

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ 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
(21-22 листопада 2019 року)**

Proceedings of the International Scientific Conference
(November 21–22, 2019)

Харків, ХДАК, 2019

УДК [008+316.77] (063)
К90

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 4 від 29 листопада 2019 р.)

Відповідальний за випуск *Н. М. Кушнарєнко*

Редакційна колегія:

Шейко В. М., д-р іст. наук, проф., дійсний член Національної академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН, ректор ХДАК, гол. редактор;

Кушнарєнко Н. М., д-р пед. наук, проф., засл. працівник культури України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН, 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 кіно-, теле-мистецтва, голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених ХДАК (НТСА ХДАК) (секретар оргкомітету);

Троян А. А., начальник ред.-вид. відділу ХДАК;

Шолуха Н. Є., канд. культурології, доц., заст. голови НТСА ХДАК;

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

Воскобойнікова Ю. В., д-р мистецтвозн., доц. ХДАК;

Рибалко С. Б., д-р мистецтвозн., проф. ХДАК, зав. каф. мистецтвозн., літературозн. та мовознавства;

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

Коржик Н. А., канд. наук із соц. комунікацій, ст. викл. ХДАК;

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

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

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

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

Савченко В. Г., аспірант ХДАК;

Кішмерешкіна М. О., студ. ХДАК.

Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії роз-
К 90 витку : матер. міжнар. наук. конф. (21–22 листопада 2019 р.) / Під ред.
проф. В. М. Шейка та ін. — Харків : ХДАК, 2019. — 430 с.

УДК [008+316.77] (063)

© Харківська державна академія культури, 2019

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

Opening speech
by V. M. Sheyko, rector of the Kharkiv State Academy of Culture

ЦЕНТР ДУХОВНОСТІ І КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
THE CENTRE OF SPIRITUALITY AND CULTURE OF UKRAINE

У вересні 2019 р. виповнилося 90 років з дня заснування Харківської державної академії культури (ХДАК) — провідного закладу вищої освіти України культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілю, який давно і цілком об'єктивно вважається центром духовності і культури нашої країни.

Високодуховне наповнення такого складного організму, яким є ХДАК, сягає давнини і пов'язано з історико-географічним корінням, що створило надійні ціннісні орієнтири, духовне підґрунтя, визначило національно-культурний менталітет викладачів, співробітників, студентів і випускників академії.

ХДАК розташована в історичному центрі Харкова, на місці його заснування, де сторіччя залишили свій слід. Витоками культурно-історичної динаміки ХДАК можна вважати її фундування на базі релігійних установ (монастирі, духовна семінарія, собори тощо), які сформували відповідну духовну ауру. Відомо, що в 1729 р. вдова сотника Данила Черняка пожертвувала монастиреві свою землю. Додавши до неї ще декілька суміжних ділянок, монастир побудував на цьому місці гуртожиток зі школою для дітей-сиріт здебільшого духовного звання, так звану бурсу (з латинського — кишень, гаманець; у Середньовіччі — спільна каса гуртожитку учнів, створеного монастирем; пізніше назва духовного освітнього закладу інтернатського типу). Місце розташування бурси спочатку називали Семінарською горою, площею, вулицею, Бурсацькою площею, провулком, спуском. Нарешті закріпилася назва Бурсацький узвіз, на якому в будинках під №4 та 5 через 200 років почала своє життя академія.

Укорінення кращих традицій у діяльності ХДАК пов'язане з Харківським колегіумом (1726–1817 рр.) — світською інституцією, першим освітнім закладом України, який сповідував культурно-духовні настанови, фундував мережу закладів вищої освіти в нашій країні, здійснював значну просвітницьку роботу, сприяв становленню Харкова як центру освіти, науки, культури, літературного і мистецького життя України. З 1740 р. на деякий час за ним навіть закріпилася назва «академія». Тут викладав Г. С. Сковорода та інші видатні науковці та громадські діячі того часу. Отже, духовне і культурне середовище, що поєднує історію та сучасність, визначило духовне й соціокультурне обличчя ХДАК — найстарішого закладу вищої освіти України культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілю з багатьма освітянськими, науковими, культурними і мистецькими традиціями, які десятки років сповідують і приносять її студенти, випускники, викладачі та співробітники.

Офіційною датою створення ЗВО є 10 вересня 1929 р., коли Раднарком України на своєму засіданні прийняв рішення про реорганізацію факультету політосвіти Харківського інституту народної освіти в окремий інститут політосвіти. У 1930 р. інститут перейменовано в Харківський інститут комуністичної освіти,

а у 1931 р. — Всеукраїнський інститут комуністичної освіти (ВУІКО). Наказом Народного комісаріату освіти України від 1 липня 1935 р. ВУІКО реорганізовано в Український бібліотечний інститут, який з 1939 р. дістав назву Харківського державного бібліотечного інституту. У складі інституту було три факультети, аспірантура, видавалися друком «Вчені записки ХДБІ». Існувало заочне відділення, філії в Києві та Одесі. На початку Другої світової війни діяльність інституту була перервана, і він відновив свою роботу лише 1 червня 1947 р. Підготовка культурно-освітніх працівників, яка розпочалася ще з 1950 р., розширення і поглиблення культурологічного змісту роботи інституту стали підґрунтям для його реорганізації в 1964 р. в Харківський державний інститут культури (ХДІК).

У червні 1998 р. за вагомі здобутки в розвитку освіти, науки і культури ХДІК реорганізовано в Харківську державну академію культури.

Залишаючись тривалий час єдиним в Україні закладом вищої освіти, який забезпечував сферу культури висококваліфікованими фахівцями, ХДІК став фундатором вищої бібліотечної і культурологічної освіти. На базі його філії виник Київський інститут культури (нині Національний університет культури і мистецтв). ХДІК перебував у витоків Рівненського інституту культури (нині Рівненський державний гуманітарний університет). Тут створено перший в Україні факультет підвищення кваліфікації працівників культури, за роки існування якого підвищили кваліфікацію майже 5 тис. викладачів училищ культури України, Молдови, Середньої Азії. За роки існування Харківська державна академія культури підготувала майже 50 тис. фахівців, з них 450 іноземних громадян — для 24 країн Європи, Азії, Африки та Америки. Щороку разом з усією країною літописалася славна історія ХДАК, у якій були і щасливі, і драматичні сторінки. Незважаючи ні на що, завдяки самовідданій й консолідованій праці декількох поколінь закладу освіти, збережено освітянську і наукову спадкоємність, духовні та культурні традиції, академія успішно долала всі труднощі і підкорювала нові вершини.

Сьогодні Харківська державна академія культури — провідний, сучасний, потужний, авторитетний, інноваційний, елітний, унікальний заклад вищої освіти IV найвищого рівня акредитації, визнаний центр духовності, культури, мистецтва, науки й освіти, відомий своїми вагомими здобутками далеко за межами країни.

Зберігаючи свої кращі традиції, академія постійно підвищує якість освітніх послуг, вдосконалює освітні й освітньо-наукові програми підготовки бакалаврів, магістрів, докторів філософії з 8 галузей знань, 13 спеціальностей, за 25 освітньо-професійними та 4 освітньо-науковими спеціальностями. Тут успішно функціонують аспірантура, докторантура з чотирьох спеціальностей; дві спеціалізовані вчені ради з правом прийняття до розгляду та захисту докторських (кандидатських) дисертацій з двох наукових галузей і трьох спеціальностей: теорія та історія культури, українська культура, книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство; виходять друком два фахові збірники наукових праць: «Культура України» та «Вісник Харківської державної академії культури»; щорічно проводяться десятки міжнародних і всеукраїнських наукових конференцій, творчих конкурсів і фестивалів, на яких щорічно понад 300 студентів посідають призові місця. Багаторічна громадська діяльність колективу

ХДАК, турбота про збереження, освоєння і просування неоціненної вітчизняної та світової культурної спадщини, реалізація різноманітних творчих проєктів та ініціатив у цій царині здобули широке суспільне визнання. Сьогодні, дев'яносто років потому, славні традиції не лише збережено, а й суттєво примножено.

У ХДАК сформована оптимальна структура управління. Тут діють 7 факультетів, 25 кафедр, Центр міжнародної освіти і співробітництва, Центр безперервної освіти, підготовчі курси, бібліотека, комп'ютерні класи. До управління академією активно залучаються викладачі, співробітники, аспіранти і студенти. Широко використовуються можливості вченої ради, ректорату, профкому, студентських рад факультетів та академії як колективних органів управління.

В історії ХДАК було і є багато яскравих особистостей. Головне багатство академії — це люди, які в ній працюють, навчаються, роблять відкриття і рухають заклад вищої освіти вперед. Особливе надбання — це вихованці академії. Під керівництвом професіоналів-наставників в академії виховано не одне покоління висококваліфікованих фахівців нової генерації, котрі знайшли своє покликання в сучасній сфері культури і мистецтва, стали видатними діячами, успішними керівниками, вченими, педагогами.

Високий рівень підготовки фахівців і науково-педагогічних кадрів у ХДАК забезпечує потужний кадровий склад викладачів, понад 70% з яких мають наукові ступені, вчені звання, почесні звання в галузі культури і мистецтва. Тут працюють 58 докторів наук, професорів, 132 кандидати наук, доценти, 30 осіб мають державні почесні звання народного, заслуженого артиста, заслуженого діяча мистецтв, заслуженого працівника культури України тощо.

Реформаторські перетворення відзначаються зміцненням науково-дослідної складової діяльності ХДАК, створенням міцного наукового підґрунтя для системного вирішення комплексу важливих концептуальних, теоретико-методологічних проблем розвитку культурології, мистецтвознавства, інформології, документознавства, соціальних комунікацій, переходу цих наук на якісно новий рівень; прискоренням диференціації та інтеграції наукового знання, генерації нових ідей, підвищенням ефективності дослідницьких студій. Створено умови для успішного функціонування в академії аспірантури, докторантури, 2 спеціалізованих учених рад із захисту докторських (кандидатських) дисертацій з культурології, мистецтвознавства та соціальних комунікацій, 2 наукових фахових збірники наукових статей — «Культура України» та «Вісник Харківської державної академії культури». Активізується розроблення фундаментальних і прикладних НДР; захисти докторських дисертацій кращими представниками харківської культурологічно-мистецької та бібліотечно-інформаційної науково-освітньої школи; підготовка та опублікування наукових монографій, підручників і навчальних посібників, які набули визнання професійної спільноти не лише в Україні, а й за її межами; запроваджено немало щорічних міжнародних і всеукраїнських наукових конференцій «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», «Культура та інформаційне суспільство XXI ст.» тощо. Їх можна вважати знаковими подіями інноваційних перетворень у ХДАК.

Щорічно викладачі, аспіранти і докторанти ХДАК захищають десятки докторських і кандидатських дисертацій, видають до 1,5 тис. публікацій: монографій,

підручників, навчальних посібників, наукових статей, тез доповідей, беруть участь у численних міжнародних і всеукраїнських наукових форумах, у редколегіях професійних періодичних видань. В академії склалася практика ранньої профілізації і спеціалізації студентів, інтеграції освітнього процесу і науково-дослідницької діяльності майбутніх фахівців (наукові конференції, конкурси, фестивалі, публікація збірників наукових праць студентів та ін.). Активно діє Наукове товариство студентів, аспірантів, докторантів, молодих учених ХДАК. Студенти є активними дописувачами загальноакадемічної газети «Бурсацький узвіз», щорічно до 400 студентів оприлюднюють результати наукової роботи на наукових конференціях молодих учених. Значна кількість випускників продовжує навчання в аспірантурі. Тут організовані й успішно діють понад 20 студентських творчих колективів: естрадно-симфонічний оркестр, академічний та народний хори, оркестри духових і народних інструментів, навчальний театр та телевізійні студії, ансамбль народної музики «Стожари», естрадний ансамбль «Кредо», фольклорні гурти «Гільце», «Фарби», театр народного танцю «Заповіт», «ЕСТЕТ», студентський театр естрадної пісні «СТЕП» тощо, реалізуючи міжнародні, державні та регіональні мистецько-культурологічні програми, вони неодноразово демонстрували своє мистецтво в Україні й далеко за її межами.

Розвиток ХДАК відзначений принципово важливою подією — системним поєднанням в науковій діяльності академії основ диференціації та інтеграції знання, відчутне посилення уваги до об'єднання наукових зусиль, здобутків, перспективних напрацювань як визнаних лідерів наукових шкіл, так і талановитих учнів — викладачів і співробітників. Усі основні напрями наукових досліджень було вперше об'єднано у дві фундаментальні НДР: «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» та «Документально-комунікаційні структури суспільства: інноваційні стратегії розвитку». Ці новітні інноваційні проекти є свідченням єдності старшого й нового поколінь науковців ХДАК.

Стрижневим явищем наукової роботи ХДАК є обґрунтування її провідними викладачами концептуальних засад уведення в Україні двох нових наукових галузей — «26 Культурологія», «27 Соціальні комунікації», розроблення й оприлюднення переліку наукових спеціальностей галузей, проектів паспортів, формул спеціальностей, напрямів досліджень, які високо оцінила професійна громадськість та затвердили Кабінет Міністрів України, Міністерство освіти і науки України, ВАК України. Опрацювання нових наукових галузей стало ще одним вагомим свідченням та визнанням авторитетності ХДАК не лише в Україні, а й за її межами, прикладом для наслідування науковими школами Росії, Білорусі, Прибалтики та ін.

Академія постійно розширює контакти з вітчизняними та зарубіжними партнерами. Її досягнення в освітньо-науковій і творчо-виконавській діяльності здобули міжнародне визнання. Академія стала членом кількох міжнародних освітніх організацій, зокрема ЄВКЛІД, ІФЛА, БОБКАТС. Вона тісно співпрацює з понад 20 закладами вищої освіти України, США, Європи, Азії, Латинської Америки. У 2005 р. в м. Болонь підписано Велику хартію університетів, що підтвердило долучення академії до європейського освітньо-наукового простору. Викладачі ХДАК є дійсними членами багатьох міжнародних академій, неодноразово запрошувалися до участі в міжнародних симпозіумах та читання лекцій

у США, Великій Британії, Німеччині, Нідерландах, Данії, Болгарії, Польщі, Словаччині, Угорщині, Китаї.

Сьогодні академія вийшла на траєкторію свого стійкого інноваційного розвитку. Її діяльність базується на принципах відкритості, доступності, якості та ефективності освіти. Зважаючи на потреби суспільства й особистості у фахівцях соціально-культурної та соціально-комунікаційної сфер, ХДАК здійснює освітню, наукову, творчо-виконавську, культурно-просвітницьку та інші види діяльності на всіх рівнях довузівської, вищої, післядипломної і додаткової професійної освіти з широкого спектра гуманітарних галузей знань. Реалізація стратегії подальшого розвитку ХДАК дозволить піднести на якісно новий рівень освітньо-наукові послуги. Фундаментальні, прикладні наукові студії, художньо-творча діяльність факультетів і кафедр, перепідготовка фахівців, розширення номенклатури наукових спеціальностей в аспірантурі і докторантурі, уведення дистанційних форм навчання на основі телекомунікаційних технологій — далеко не повний перелік основних принципових напрямів подальшого розвитку академії.

Нині, 90 років потому, ХДАК була й є центром духовності і культури, провідним закладом вищої культурологічно-мистецької та гуманітарно-інформаційної освіти та наукових шкіл України. Тут органічно сполучаються висока якість освіти, результативний процес наукової, творчо-виконавської і виховної роботи, багаторівневості і багатоаспектності професійної підготовки патріотично налаштованих, конкурентоспроможних на вітчизняному і світовому ринках праці випускників нової генерації.

За вагомий внесок у розвиток української культури і мистецтва, підготовку висококваліфікованих фахівців академія нагороджена Почесною грамотою Президії Верховної Ради УРСР, Почесною грамотою Кабінету Міністрів України, Почесною грамотою Верховної Ради України, золотою медаллю Національної академії мистецтв України та ін.

Вітаю студентів, викладачів, співробітників, випускників ХДАК та її партнерів з 90-річним ювілеєм ХДАК, бажаю творчого натхнення, наукових злетів, успішної участі в міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»!

В. М. Шейко, д-р іст. наук, проф., ректор Харківської державної академії культури, дійсний член Національної академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України

Ю. І. Лошков, Н. М. Кушнарєнко

**ОБДАРОВАНІЙ УЧЕНИЙ-КУЛЬТУРОЛОГ, ОРГАНІЗАТОР-МЕНЕДЖЕР
ВИЩОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ**

Yu. I. Loshkov, N. M. Kushnarenko

**GIFTED SCHOLAR IN CULTURAL STUDIES, MANAGER OF HIGHER EDUCATION
IN CULTUROLOGY AND ARTS OF UKRAINE**

Успішний розвиток будь-якої сфери діяльності — управлінської, освітньої, наукової та ін. значною мірою залежить від людського фактора, видатних особистостей, чий талант і відданість улюбленій справі суттєво впливають на її прогрес. У формуванні Харківської державної академії культури (ХДАК) брали участь немало відомих діячів освіти, науки, культури та мистецтва. Особливе місце серед них посідає постать Василя Миколайовича Шейка.

2019 р. виповнюється 30 років відтоді, як на абсолютно прозорих і демократичних засадах В. Шейка — обдаровану особистість, молодого, амбітного, талановитого вченого, енергійного, ініціативного організатора-менеджера вперше на альтернативних засадах обрано ректором Харківської державної академії культури — фундатора, провідного закладу вищої освіти України культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілю. Це є своєрідним рекордом для закладів вищої освіти IV найвищого рівня акредитації.

Фактографічна довідка. Василь Шейко народився 9.05.1942 р. в м. Охтирка Сумської обл. Навчався в Белгородському музичному училищі (1959–1963 рр.) — диригент оркестру народних інструментів; Харківському державному інституті культури (1964–1968 рр.), де набув вищої кваліфікації «культурно-освітній працівник вищої кваліфікації»; аспірантурі Інституту історії АН СРСР (1968–1971 рр.). Професор (1991 р.), доктор історичних наук (2002 р.), академік Міжнародної академії інформатизації при ООН (1995 р.), член-кореспондент Національної академії мистецтв України; академік-секретар Української академії наук (2004 р.), дійсний член Міжнародної кадрової академії (1996 р.), заслужений діяч мистецтв України (1999 р.), дійсний член Національної академії мистецтв України (2017 р.).

Професійну діяльність розпочав у 1960 р. викладачем музичної школи, диригентом оркестру і практикуючим баяністом. У ХДАК працює з 1968 р., тобто понад 50 років. Тут він пройшов усі щаблі кар'єрного зростання, обіймав посади викладача, ст. викладача, доцента, професора, завідувача кафедри, декана, проректора. У 1989 р. на альтернативних засадах переважною більшістю голосів його обрано на посаду ректора. Формування В. Шейка як авторитетного керівника, вченого-культуролога, педагога — це результат його багатогранного таланту, феноменальної працездатності, причетності до славетної харківської освітньо-наукової, культурологічно-мистецької школи. Шанування її багатих традицій, учителів і попередників, відкритість до всього нового — основні заповіти культурологічної інтелігентності. Василеві Миколайовичу — інтелігенту-культурологу, це сприяє досягненню висот в усіх напрямках його багатоаспектної діяльності — управлінській, освітній, науковій, громадській.

І. Кант у Висновках до своєї «Критики практичного розуму» емоційно сформулював критерій, який відрізняє вчених-натуралістів і філософів від

решти людства: «Дві речі наповнюють душу завжди новим і все сильнішим подивом і благоговінням, чим частіше і триваліше ми розмірковуємо про них, — це зоряне небо наді мною і моральний закон у мені». І. Кант виокремив дві якості, безумовно притаманні інтелегентним людям: подив перед безмежним природнім Космосом і благоговіння перед культурним Логосом. Перефразувавши І. Канта, можна сформулювати критерій розпізнавання інтелегентів-культурологів таким чином: інтелегент-культуролог — це освічена, інтелектуально й етично розвинута людина, котра відчуває подив перед безмежністю культури і благоговіння перед кожним її витвором, створеним людським генієм. Особистість В. Шейка рівною мірою відповідає як філософському критерію І. Канта, так і культурологічному критерію.

Переконлива перемога на виборах, компетентність, особистий організаторський хист новообраного ректора, помножений на вміння об'єднати навколо себе для досягнення мети колег-однодумців, забезпечив високу результативність використання його потенційних можливостей, стратегічного мислення для якісно нового рівня розвитку ХДАК із підготовки патріотично налаштованих, високопрофесійних, конкурентоспроможних на вітчизняному і світовому ринках праці фахівців, наукових і науково-педагогічних кадрів у галузі культури і мистецтва.

Завдяки його таланту, авторитету, енергійності й цілеспрямованості докорінно змінилися зміст і структура освітнього процесу в ХДАК. Замість двох нині в структурі академії 7 факультетів, 25 кафедр, Центр міжнародної освіти і співробітництва, Центр безперервної освіти, підготовчі курси, бібліотека, комп'ютерні класи. Науковий пенз викладачів зріс з 20 до 70%. Нині тут працюють 58 докторів наук, професорів, 132 кандидати наук, доценти, 1 дійсний член Національної академії мистецтв України, 30 викладачів, котрі мають державні почесні звання народного, заслуженого артиста, заслуженого діяча мистецтв, заслуженого працівника культури, заслуженого художника, заслуженого журналіста України. Енергійний і креативний, керівник нового покоління, В. Шейко самовіддано працює, надихаючи колектив на новітні, мегастратегічні звершення.

Завдяки інноваційному мисленню керівника, ХДАК значно розширює спектр освітніх послуг. Кількість спеціальностей зросла з 2 до 13. Наразі освітньо-науковий процес відбувається за 8 галузями знань: «Культура і мистецтво», «Гуманітарні науки», «Соціальні та поведінкові науки», «Журналістика», «Управління та адміністрування», «Інформаційні технології», «Соціальна робота», «Сфера обслуговування» та за 13 спеціальностями: «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», «Хореографія», «Музичне мистецтво», «Спенічне мистецтво», «Музезнаство, пам'яткознаство», «Менеджмент соціокультурної діяльності», «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа», «Культурологія», «Психологія», «Журналістика», «Менеджмент», «Соціальна робота», «Туризм».

Навчання студентів здійснюється за 25 освітньо-професійними програмами: бібліотечнознаство та інформаційно-аналітична діяльність; інформаційна та документаційна діяльність; інфокомунікації в документно-інформаційній діяльності; фундаментальна та прикладна культурологія; менеджмент культури; реклама та зв'язки з громадськістю в соціокультурній сфері; соціальна та куль-

турна журналістика; менеджмент і бізнес-адміністрування; туризмознавство; культурна спадщина та пам'яткоохоронна діяльність; психологія; оркестрові, духові та ударні інструменти; народний спів; народні інструменти; хорове диригування; музичне мистецтво естради; естрадний спів; режисура естради та масових свят; акторське мистецтво драматичного театру і кіно; режисура телебачення; телерепортерство; оператор телебачення; народна хореографія; сучасна хореографія; бальна хореографія.

З-поміж знакових подій ХДАК слід відзначити підготовку кадрів на третьому (освітньо-науковому) рівні докторів філософії з 4-х наукових галузей і спеціальностей: галузь знань «Культура і мистецтво» за спеціальностями «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» і «Музичне мистецтво»; галузь знань «Гуманітарні науки» за спеціальністю «Культурологія»; галузь знань «Соціальна робота» за спеціальністю «Соціальна робота». За 90 років свого існування харківська культурологічно-мистецька та бібліотечно-інформаційна школа підготувала для України й інших країн світу понад 50 тис. бакалаврів, спеціалістів, магістрів, кандидатів, докторів наук, доцентів і професорів, відомих діячів мистецтва і культури. Тисячі викладачів і студентів ХДАК стали переможцями міжнародних і всеукраїнських конкурсів та фестивалів.

В. Шейко, як керманч академії, посідає особливий професійний соціометричний статус у вищій культурологічно-мистецькій та бібліотечно-інформаційній освіті України в обстоюванні її унікальності та перспективності. Він доклав значних зусиль щодо подальшого формування й розвитку ХДАК як потужного, сучасного, елітного, інноваційного закладу вищої освіти культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного спрямування, осередку духовності і культури, відомого своїми освітніми, науковими та мистецькими здобутками далеко за межами України. Заклад вищої освіти докорінно змінився, набув статусу академії і IV найвищого рівня акредитації, став одним із провідних освітніх, наукових, творчих центрів мистецько-культурологічного та бібліотечно-інформаційного профілю в Україні. Тут у 1992 р. фундовано факультет культурології — унікальний центр спеціалізованої підготовки фахівців для соціокультурної сфери, який не має аналогів у системі вищої освіти України; створено перші в Україні кафедри культурології та документознавства, аспірантуру з 9 наукових спеціальностей, докторантуру з 4 наукових спеціальностей, 2 спеціалізовані вчені ради із захисту докторських (кандидатських) дисертацій у галузях культурології, мистецтвознавства та соціальних комунікацій, у яких захищено 38 докторських і 180 кандидатських дисертацій; виходять друком два збірники наукових праць: «Вісник Харківської державної академії культури», «Культура України», — затверджені МОН України як наукові фахові видання. З 2016 р. ХДАК разом із Державною науковою установою «Книжкова палата України імені Івана Федорова» є співзасновником професійного науково-практичного журналу «Вісник Книжкової палати».

За ініціативи та безпосередньої участі В. Шейка в академії організовані й успішно функціонують такі широковідомі мистецькі колективи: естрадно-симфонічний оркестр, академічний та народний хори, оркестри духових і народних інструментів, навчальний театр та телевізійні студії, ансамбль народної музики «Стожари», естрадний ансамбль «Кредо», фольклорні гурти «Гільце», «Фар-

би», театр народного танцю «Заповіт», ансамбль сучасного танцю «ЕСТЕТ», студентський театр естрадної пісні «СТЕП» тощо, реалізуючи міжнародні, державні та регіональні мистецько-культурологічні програми, вони неодноразово демонстрували своє мистецтво в Україні й далеко за її межами.

Повною мірою розкрився талант ректора не тільки як обдарованого організатора-менеджера нового покоління, натхненника наукових здобутків ЗВО, а й талановитого та яскравого вченого-дослідника, котрий власним прикладом надихає не одне покоління науковців на плідну, копітку працю на ниві науки. Повсякденні турботи про долю академії, які потребують багато часу й енергії, не змогли завадити його подальшим плідним науковим пошукам, зростанню наукового доробку.

Василь Миколайович — провідний учений у галузі теорії та історії культури, фундатор і загальноновизнаний лідер культурологічної школи України. Його надзвичайна публікаційна активність вражає і за обсягом, і за тематикою, і за жанрами. У його доробку близько 800 праць з питань теорії та історії української і світової культури, теорії цивілізаційної еволюції в добу глобалізму, української інтелігенції, розбудови теоретико-методологічних засад культурології.

Важливим показником наукової творчості В. Шейка є фундаментальні розвідки — монографічні праці, підручники, навчальні посібники — 57 назв (10%), що не лише узагальнюють попередні знання, а й відрізняються інформативністю, повно окреслюють авторитетну авторську позицію, цілеспрямоване обстоювання якої свідчить про високий рівень сформованості вченого, здатного не лише якісно експертувати, а й успішно продукувати власні креативні, методологічно виважені ідеї, робити їх доступними для широкого наукового й освітянського загалу. Серед основних можна назвати дослідження: «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» (1998, 2002–2006, 2008, 2011), «Історія української культури» (2001), «Історія художньої культури» (1999–2004, тт. 1–12), «Історія української художньої культури» (1999, 2003, тт. 1–2), «Культура. Цивілізація. Глобалізація» (2001, у 2 т.), «Історико-культурологічні аспекти психоаналізу» (2001), «Формування основ культурології — в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ — початок ХХІ ст.)» (2005), «Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір» (2008), «Історія української культури» (2009–2013), «Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації» (2009), «Філософія української національної ідеї та Микола Хвильовий: історико-культурологічний аспект» (2010), «Історія культури Слобідської України» (2011, 2012), «Культурологія» (2012), «Культура України в глобалізаційно-цивілізаційних вимірах (історико-методологічні аспекти)» (2011), «Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства» (2016) та ін. За його підручниками і навчальними посібниками навчалися й донині навчається вся культурологічна Україна. Незалежні експерти визнають, що його праці можуть скласти самостійну професійну бібліотеку: вона багатопредметна, різноаспектна, поліфонічна.

Важливим індикатором авторитетності вченого-лідера, високої затребуваності його ідей, критерієм оцінювання ефективності наукової діяльності В. Шейка є високі показники цитованості його праць вітчизняним і світовим науковим співтовариством. Сьогодні його h-індекс = 13 — це найвищий показ-

ник цитованості. Учений посідає перше місце серед 150 зареєстрованих в Інтернеті вітчизняних культурологів, випереджає за кількістю посилань за відомчою ознакою, лідируючи серед колег-культурологів, котрі працюють в установах та закладах, підпорядкованих Міністерству культури України. За інституціональною ознакою очолює рейтинг викладачів-культурологів Харківської державної академії культури тощо. Тобто В. Шейко — беззаперечний лідер наукового культурологічного простору України.

В. Шейко — розробник фундаментальної НДР «Українська культура: історико-культурологічні виміри», яку ХДАК здійснював разом з Інститутом культурології Національної академії мистецтв України, науковий керівник загальноакадемічної НДР «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти». Він ініціює й очолює численні наукові симпозиуми, конференції, круглі столи, майстер-класи. Серед найпопулярніших — міжнародні та всеукраїнські наукові конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття», «Герменевтика в науках про дух», «Пам'яткоохоронні традиції Слобожанщини» та ін.

Він — засновник і лідер потужної наукової школи в галузі культурології та мистецтвознавства, очолює колектив дослідників, яких об'єднує спільність підходів до вирішення наукових проблем, стиль роботи, спільне мислення, ідеї та методи реалізації. Загалом під його науковим керівництвом захищено 17 дисертацій: 4 докторські, 13 кандидатських. Сотні докторантів, аспірантів, студентів уважають себе його учнями, послідовниками та прибічниками його ідей.

Коло проблем (тематичний профіль) наукової школи В. Шейка можна умовно поділити на дві частини: 1) ядерна частина — теорія та історія світової та української культури, культурологія; 2) периферійна проблематика — мистецтвознавчі, музикознавчі, хореологічні, загальнонаукові, педагогічні та інші проблеми, так чи інакше пов'язані з культурологічними аспектами їх розгляду. Вчений активно проводить ідею, що сучасна культурологія має всі передумови для того, щоб перейти від стадії емпіричного вчення на стадію теоретичної дисципліни. Наразі культурологія активно формується як фундаментальний навчальний курс. Заслуга В. Шейка полягає і в тому, що він один із перших усвідомив важливість загальнокультурологічної теорії для вирішення прикладних завдань культури і мистецтва, збагатив культурологічну методологію міждисциплінарним, феноменологічним, герменевтичним, компаративним, психоаналітичним, синергетичним, культурологічним, цивілізаційним та іншими науковими підходами і методами. Наукові концепції В. Шейка сьогодні вже стали класикою.

В. Шейко у 2006 р. успішно реалізував дослідницький проект з введення в Україні двох нових наукових галузей: «Культурологія» та «Соціальні комунікації», організував та взяв безпосередню участь у розробленні номенклатури нових наукових спеціальностей, їхніх паспортів, формул і напрямів наукових досліджень, програм вступних і кандидатських іспитів, які високо оцінила наукова громадськість, затверджені Кабінетом Міністрів України, МОН України. Він є позаштатним радником Комітету з питань освіти і науки Верховної Ради України; головою експертної ради з культурології та мистецтвознавства МОН України; першим президентом Української асоціації культурологів тощо. Ство-

рив і впродовж тривалого часу очолював спеціалізовану вчену раду ХДАК із захисту докторських (кандидатських) дисертацій з теорії та історії культури та української культури.

Авторитет ХДАК в освітньо-науковій і творчо-виконавській діяльності набув міжнародного визнання. Академія — член кількох міжнародних освітніх організацій, зокрема ЄВКЛІД, ІФЛА, БОБКАТС, а у 2005 р. В. Шейко в м. Болоньї підписав Велику хартію університетів, що підтвердило долучення академії до європейського освітньо-наукового простору. Сам Василь Миколайович є дійсним членом багатьох міжнародних академій, неодноразово запрошувався до участі в міжнародних симпозіумах та читаннях лекцій у США, Великій Британії, Німеччині, Нідерландах, Данії, Болгарії, Польщі, Словаччині, Угорщині, Китаї.

За особливі заслуги перед українським суспільством, вагомий особистий внесок у розвиток освіти, науки і культури — В. Шейко нагороджений кількома орденами та медалями: Почесною грамотою Верховної Ради України, срібною та золотою медалями Національної академії мистецтв України, Почесною відзнакою Міністерства культури України «За досягнення в розвитку культури і мистецтв» тощо. Він повний кавалер ордена «За заслуги».

Василь Миколайович Шейко — на злеті творчих сил і таланту. Багатий досвід керівника, вченого, педагога, широке коло інноваційно-креативних ідей, відкритість до нового — запорука його професійного довголіття. Щиро бажано міцного здоров'я, наснаги, примноження наукових і педагогічних здобутків, успішного здійснення найсміливіших задумів, професійних і життєвих проєктів!

СЕКЦІЯ:
МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ
КУЛЬТУРОЛОГІЇ І СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

І. О. Коханова

КРАЄЗНАВСТВО ХАРКІВЩИНИ В ІНТЕРНЕТ-ПРОСТОРИ

І. О. Kokhanova

LOCAL STUDIES OF THE KHARKIV REGION ON THE INTERNET

Нині користувачами краєзнавчої інформації є не лише історики, культурологи, етнографи, музеєзнавці, бібліотечні працівники краєзнавчих відділів ОУНБ, міських, селищних та сільських бібліотек, які вивчають свій край за сферою діяльності, а й пересічні громадяни, небайдужі до історії та сьогодення своєї малої Батьківщини.

Мережа Інтернет дає можливості для багатоаспектного пошуку краєзнавчої інформації та інформаційних продуктів краєзнавчої тематики.

Проаналізовано найзначучі мережеві ресурси щодо краєзнавства Харківщини.

Сайт «Запрошуємо до Харкова!», створений у 1995 р., надає універсальну за змістом інформацію про Харків і Харківську область: історію та сьогодення, розвиток промисловості, науки та культури, пам'ятки, визначних особистостей, а також ілюстративний матеріал.

Електронний науковий журнал «Змиевское краеведение» заснований 2014 р. Зміївським науковим краєзнавчим товариством. Періодичність виходу — 4 рази на рік. Кількість статей у номері 5–25. Публікуються дослідження, що стосуються історії та географії Зміївського району Харківської області.

Сайт «Мандруй Харківщиною» є одним з проєктів кампанії з цифрового перевтілення Харківщини, яку реалізують Google-Україна та обласна державна адміністрація. Він розповідає про туристичні пам'ятки області. Наразі міститься інформація про майже 100 культурних об'єктів, а також 3D тури, присвячені «родзинкам» регіону — Шарівській садибі, Держпрому, Сквородинівському музею Григорія Сквороди та деяким іншим визначним місцям. Сайт надає також практичну інформацію для потенційних туристів.

Мережевий ресурс «Музеї Харківщини» створений і підтримується співробітниками Харківського історичного музею ім. М. Ф. Сумцова. Мета проєкту — зібрати на одному веб-сайті у зручній формі актуальну інформацію про музеї та галереї Харківської області: контакти, ціни, режим роботи, діяльність.

Історико-інформаційний портал «Вулиці та площі Харкова» ведеться з 2009 р. Надає повний та поновлюваний список вулиць, історичні факти, відомості про походження назв, статті про вулиці та будинки, офіційні дані та думки містян щодо стану вулиць, доріг, будинків Харкова, а також велику кількість фотографій старого та сучасного Харкова, відеопрогулянки містом і новини.

Електронний ресурс ХОУНБ «Харківщина» започаткований у 2001 р. Надає історичний нарис про Харківщину та стислі відомості про райони області, біографічні довідки Почесних громадян Харкова й області, туристичне он-лайн

лото «Знайомтесь, Харківщина!», інформацію про пам'ятники історії та культури, встановлені на Харківщині з 1990 року. Календар знаменних і пам'ятних дат Харківської області (випуски з 2009 року) містить матеріали про визначні події історії, суспільно-політичного, громадського та культурного життя області, ювілеї уродженців краю та видатних діячів, життя і діяльність яких пов'язані з Харківщиною.

Блог «Харків: нове про знайомі місця» ведеться з 2010 р. Основні теми — харківські вулиці (Пушкінська, Сумська, Кооперативна, Гоголя, Мельникова та ін.), споруди (Держпром, Сумський ринок, готелі, клуби, стадіон «Динамо»), архітектори (Бекетов, Естрович). Сайт містить велику кількість рідкісних та маловідомих фотографій Харкова.

Краєзнавча електронна бібліотека об'єднує краєзнавчі видання ХДНБ ім. В. Г. Короленка, оцифровані видання та публікації про край із фонду бібліотеки, частково оцифровані дослідження і спогади краєзнавців з архіву клубу «Краєзнавець», а також статті сучасних дослідників місцевої історії, що публікуються за згодою авторів.

Краєзнавча діяльність є також наскрізним напрямом в роботі центральних бібліотек усіх ЦБС Харкова. На сайтах цих установ можна ознайомитися з бібліографічною продукцією означеної тематики. Серед електронних ресурсів: краєзнавчі дайджести і довідники, календарі знаменних та пам'ятних дат, краєзнавчі нариси і тези краєзнавчих читань тощо.

М. В. Александрова

СПЕЦИФІКА ВИКЛАДАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДИСЦИПЛІН У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ВИЩІЙ ШКОЛІ

M. V. Aleksandrova

DISTINGUISHING FEATURES OF TEACHING THE CULTURAL STUDIES SUBJECTS IN THE MODERN UKRAINIAN HIGHER SCHOOL

In our research, there is an attempt to focus on two points being taken into account when introducing the modern teaching and education methodologies in the educational field, exactly, adapting the education system to the demands and values of the contemporary young people as well as the necessity to analyse and develop the traumatic experience.

Firstly, the modern education task should include the creation of the maturation in comparison with the mere facts learning. It is common knowledge, that Marshal McLuhan, the prominent philosopher, called the modern education system of his time, the “mirror of the rear view”, because of its being aimed at the dying age of Enlightenment. It is a fact, that the far-reaching goals of the traditional education are neglected by the modern students. The possibility of the new media gives a deep sense of the moment. The contemporary young people just want to perceive reality. The modern Ukrainian education system continues to rely on the traditional teaching methodologies dealing with the text culture, being implemented at the epoch of Enlightenment. In 1969 the great researcher Marshal McLuhan said, “Very few young people can endure the intellectual torture of our educational system”.

Despite the time gap between the Maclayen's era and the present situation, all the questions raised in connection with the USA educational system in the middle of the 20th century are relevant to the modern Ukrainian ones. The modern students are not interested in monotonous sequential patterns.

It is a fact, that the modern concept of childhood in the modern European culture is under a deep crisis. This requires the revision of the basic institutions and the policies related to the childhood and the upbringing process.

Secondly, when lecturing the Cultural Studies Subjects, the lecturer should take into consideration the traumatic experience of the modern Ukrainian students, because its analysis can serve as the basis for the national idea and patriotism development.

The discourse of the trauma in the Ukrainian history is specific. First of all, there were the "traumas", suffered by Ukraine during its long history. Secondly, the discourse of the trauma up till now was held on the background of the interpretation of the historic events when certain traditions and assessments were corrected. Thus, we got used to analyzing the historical events of Ukraine as a huge list of traumas of the past. They are the World War I (1914–1918), the civil war (1918–1920), collectivization and deportation (1929–1933), the Holodomor of 1932–1933, the Great Terror (1937), the World War II (1939–1945), Chernobyl catastrophe (1986). Even the anthem of Ukraine demonstrates the traumatic experience. Unfortunately, the modern generation has a traumatic experience, being no longer concentrated in the historical memory. So the trauma in the modern Ukrainian society is both the social state and cultural conditions.

The Ukrainian society has to go a long way which is defined as the "trauma process" by J. Alexander. The trauma becomes the sign of the cultural process being supported by the various forms of representation. The past and present trauma process, provides a real opportunity for the self-awareness and the cultivation of the society's identity. This approach should be taken into consideration when lecturing the Cultural Studies subject to the students.

Т. Д. Булах

НАТИВНА РЕКЛАМА ЯК ЗАСІБ МОНЕТИЗАЦІЇ ЗМІ

T. D. Bulakh

NATIVE ADVERTISING AS A MEANS OF MONETIZING THE MEDIA

Нині складається ситуація, коли люди все менше відвідують сайти видань і все більше часу проводять у соціальних мережах, що змушує редколегії віднаходити нові способи й засоби привернення та утримання уваги аудиторії. Одним із таких засобів на сьогодні певною мірою можна назвати нативну рекламу, яка відрізняється тим, що являє собою невіддільну частину платформи, на якій розміщується, містить корисну інформацію для користувачів і одночасно ненав'язливо просуває товар чи послугу.

У друкованих та інтернет-виданнях нативна реклама представлена у формі редакційних матеріалів, що пишуться співробітниками редакцій на замовлення спонсорів. Від прихованої реклами відрізняється тим, що ці матеріали позначаються як спонсорські чи партнерські, що вказує на їх рекламну спрямованість.

Проте вона існує також і у формі ігор, тестів, вікторин тощо. І подібні проекти можуть бути надзвичайно успішними. Так, наприклад, як відзначається на сайті інтернет-видання «Медуза»: «Найпопулярніший матеріал в історії «Медузи», гра «Поворожи на Бродському», була придумана як рекламний проект, але не продася (кушайте лікті, дорогі рекламодавці — 400 000 переглядів і більше 1 000 000 згенерованих ворожінь)¹. Суть гри полягає в тому, що користувач у відповідне поле вводить запитання, система ж видає як результат рядок з якогось твору Бродського. Саме подібні ігри якнайкраще підходять і для вірусної реклами: користувачі не лише самі беруть участь, а й залюбки діляться ними з друзями в соціальних мережах. Для видавничої галузі подібні ініціативи мають подвійний ефект: з одного боку, за допомогою розробки такої гри можна отримати кошти від замовника, з іншого — популяризувати творчість певного автора, з літературним доробком якого захочуть ознайомитися вперше чи перечитати користувачі, і деякі з них можуть висловити бажання придбати паперову чи електронну книгу. Той же ефект мають і тести. Як приклад наведемо тест «Вбивство у «Східному експресі» чи «Десять негрят»». Що ви знаєте про детективи Агати Крісті?», розроблений інтернет-виданням Medusa як нативна реклама з нагоди виходу цифрової версії екранізації «Вбивства у «Східному експресі». Тобто хоча насправді це реклама фільму, рекламується одночасно і творчість видатної письменниці. Загалом у випадку з розробкою тестів користувач має можливість перевірити власні знання і замислитись над проблемними місцями. У разі, коли тести стосуються творчості певного автора, це є спонукальним мотивом для того, щоб взяти відповідні книги в бібліотеці чи придбати їх у книгарні, що, звичайно ж, і є кінцевою метою рекламно-комунікативної діяльності.

Прикладом нативного матеріалу, який виготовляється на замовлення інтернет-видавцями, можна назвати і проект «Поголи Гімінгвея+Philips» українського інтернет-видання Platfor.ma, у межах якого М. Гоголь, Че Гевара, С. Далі, А. Чехов, Ч. Чаплін порухом руки стають поголеними. У невеликій анотації зазначено: «З нагоди кінця «Небритября» — міжнародної акції, в рамках якої чоловіки весь листопад відрощують бороди, а потім нещадно їх зривають, ми разом із бритвами компанії Philips пропонуємо вам подивитися, як могли б виглядати Хемінгуей, Ейнштейн, Далі і багато інших видатних людей без своїх не менш видатних вусів і борід. Рухайте слайдер, щоб побачити, як одна бритва може змінити людину до невпізнанності»². Гра викликає позитивні емоції, реклама бренду не спричиняє негативної реакції, оскільки є органічним продовженням задуму. Ще одним прикладом є гра, учасникам якої демонструвалося за лічені секунди, як їх обличчя виглядатиме на обкладинці гламурного глянцевого журналу. Користувачі залюбки долучалися до проекту та поширювали на своїх сторінках у зазначених соціальних мережах. Гра викликає позитивні емоції, що спонукає до того, щоб поділитися нею з друзями. Така гра надзвичайно ефективно могла б використовуватися як іміджева нативна реклама періодичного видання. Досягнення рекламних цілей відбувається завдяки тому, що:

- 1 Нативная реклама: почему это круто и почему ее никто не умеет делать [Электронный ресурс]. URL: <https://medium.com/meduza-how-it-works/нативная-реклама-почему-это-круто-и-почему-ее-никто-не-умеет-делать-4ae7e060f549>
- 2 Побрей Хемингуэя: как выглядели бы известные люди без бороды и усов [Электронный ресурс]. URL: <https://projects.platfor.ma/movember-philips/>

з одного боку, гра викликає приємні емоції в аудиторії, яка звертала на цю гру увагу, з іншого — зайвий раз нагадує про періодичне видання.

Отже, нативна реклама цілком прийнятний варіант монетизації для традиційних та електронних видань за умови дотримання правил її розробки та розміщення.

А. О. Кириченко

ВИДОВИЩНІСТЬ ЯК ОЗНАКА КОНЦЕРТНО-ЕСТРАДНИХ ШОУ

А. О. Kyrychenko

ENTERTAINMENT AS A FEATURE OF CONCERT AND VARIETY SHOWS

Сьогодні створюється багато культурно-мистецьких видовищних заходів, які вирізняються своєю масштабністю, технічним наповненням та інноваційними виражальними засобами. Як зазначав відомий режисер і теоретик І. Шароєв: «Ми живемо в складному світі, де все постійно змінюється. Ми беремо участь у процесі його змін, щодня ми змінюємося самі, так само, як і світ, що оточує нас. Необхідні умови професії режисера естради та масових свят — бути сприйнятливими до велін часу, до того, що відбулося і відбувається сьогодні на нашій планеті». Дослідник веде мову про вимогу завжди дивувати глядача, прагнути до розширення аудиторії, і кожен артист намагається це зробити якнайкраще, виборюючи увагу свого глядача.

Видовищні заходи — це шоу, і саме цим терміном останніми роками активно користуються в культурно-мистецькому просторі України. Шоу (з англ. — демонстрація; видовище) — одна з популярних сучасних форм організації дозвілля, особлива форма масового видовища, вистави, характерною особливістю якої є використання елементів театралізації, сучасних технічних і комп'ютерних засобів. Примхлива молодь потребує все новіших спецефектів, наймодніших трендів і костюмів, найактуальніших хітів. Тому масштабність шоу-програм, особливо на Заході, вражає. На це вказує й сучасна дослідниця М. Мельник: «Сучасні естрадні концерти дедалі більше набувають форми шоу-програми, що виявляється у тенденції технологізації сценічного мистецтва. Поява нових засобів сценічної виразності та їх вдосконалення має позитивний аспект, оскільки значно розширює можливості ідейно-емоційного впливу на глядача».

Будь-яке естрадно-концертне шоу складається зі справжнього калейдоскопа номерів — основної одиниці естрадного мистецтва, своєрідної «основної форми буття» естради. Естрадний номер — окремий, закінчений виступ одного або кількох артистів, що є основою естрадного мистецтва, це короткий і самостійний твір видовищного мистецтва. Враховуючи запити аудиторії до видовищних заходів, в Україні вже є певний досвід створення номерів із використанням віртуальної або доповненої реальності. Унікальні приклади інновацій під час організації шоу-програм можна було побачити на церемонії нагородження «M1 Music Awards. III елемент», що проходила у київському Палаці спорту в грудні 2017 року. На церемонії, де відзначали найкращих виконавців, глядачів дивували масштабними декораціями і грандіозними постановками. Одним із найяскравіших був виступ співака ALEKSEEV, який розпочав виконання свого хіта «Почуваю душею», закрутившись у віртуальному кубі, а потім застигнув-

ши в повітрі, високотехнологічний пристрій з умовною назвою «рука» і масштабна графічна 3D-інсталяція створили відчуття повної невагомості в номері артиста. У геометричному просторі на вершині унікальної споруди технологічна установка повертала ALEKSEEV на 360 градусів, і водночас виконавець співав наживо, перебуваючи в позиції головою вниз над сценою. Над створення номера з віртуальною реальністю працював продюсер і відомий режисер Олег Боднарчук зі своєю командою.

Прикладом використання інноваційної технології доповненої реальності в сценічному просторі є щорічна премія «МУЗ-ТБ 2019». Номери артистів створювались за допомогою не лише комп'ютерної графіки, а й спеціального світлового обладнання і складних декорацій. Наприклад, Діма Білан зустрівся на сцені зі своєю точною цифровою копією, яка танцювала поруч з артистом, а у номері Світлани Лободи її балетом були 3D-скелети, створені завдяки віртуальній графіці, при цьому виконавцям потрібно було взаємодіяти з «фігурами», не помічаючи їх на сцені. Цю технологію за кордоном представила Madonna на церемонії Billboard Music Awards у 2019 році у Лас-Вегасі. Поп-ікона та колумбійський співак Maluma відтворили сцени з кліпу «Medellín» і доповнили їх зображення чотирма голографічними двійниками Madonna, які з'являлися, а потім зникали, що створювало ілюзію миттєвого переміщення співачки на сценічному майданчику.

Не заперечуючи очевидні переваги подібних шоу, усе ж слід звернути увагу, що сприйняття технічних засобів під час створення естрадно-концертних шоу як головних складових мистецтва, що набувають першочергового значення, є негативною тенденцією, оскільки ці технічні елементи виражальності покликані бути засобом донесення певного змісту й ідеї концертного дійства, а не лише засобом прикраси. Присутність спецефектів повинна мати виключно декоративну, збагачувальну функцію, доповнюючи загальну концепцію задуму, адже візуальне перенасичення втомлює глядача та відволікає його від основної мети перебування на шоу.

О. М. Куликова

КУРС «ІСТОРІЯ ЖУРНАЛІСТИКИ» В ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ-ЖУРНАЛІСТІВ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОФІЛЮ

О. М. Kulykova

THE COURSE ON «HISTORY OF JOURNALISM» IN TRAINING THE JOURNALISM STUDENTS IN SOCIO-CULTURAL PROFILE

Соціальна та культурна журналістика є інноваційним освітнім напрямом. Програма підготовки студентів-журналістів соціокультурного профілю спрямована на формування цілісної стратегії використання засобів журналістики для актуалізації суспільно значущих аспектів культури. Програмою передбачено не лише розвиток культурної компетентності та комунікативних здатностей майбутнього журналіста, а й вміння критично мислити, досліджувати й аналізувати складні соціальні та гуманітарні проблеми й висвітлювати їх з урахуванням специфіки медіа-середовища, прогнозувати перспективи їх розвитку.

Курс «Історія журналістики» є важливою складовою професійної підготовки журналістів соціокультурного профілю. Загальновідомо, що історія будь-якої науки є фундаментом і теоретичною базою, на якій будуються сучасні концепції й практичні обґрунтування. Майбутній журналіст має володіти певним обсягом знань відносно еволюції журналістики й професії журналіста.

Викладання дисципліни «Історія журналістики» має наступні цілі: дати студентам можливість прослідкувати процеси розвитку друку, телебачення, радіо в нашій країні та за кордоном від зародження до наших днів; виявити найважливіші фактори, які впливали на стан ЗМІ в минулому й на сучасному етапі розвитку; сформувати систему знань закономірностей розвитку й засобів саморегуляції ЗМІ тощо.

«Історія журналістики» викладається на 1 курсі й базується на паралельному вивченні таких предметів, як «Вступ до фаху», «Теорія масових комунікацій» тощо. Курс «Історія журналістики» складається з лекцій та семінарських занять. Самостійна робота студентів, окрім засвоєння теоретичного матеріалу, включає підготовку рефератів, доповідей та презентацій до семінарських занять. Закріплення знань відбувається у вигляді підсумкового контролю (іспит) і написання курсової роботи. Методика викладання дисципліни передбачає проведення занять з використанням як традиційних (лекції, дискусії, бесіди), так і активних методів навчання (дебати, тренінги, екскурсії до редакцій, радіо-та телестудій тощо).

Важливість курсу зумовлена й рядом наступних моментів.

1. «Історія журналістики» передбачає вивчення історії преси як суспільного інституту на різних етапах її формування та розвитку, відображає процеси формування та розвитку різноманітних ЗМІ та їх вплив на еволюцію суспільної думки, організацію суспільства, розвиток духовної й матеріальної складової культури країни.
2. Курс демонструє історію формування та розвитку журналістської професії. Вимоги до журналістів в різні періоди.
3. Навчальна дисципліна також охоплює вивчення історії різних друкованих видань, еволюції їх створення, розвитку, успіху або занепаду й причин, які обумовили їх трансформацію.
4. Предмет «Історія журналістики» передбачає знайомство з видатними особистостями вітчизняної й зарубіжної журналістики.
5. Курс пропонує студентам ознайомитися з еволюцією різноманітних жанрів і стилів журналістської творчості. Студенти знайомляться зі зразками якісних текстів, написаних майстрами журналістського слова.

За результатами засвоєння дисципліни студент має: знати навчальний матеріал, відповідно до плану; вміти аналізувати діяльність вітчизняних і зарубіжних ЗМІ; розуміти рушійні сили й закономірності історичного процесу; орієнтуватися в основних процесах і тенденціях розвитку вітчизняної й зарубіжної журналістики; ознайомитися з її найкращими зразками, професійними стандартами; розуміти значення її досвіду для практики сучасних ЗМІ й роботи журналіста; вміти аналізувати й використовувати досвід найкращих журналістів з метою удосконалення професійної майстерності.

Ознайомившись з певним обсягом фактичних відомостей про минуле журналістики, її провідних учасників, студенти мають сформувати вміння надійно

аргументувати свої висновки, бути точними в передачі інформації, зрозуміти перспективи подальшого існування різних видів ЗМІ в умовах активного розвитку інформаційних суспільства.

Курс «Історія журналістики» сприяє: формуванню у студентів системи знань з історії журналістики й можливостей використання позитивного досвіду в професії; вивченню діяльності провідних періодичних видань (знайомство з напрацюваннями видатних журналістів є суттєвим творчим підґрунтям для майбутніх фахівців); творчому осмисленню досвіду минулого; засвоєнню етичних пріоритетів журналістської діяльності; прогнозуванню подальшого розвитку журналістики на основі знань її історії виникнення та розвитку.

Отже, вивчення курсу «Історія журналістики» є важливою складовою професійного навчання майбутніх журналістів і органічно входить у систему загальної журналістської освіти.

В. А. Маркова, О. М. Суховій

СТОРИТЕЛІНГ У СИСТЕМІ МАСОВИХ КОМУНІКАЦІЙ

V. A. Markova, O. M. Sukhoviij

STORYTELLING IN THE MASS COMMUNICATION SYSTEM

Сам термін сторітелінг (storytelling) з'явився відносно недавно, у 1992 р. завдяки керівнику концерну Armstrong International Девіду Армстронгу, який шукав нестандартні способи менеджменту і дійшов висновку, що працівники не завжди розуміють (або не хочуть розуміти) сухі інструкції, але відмінно реагують на життєві історії. Він почав збирати такі історії, а згодом надрукував збірку «Керівництво по роботі». Це був абсолютно новий формат інструкції — з героями, деталями, емоціями, мораллю. У його книзі «MBSA: Managing by Storying Around» вперше і прозвучав термін «сторітелінг».

Водночас, розповідання історій — один з найдавніших форматів соціальної комунікації, з яких у наступному виникли корпуси релігійних та літературних текстів. Журналістика, що виникла на початку XVII ст., теж відразу опанувала розповідь як один із головних видів масової комунікації. Оповідна манера викладення матеріалу посіла своє місце в аналітичних і, особливо, публіцистичних жанрах. Зараз його активно опановують у рекламі, піар-діяльності, брендингу, маркетингу, освіті. У цьому зв'язку виникає питання: чому саме зараз відбувається, так би мовити, «друге народження» сторітелінгу?

Цікавим є те, що фахівці по-різному визначають його, називаючи то жанром, то стилем, то технологією комунікації, то способом, то методом, то маркетинговим прийомом. Від визначення залежить і точка зору на це явище. Так, якщо мова йде про жанр, то потрібно визначитися, чим саме жанр сторітелінгу відрізняється від інших жанрів, де також присутній оповідний елемент. Якщо ж мова йде про стиль, то тут ми маємо, насамперед, філологічний погляд на це явище. З огляду на те, що масова комунікація є цілеспрямованою діяльністю, яка передбачає застосування певних технологій для досягнення певних цілей, варто, на наш погляд, розглянути сторітелінг саме як комунікаційну технологію. Саме такий погляд спроможний дати відповідь на питання щодо популярності сторітелінгу в сучасних умовах.

На початку треба визначитися, чим саме історії у засобах масової комунікації відрізняються від релігійних та літературних історій. Якщо релігійні історії для послідовників певних культів є не тільки такими, що були насправді, але й священними, то літературні історії всіма сприймаються як вигадані. Історії ж у масовокомунікаційній сфері подаються реальними (незалежно від того, чи є вони такими насправді). Тобто, засоби масової комунікації виконують функцію циркуляції історій у суспільстві. У цьому зв'язку варто згадати теорію символічної конвергенції Ернеста Бормана. Він досліджував тип комунікації в невеликій групі і знайшов взаємозв'язок між драматичними образами, які використовують члени групи під час розмови один з одним, і ступенем групової свідомості і солідарності. Це дозволило йому сформулювати наступну тезу, яку можна розповсюдити на будь-яку групу незалежно від місця та мети зібрання: «Обмін груповими фантазіями створює символічну конвергенцію». При цьому під фантазією він розуміє «творчу та образну інтерпретацію подій, яка задовольняє психологічну або риторичну потребу; описує події, що проходили поза групою або в її минулому або майбутньому», а під символічною конвергенцією «лінгвістичний процес, завдяки якому учасники групи розвивають почуття спільності або близькості: згуртованості, єдності, солідарності». Тобто обмін історіями згуртовує суспільство навколо певних тем, надаючи змоги виконувати журналістиці одну зі своїх найважливіших функцій — консолідації суспільства.

Водночас, якщо ми розглянемо сучасний сторітелінг у журналістиці, ми побачимо його суттєві відмінності від традиційних журналістських нарративів. Традиційно для нарративу журналістської історії характерними елементами є: герой (або герої) — людина або організація; конфлікт — драматична ситуація, у якій перебуває герой або перебувають герої; контекст — система обставин, у яких опиняються герої і де стався конфлікт; сюжет — послідовність дій героїв; зміни — ціннісні трансформації в житті героїв. Спочатку вона існувала тільки в друкованому вигляді, потім опанувала радіо та телебачення, зараз же активно освоює електронну комунікацію, у якій вона стає мультимедійною. Нове комунікаційне середовище задає нові вимоги до формату журналістської історії як з комунікативної, так і економічної точки зору. В умовах «тиранії моменту» (Т. Х. Еріксен), коли з невинною швидкістю зростає виробництво та споживання інформаційних потоків, коли людину «хватає» лише на перегляд заголовків у новинній стрічці, в якій кожна наступна подія стирає з пам'яті попередню, формуючи «репортерське» (Д. Гільденбранд) ставлення до дійсності, нарратив журналістської історії теж змінюється. Економічні чинники існування інтернет-ресурсів вимагають, щоб на розповіданні історій можна було й заробляти. Економічно обґрунтованою моделлю існування інтернет-видань є використання реклами. Тому сторітелінг вибудовується за серіальним форматом, де в самому цікавому й драматичному місті можна зробити рекламну врізку. Сучасна журналістська історія у форматі сторітелінгу повинна бути більш динамічною і більш драматичною порівняно з традиційними, вона повинна тримати у напрузі увагу споживача. Саме це забезпечує її популярність, а видання отримує оригінальний контент.

Таким чином, друге народження журналістської історії під новим ім'ям «сторітелінг» відбулося під впливом маркетингових технологій та нового комунікаційного середовища.

Р. С. Мохнюк

**КУЛЬТУРОТВОРЧІ КОМПОНЕНТИ ГРОМАДЯНСЬКОГО ЗРОСТАННЯ МОЛОДІ
(НА МАТЕРІАЛАХ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ)**

R. S. Mokhnyuk

**CULTURAL AND CREATIVE COMPONENTS OF CIVIL GROWTH OF YOUTH
(A CASE STUDY OF ARTS SCHOOLS)**

Зміна соціально-економічних та культурних умов у сучасній Україні після здобуття нею незалежності активізувала процес становлення, формування та розвитку громадянського суспільства. Культуротворчість розглядається нами як діяльнісний саморозвиток, самоудосконалення особистості з обов'язковою демонстрацією кінцевого продукту. Синергія суспільного і особистісного поєднується у заявленій нами темі, що робить її актуальною.

Мета — дослідити вплив культуротворчих компонентів на громадянське становлення і зростання молоді в процесі навчання у мистецькій школі.

Напрацьована на сьогодні законодавча база орієнтує мистецькі школи на громадянськомісний вектор діяльності. Такими документами є: закон України «Про освіту» від 05.09.2017 за №2145-VIII, закон України «Про позашкільну освіту» 22.06.2000 від 1841-III, «Концепція сучасної мистецької школи» (від 20.12.2017 року за № 1433)», «Положення про мистецьку школу» від 09.08.2018 року за №686 та ін. Сучасна мистецька школа розглядається як центр культурно-мистецького життя громади, а серед засад та принципів державної політики у сфері освіти значиться формування громадянської культури.

Сьогодні за видами мистецькі школи поділяються на: музичні, художні, хореографічні школи та школи мистецтв. За даними статистики Управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації, мистецьких шкіл в області налічується 35. Позитивним є те, що кількість мистецьких шкіл в області не зменшується, а у 2017 році вона зросла на одну — це Смизька дитяча музична школа Дубенського району. Набуття статусу ОТГ населеними пунктами Рівненщини не вплинуло на кількість мистецьких шкіл, що засвідчує позитивність процесу демократизації в Україні. Щодо кількості учнів, то вона постійно зростає. Так, у 2013 році їх було 9631 (збільшення у порівнянні з 2012 р. на 97 учнів); у 2014 — 9767; у 2015 — 10113; у 2016 — 10138; 2017 — 10213 учнів. За п'ять років кількість учнів збільшилась на 582 учні. Така активна позиція батьків і дітей формує майбутнього громадянина України.

Громадянському зростанню молоді сприяє репертуарна політика мистецьких шкіл. Шляхом публічної демонстрації мистецьких досягнень є можливість творчій молоді формувати громадянську культуру та активізуватись у житті громад.

Результати культуротворчого вияву учнів та викладачів мистецьких шкіл можна спостерігати під час заключного концерту переможців обласного огляду-конкурсу серед учнів та вчителів мистецьких шкіл, що відбувається кожного року на іншій локації, так у 2019 році концерт пройшов в КЗ «Березнівський районний будинок культури» на Рівненщині. Проведення таких імпрес в різних містах викликає інтерес у місцевого населення та стимулює збільшення кількості бажаючих навчатись у мистецьких школах.

Різноманітні презентаційні заходи використовують мистецькі школи для демонстрації своїх культуротворчих результатів та спілкування з громадськістю. Зокрема, повномасштабне представлення історії та діяльності Рівненської дитячої музичної школи №1 ім. М. В. Лисенка до 80-річчя її заснування відбулося у Рівненському краєзнавчому музеї. На виставці представлені фото керівників, учнів, вчителів школи, музичні інструменти, афіші, кубки, нагороди. Під час відкриття виставки учні школи, а саме: баяністи, скрипалі, саксофоністи, піаністи, бандуристи, вокалісти представили свої музичні доробки. Про громадянськовий напрям репертуару засвідчує назва виставки «І лине музика для всіх...». Під час звіту учнів та педагогічного колективу Володимирецької школи мистецтв 2019 року, що на Рівненщині, виступило 22 учнівських колективи та солісти, а це понад 150 артистів. Якісний мистецький продукт учнів та викладачів презентується на різноманітних культурно-мистецьких проєктах: конкурсах, святах, фестивалях, щорічному проєкті «Рівне, літо, музика» тощо.

Структурні підрозділи Рівненського центру підвищення кваліфікації та перепідготовки працівників культури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв здійснюють підвищення кваліфікації, перепідготовку, стажування слухачів-керівників та викладачів мистецьких шкіл. Це викладачі хореографічних, музичних, фольклорних, театральних, образотворчих дисциплін. Залежно від категорії слухачів формується навчальний культурологічний модуль. Креативний підхід викладачів Рівненського центру до організації навчального процесу з використанням таких форм, як майстер-клас, конференція, круглий стіл, ділова, імітаційна, рольова гра, ситуативна вправа, тренінг, пленер, екскурсія, презентація, взаємонавчання, методична естафета спонукають слухачів до культуротворчого підходу в подальшій своїй професійній діяльності.

Проблеми, що сьогодні обговорюються у мистецькій освіті, а саме: скорочення навчальних годин, збільшення навантаження кількості учнів на одну викладацьку ставку, ліквідація напрямку «сольний спів» — не сприятимуть культуротворчому підходу до виховання контурентоспроможного митця та громадянському зростанню молоді.

Висновки. Культурні процеси в країні прямо або побіжно співвідносяться з процесом формування та розвитку громадянського суспільства. Культуротворчі компоненти з їх громадянськовим наповненням — один із векторів діяльності сучасних мистецьких шкіл.

И. Н. Силютина

ОТЧУЖДЕНИЕ ЗНАНИЙ И СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ДОКУМЕНТОВЕДЕНИЯ

I. M. Siliutina

DIVISION OF KNOWLEDGE AND MODERN PROBLEMS OF DOCUMENT SCIENCE

Одной из актуальных проблем документоведения является выявление траектории документа в современном информационном пространстве. Важной констатацией здесь может служить феномен отчуждения знаний: нарастающий процесс приобретения знаниями все большей самостоятельности относительно их естественного носителя — человека. На ранних этапах человеческой истории отчужденное знание существовало только в материализованном виде, в виде

орудий труда и его продуктов: уже сознательное изготовление ручного рубила можно рассматривать как воплощение в нем некоторого объема знаний его создателя. А, следовательно, документирование, создание документа: широкая трактовка понятия «документ» допускает такое рассмотрение. Таким образом, отчуждение знаний и их документирование — это единый процесс, который позволил человечеству найти эффективную форму сохранения знаний и обеспечить возможность их накопления. Благодаря способности к абстрагированию человечество освоило знаковую деятельность, а с ней и текстовую. Текст, как и изображение, продолжил отчуждение знаний от предмета-носителя. Знание приобрело независимую от воплощающего его предмета знаковую форму существования.

Документ как форма отчужденного знания очутился в центре внимания исследователей в XX веке, вначале как проблема классификации и хранения научных документов (П. Отле и А. Лафонтен), а затем — как проблема их поиска в период информационного кризиса в науке (50-е годы прошлого столетия). Затем в центр внимания науки переместился управленческий документ, и фактически его особенности и технологии обработки определяли содержание документоведения как области науки до последнего времени. Долгое время документоведение имело объектом исследования традиционный — печатный документ, но вынуждено было активно заняться и новой формой документа — электронной. Важно подчеркнуть, что в данном случае новизна простирается далеко за пределы формы документа. Фактически мы имеем дело с более общим процессом — новой формой отчуждения знаний. Формой, в которой знание научное тесно переплетается с нормативным и управленческим. Это утверждение касается стремительно развивающегося Интернета вещей.

«По данным Cisco Systems, к 2020 году к Интернету будет подключено 50 миллиардов «вещей». Это семь на каждого мужчину, женщину и ребенка на планете. В этом будущем мире физические и виртуальные объекты начинают объединяться, и каждый из них добавляется либо своей физической формой, либо цифровым присутствием. Например, каждое реальное здание может иметь полную цифровую копию вплоть до отдельных дверных ручек, с которыми затем можно связаться, чтобы получить доступ к информации о том, когда были установлены эти функции, кем, а также как часто они использовались. Таким образом, виртуальные объекты и среды приобретут «настоящие» идентичности — даже личности — в то время как физические объекты и среды будут иметь цифровые копии или двойников». Можно видеть, что появление Интернета вещей носит революционизирующий (разрывной, по современной терминологии) характер. К уже существующим формам электронных документов добавляются самостоятельные виртуальные объекты и виртуальные копии физических объектов. С огромным усложнением управления (и документирования управления!) их взаимодействием. Можно констатировать, во-первых, «возвращение» роли документа физическому объекту, ее актуализацию. И, кроме того, размывание границ между объектом и процессом, когда отчужденное знание функционирует в виде алгоритма, программы, взаимодействующей с программой-объектом. Ясно, что все это содержит новые вызовы документоведению, которому предстоит еще сформировать проблематику в связи с новыми (и продолжающимися появляться) формами отчуждения знаний.

А. В. Тарлева, И. К. Козка

**КОГНИТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ
ЯЗЫКОВЫХ КАРТИН МИРА**

A. V. Tarlieva, I. K. Kozka

**COGNITOLOGICAL FOUNDATIONS FOR THE INTERPRETATION
OF NATIONAL LINGUISTIC WORLD VIEWS**

Философия как наука изучает законы развития мира, общества, процессы познания и мышления, нравственные ценности человека.

Взаимоотношения языка и философии складывались на протяжении длительного времени и менялись в зависимости от господствующих в разные времена философских взглядов и течений.

Современная философия определяет языку самостоятельное место, понимая, что язык — это не только средство описания действительности, но и сама действительность, действие, жизнь. В связи с этим особое значение в философии имеет соотношение теоретической и практической функций языка.

Практическая функция языка выражается, в первую очередь, в обеспечении успешной коммуникации людей, установлении контакта, достижении взаимопонимания.

Во второй половине XX века внимание лингвистической науки обращается к теории речевых актов, анализу дискурса. Ученые стали рассматривать не только слова и понятия, но и концепты. Как лингвистика, так и философия занялись изучением речевой коммуникации и, соответственно, характеризующих ее полисемичности, омонимии знаков, что повлекло за собой анализ фигур речи, тропов.

В свете поставленных современной антропологией проблем на данном этапе появились основания разграничивать такие понятия, как личность и языковая личность. Языковая личность понимается как личность говорящая либо потенциально говорящая, личность, обладающая способностями вычленять и использовать когнитивно-речевые структуры.

В языкознании развивается целое направление — когнитивная лингвистика, целью которой становится исследование познавательных способностей, роли языка в мыслительных процессах человека. Язык и философия сотрудничают: философские положения объясняют языковые особенности, язык помогает разобраться в философских проблемах.

Отражение внешнего мира формирует языковую картину мира, которая представляет собой способ видеть мир и передавать увиденное в языке.

Исследователи обращаются к поиску путей корректной интерпретации национальных языковых картин мира с опорой на особенности семантической и логической составляющих языка.

Так, австралийский лингвист Анна Вежбицкая вычленяет систему семантических примитивов, которая позволяет определить практически любое понятие естественного языка. А. Вежбицкая рассматривает языковые картины мира в русском, английском, немецком языках, языках аборигенов Австралии и других и делает интересные выводы, объясняющие особенности ментальности носителей языков.

Когда нам необходимо описать систему языка, мы обращаемся к наиболее репрезентативным составляющим его лексики, не задумываясь о том, почему именно эти слова наиболее ярко отражают семантику национальной картины мира. Самое главное в подобной презентации — понимать информацию, которая скрыта от посторонних, а носителями принимается интуитивно. Лингвист Ирина Левонтина пишет: «Я очень люблю пример, который обычно приводит мой коллега и соавтор по многим работам Алексей Шмелев. Он говорит о том, что из пословицы «Любовь зла — полюбишь и козла» абсолютно нельзя сделать вывод о том, какие представления о любви в данной культуре. ... Зато совершенно точно можно сказать, ... что носитель русского языка и русской культуры представляет себе козла, как животное совершенно несимпатичное. Это ... неочевидно в других языковых культурах, это может быть иначе, и у разных животных абсолютно разные коннотации».

Исследователей-языковедов интересует не только то общее, что объединяет разные языки, но и различия, проявляющиеся на уровне семантики знака.

Действительность отличается от того, как ее воспринимают носители языков. Это может быть связано, например, с физиологическими особенностями (например, свет и цвет существуют в языковой картине мира, потому что человек их видит, а рентгеновские лучи не существуют, потому что человек их не видит).

Приведем пример отличий, проявляющихся на уровне семантики. Так, лингвист И. И. Богатырева изучала наивные картины мира разных народов. К очевидным для нас выводам относится утверждение, что интеллектуальная жизнь русского человека связана с головой, а эмоциональная — с сердцем, что было доказано исследователем в процессе реконструкции текстов.

«Голова позволяет человеку здраво рассуждать; про человека, наделенного такой способностью, говорят ясная (светлая) голова, а о том, кто лишен такой способности, — что он без царя в голове, что у него ветер в голове, каша в голове или что он вовсе без головы на плечах. Правда, и у человека с головой может голова пойти кругом (напр., если ему кто-то вскружит голову); он может даже совсем потерять голову, особенно часто это происходит с влюбленными, у которых главным управляющим органом становится сердце, а не голова». О голове мы говорим также и как об органе памяти.<...>.

В отличие от русской в западноевропейской языковой модели мира органом памяти является сердце (ср.: английское *learn by heart* или французское *savoir par coeur*, немецкое ср. *aus dem Kopf*).

А в языках аборигенов одного из островов Каролинского архипелага (Тихий океан) рациональное и эмоциональное вообще не разделяется. С точки зрения носителей языка все чувства находятся во внутренностях человека, при этом главным органом становится печень: прийти в ярость — значит почувствовать печень, понравиться — значит взять печень, успокоиться — опустить печень, получить удовольствие — подсластить печень и т.д.

Систематизация, которая лежит в основании организации любого языка, связана с особенностями восприятия мира его носителями и отражает понимание людьми окружающей действительности. Построенная в результате система работает только для определенной группы людей, а изучение сходных черт и различий разных языков позволяет распознать глубинные когнитивные процессы познания людьми окружающего мира.

М. О. Чумаченко

**МЕТАФОРО-ПОЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СВІТЛА І ТЕМРЯВИ В ДУХОВНІЙ
СПАДЩИНІ ДІОНІСІЯ АРЕОПАГІТА**

M. Chumachenko

**METAPHORICAL AND POETIC POTENTIAL OF LIGHT AND DARKNESS IN THE
SPIRITUAL HERITAGE OF DIONYSIUS AREOPAGITE**

Дослідження духовної спадщини християнського богослова Діонісія Ареопагіта є актуальним в аспекті культурологічного осмислення механізмів духовної творчості, центральним системним елементом яких є сакралізація. Остання слугує специфічним модусом конструювання смисло-символічного виміру релігійної культури, виконуючи функцію регуляції, демаркації, консолідації та піднесення.

У працях «Про небесну ієрархію» та «Про божественні імена» Діонісій Ареопагіт репрезентує теологічну парадигму через метафоро-поетичний потенціал світла та темряви, що дозволяє виявити специфіку формування християнської культури. В означеному дискурсі світло і темрява є семіотичними виразниками соціокультурного порядку, основоположним значенням якого є ідея Бога в її кореляції з людиною та світом. Вона слугує культурною картиною універсуму з трьома визначальними складовими — Бог, Людина, Світ, у якій міфологема світла і темрява є знаковим механізмом її конструювання. Інше теїстичне значення, яке формує картину світу, — ідея креаціонізму (Бог — Творець, людина і світ — творіння) та провіденціалізму (Бог — Пантократор, який керує світом і людиною). Ці ідейні домінанти є маніфестантами дискурсу влади в проєкції ієрархії волі — воля Бога і воля людини, де світло і темрява є знаковим механізмом теїстичної парадигми конструювання соціокультурного порядку: «... світло Богочасного Отця... яке в перетворених символах дає нам блаженні чини Ангелів... від цього світла необхідно нам прямувати до простого його променю... світло це ніколи не втрачає своєї внутрішньої єдності, хоча за своєю благодатною здатністю і розсіюється для того, щоб розчинитися в смертних... Божественний промінь не може засяяти нам не інакше як різними, священними та таємничими покривами, за промислом Божим, пристосованими до нашого ества».

У творчому доробку Діонісія Ареопагіта створення та розмежування світла і темряви мають характерне супранатуралістичне забарвлення, що, водночас свідчить про утвердження їх як способів явлення себе Богом (кратофанії) та Його зв'язку зі створеним світом, а в подальшому — з людиною.

Метафоро-поетичний потенціал світла і темряви відображає морфогенез фінальних та інструментальних цінностей християнської культури; формування оціночних суджень утвердження / заперечення, що продукують певні діяди контрпозицій (релігійні, етичні, гносеологічні та ін.) та механізм створення аксіологічних максимів (культурних еталонів, ідеалів), виражених у символах.

У творчості Діонісія Ареопагіта світло слугує ідейно-мотивуючою ординатою онтологічного спрямування особистості, яка перебуває в ціннісному полі християнської культурної традиції та конкретизується в реалізації ключових ідей христоцентризму: 1) причетність; 2) уподібнення; 3) партиципація;

4) обожнення. У духовній творчості автора трансльований містичний дискурс та символіка світла є також механізмом конструювання антропологічної моделі — праведника, гідного бачити божественне світло: «устремління їх (праведників — М. Ч.) до найчистішого... до вічного та духовного єднання з найвищим світлом, з істиною та красою, яка їх прикрашає...»; «Божественна краса... сповіщає світло своє кожному, хто є гідним, хто долучився до нього та удосконалюється через Божественні дії...».

Таким чином, світло і темрява слугують символічним механізмом концептуалізації та апологетичного обґрунтування теїстичних засад християнської культури, що репрезентовано в таких ключових ідейних формаціях: теологічних концепціях творення та розкриття міфічної апологетики Бога-Творця; репрезентації дискурсу влади через утвердження ідеї Бога-Володаря; розкритті ключових основ христоцентризму та партиципації як центральної категорії християнства.

Н. Н. Чурсин

КУЛЬТУРА КАК НЕКЛАССИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ НАУКИ

M. Chursin

CULTURE AS A NON-CLASSICAL OBJECT OF SCIENCE

Одной из насущных проблем культурологии остается определение понятия культуры или, хотя бы, достижение ее общепринятого целостного понимания.

«Явление культуры чрезвычайно богато и многообразно, поистине всеобъемлюще. Не случайно культурологи давно затрудняются дать ему определение. Сейчас, по одним оценкам, существует уже более 500 определений культуры, а по мнению других, эта цифра приближается к тысяче».

Обратим внимание в этой связи на существенный аспект сложности понятия культуры. Отталкиваясь от латинского слова *cultura*, которое означало возделывание почвы, ее культивирование, т.е. изменение в природном объекте под воздействием человека, отметим наличие формируемых при этом отличающихся сущностей.

Так, «В настоящее время понятие культура означает исторически определенный уровень развития общества, творческих сил и способностей человека, выраженный в типах и формах организации жизни и деятельности людей, а также в создаваемых ими материальных и духовных ценностях». То есть культура предстает неким объектом, результатом деятельности, материальным или духовным.

Понятие «культура», кроме того, «распространяется на любую небіологическую деятельность человека». Ключевое слово здесь уже не предмет (результат), а процесс (деятельность).

В то же время, культура, по Швейцеру, «...есть не что иное, как наиболее полное развитие воли к жизни, слагающееся из всех доступных человеку и человечеству видов прогресса воли к жизни, которая испытывает благоговение перед жизнью во всех ее проявлениях в сфере деятельности человека и которая стремится к совершенствованию в духовности благоговения перед жизнью... Культура есть, следовательно, не явление эволюции мира, но акт переживания

нашей воли к жизни». Воля к жизни, заметим, есть уже не объект и не процесс, но характеристика процесса.

И, таким образом, культура — и состояние, и процесс, и характеристика (процесса). Как к этому относиться? Можно анализировать какой-то отдельный аспект, а можно как-то учитывать их одновременно. В последнем случае придется признать, что, как это было раньше в физике, мы имеем дело с неклассическим объектом науки, квантовым объектом, содержащим в качестве характеристик разные сущности. Объектом, для исследования которого необходимы разнесенные во времени опыты, а результат определяется их совместным рассмотрением. И, как отмечал Ю. А. Шрейдер, согласование полученных картин является самостоятельной сложной задачей.

Признание культуры как неклассического объекта науки влечет за собой смещение акцентов в ее понимании. По крайней мере, при анализе отдельного выделенного аспекта в понимании культуры следует учитывать и «незримое присутствие» остальных, от которых этот аспект неотделим. Так и должны рассматриваться квантовые объекты, в соответствии с «принципом дополнительности».

Существует, однако, и другой путь понимания культуры: выбор определяющей ее характеристики, хотя бы из тех, которые перечислены выше. При этом можно обнаружить, что эти характеристики связаны причинно-следственными связями. Именно культура как результат (объект) определяется его создающим процессом. А последний, конечно, зависит от своих характеристик. То есть, определяющим показателем здесь выступает как раз характеристика процесса. Примерно так же, как путь зависит от скорости, а скорость — от ускорения.

Тогда оказывается, что для культуры «Вполне достаточно ее определения как совершенствования нашей воли к жизни».

И дальнейшее развитие культуры связано с интерпретацией этого определения применительно к огромному количеству принципиально новых ситуаций, в которые погружается человечество в эпоху Больших данных и Интернета вещей.

О. Ю. Шмаюн

ФОРМУВАННЯ ІСТОРИЧНИХ АСПЕКТІВ ЦІЛІСНОГО РОЗУМІННЯ ЕТАПІВ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ЦЕНТРІВ

O. Yu. Shmaiun

DEVELOPING HISTORICAL ASPECTS OF A HOLISTIC COMPREHENSION OF THE STAGES OF DEVELOPMENT OF CULTURAL AND LEISURE CENTRES

Нині культурно-дозвіллева діяльність має потужний напрям розвитку. Молодь цікавиться інноваційними течіями для збагачення своїх умінь та навичок.

Дозвіллева діяльність має свій початок ще з давніх часів. Нею цікавились визначні особистості, а також існували місця де населення могло провести свій вільний час. Однією з головних передумов створення та народження дозвіллевих центрів стало задоволення власних потреб та відпочинку від проблем, враховуючи низку таких показників, як: умови життя, етнічна приналежність, політичні та релігійні погляди.

Початок розвитку культурно-дозвілєвої діяльності розпочинається з Античної Греції, де почали з'являтися театри, стадіони, гімназії. А в римській культурі вперше з'явилися багатофункціональні центри, які пропонували відпочиваючим збагатити сили та енергію. Основні напрями відпочинку – басейни, приміщення для бань, бібліотеки, сади, кімнати ділових зустрічей.

Протягом XIX століття з'явилися перші товариства різного напрямку, а також музичні, літературні, спортивні гуртки, які мали на меті не лише розважити, але й подати інтелектуальну інформацію населенню. У цей період поширювались аристократичні клуби та гуртки за інтересами: любителів балету, музичних виконавців. Також, протягом XIX століття стали популярні різні види спортивних занять, зокрема гра в теніс, кінний спорт. У даний період розвитку дозволя набрало потужних обертів і відбулося поширення таких культурно-розважальних форм, як кіно, луна-парк.

Під час XX століття найчисельнішими були міщани. Вони свій вільний час, тобто дозволя, проводили в сімейному колі, оскільки більшість працювала вдома та у виробництві брала участь вся сім'я. Форми проведення дозволя у міщан були різними. Наприклад, щоб познайомитись з великою кількістю людей, вони організовували вечірки.

У XX столітті молодь проводила свій вільний час в офіцерських або приказницьких клубах, коли там відбувались публічні заходи. Найбільш освічена молодь досить часто влаштовувала домашні вистави, спільні читання. Популярним видом проведення дозволя користувався кінематограф, у глядацькому залі можна було зустріти офіцерів, жандармів, робітників, інтелігентів, торговців. З часом розвитку суспільства, балагани змінилися звичайними кінотеатрами.

Завдяки вже діючим будинкам культури, клубам, кінотеатрам, салонам, магазинам, гурткам, відбувається інтеграція та з'являються перші дозвілєві центри.

У період ВВВ відбулось скорочення фінансування на бібліотеки, клуби, будинки культури, також половину закладів вирішили скоротити, якщо порівнювати з передвоєнними роками. Та основним завданням таких закладів було пояснення сутності війни, розкриття правдивої інформації.

У післявоєнний період заклади культури набрали обертів на шляху свого розвитку, відбувалось відновлення Будинків культури, з цього часу почали створюватись багатофункціональні центри, молодіжні творчі центри, які збагачували людину новими можливостями щодо проведення вільного часу.

Тобто, дозвілєві центри створюються у другій половині XX ст. як багатопрофільні та багатофункціональні заклади. Якщо однопрофільні дозвілєві установи дотримуються конкретного напрямку діяльності і об'єднують людей різних соціальних характеристик на основі спільного інтересу та спільних потреб (політичні, військові, науково-технічні, естетичні, спортивні, розважальні, тематичні), то багатопрофільні функціонують як культурно-дозвілєві комплекси та центри, у межах яких діють різноманітні гуртки, секції, об'єднання (творчого, розважального, спортивного характеру), майстерні, ігрові кімнати.

Як зазначає І. Петрова, серед багатопрофільних зарубіжних центрів (центри Краутрі, Сандерленда у Великобританії, центри Дамосло, Карачонде в Угорщині, Сан-Дієго в Каліфорнії, США) можна виділити кілька типів, кожен

з яких характеризується не лише наданням певних послуг, а й різними видами діяльності.

Вже у 1992 році існувало понад 100 клубних установ нового типу. Серед них центри дозвілля, центри культури, центри національних культур, культурно-спортивні.

Наприклад, у Первомайському центрі дозвілля «Скіф» основним завданням було відродження та розвиток народних промислів і ремесел, що об'єднував на той час близько 500 народних умільців. В Херсонському центрі дозвілля основним завданням було навчання молоді туризму.

У Львівській, Івано-Франківській та Рівненській областях відроджувалися традиційні для Західної України типи закладів культури — доми «Просвіта». Так було започатковано організацію спеціалізованих центрів дозвілля.

Отже, Україна переступила поріг ХХІ століття та інтегрується у європейську й світову спільноти, тому є потреба у всебічно розвинених, активних та ініціативних особистостях, що зможуть забезпечити гідний поступ для своєї держави. А формування таких соціально активних індивідів є неможливим без ефективного використання ними свого вільного часу.

Організація діяльності культурно-дозвіллевих центрів на сучасному етапі передбачає створення таких осередків, де будь-яка особа могла би почуватися вільно та позбутися буденного психологічного навантаження.

СЕКЦІЯ:
МОДЕЛІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Г. В. Афенченко

МІМ ЯК ПРОДУКТ ГРОМАДСЬКОЇ ДУМКИ

G. V. Afenchenko

MEME AS A PRODUCT OF PUBLIC OPINION

У сучасному світі все більшого значення набуває громадська думка. Усі сфери суспільного життя пронизані каналами і спробами врахувати громадську думку в прийнятті управлінських рішень. Це стосується органів державної влади, місцевого самоврядування, комерційних і виробничих компаній, громадських організацій.

Численні компанії проводять дослідження з вивчення громадської думки від різних соціальних груп і прошарків населення окремих країн або в міжнародному масштабі. За даними ESOMAR, у 2013 році оборот ринку в Україні становив 61 млн доларів США. Замовниками були клієнти-резиденти України (98%). Близько 30 компаній постійно проводять масові опитування.

Особливий інтерес в описі результатів досліджень громадської думки представляє особливі елементи його символічного змісту. Це його, начебто, квінтесенція, втілена в продукті-образі. Ж. Бодріяр в концепції масової комунікації описує споживання речей як певних символів у вигляді образів-симулякрів. Г. Лассвелл в методології контент-аналізу акцентував увагу, що при аналізі змісту, головне — це поділ певним чином текстуального матеріалу до таких одиниць аналізу, щоб елементарна частинка відображала в собі характерні ознаки і власності всього задуму комунікації.

Він і його послідовники виходили з того, що слова, які використовуються в контексті комунікації і способи комунікації людей, показують ставлення, висловлюють їхні соціальні цілі. Слова — це знаки, які вказують на будь-які об'єкти матеріального світу і водночас повідомляють про переконання, мотивації, ціннісні орієнтації і прагнення відправника цієї комунікації. Тому слова мають символічне значення, а виокремлення, підрахунок і аналіз таких елементарних частинок — завдання контент-аналізу. Вимірювання насиченості комунікації цими знаками-символами (по Г. Лассвеллу — «мент», від англ. «Mention» — згадка) відбувається через підрахунок частоти форм, через які вони репрезентують: їх відображення в понятті, судженні, герої або характері.

Деякою підказкою до пошуків соціологів, психологів і культурологів може слугувати концепція мімів (meme) Р. Докінза. У розділі «Міми: нові реплікатори» він визначає мім як стійкий елемент людської культури, який передається по каналу лінгвістичної інформації. Приклади мімів, що є аналогічні генам, — це ідеї, образи, конструкції слів і технологія мислення, стереотипи поведінки і способи дії.

Функціонування мімів можна зіставити з виникненням та існуванням анекдотів. Правдива історія, яка передається каналами міжособистісного спілкування, проходить обробку людьми, тобто опускаються особисті і другорядні деталі, робиться акцент на загальному і актуальному.

«Точно так само, як гени поширюються в генофонді, переходячи з одного тіла в інше за допомогою сперматозоїдів або яйцеклітин, міми поширюються в тому ж сенсі, переходячи з одного мозку в інший за допомогою процесу, який в широкому сенсі можна назвати імітацією», відзначає Р. Докінз. Додамо, що чим більше проходить обробка, тим для більшого за масштабами культурного середовища він затребуваний і сприймається звичним чином.

З переміщенням центру ваги політичних, маркетингових, освітніх, соціальних комунікацій в соціальні мережі з'явилася можливість дослідження особливого явища — інтернет-мімів.

Інтернет-мім народжується в процесі об'єктивзації ситуації і цілком релевантний загальнокультурному контексту. Він скоріше знак, смислове значення якого кожен одержувач сприймає і розбирає індивідуально, приймаючи рішення підтримувати його поширення чи ні. Поширюються тільки ті міми, які сприймаються аудиторією і знаходять відгук на злободенну тему.

Будь-які міми, а саме ті, що поширюються в інтернеті, активно використовуються в маркетингових комунікаціях. Широкі можливості впізнавання, швидкість передачі, легкість у наповненні споживчими смислами, простота додавання ціннісних орієнтацій цільовій аудиторії, комплексний характер під час використання в конструюванні брендів робить мім універсальним інструментом позначення унікальної торговельної пропозиції. Його застосовують у вигляді зображення, слова або словосполучення, музичного супроводу, а також на бордах, у листівках, плакатах, рекламних роликах, хештегах тощо.

Міми не тільки добре сприймаються аудиторією завдяки комічному ефекту, неважкому сприйняттю, запам'ятовуванню. Залученість соціального кола одержувача інформації, можливість діяти в форматі симетричної двосторонньої комунікації перетворює мім в інструмент впливу на свідомість і поведінку аудиторії. Як «інформаційний паразит» мім перетворює розум його носія в простір розмноження смислів і постійної взаємодії з брендом. Напрямок вірусного («партизанського») маркетингу, який використовує міми, має великі потенційні можливості застосування в маркетингових комунікаціях, проводить відповідність між соціокультурними смислами і їх практичним втіленням у речах та діях.

Р. А. Жоза

МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ

R. A. Zhoga

MUSIC COMMUNICATION

Музика — універсальний інструмент у спілкуванні між людьми. Реалізація цих відносин відбувається у багатьох численних та різноманітних комунікаційних процесах. Методологічна проблематика музичної комунікації знаходиться на самій початковій стадії як і в музикознавстві, так і в естетиці, музичній психології та соціології музики. До цього часу питання відносин піднімались в культурологічній сфері.

Варто зазначити, що всебічне осмислення проблеми музичної комунікації ще кілька десятиліть тому було неможливим через певні історичні та світоглядні погляди, наслідком чого музика перебувала у певному вакуумі.

Огляд джерел показав, що розкриття теорії музичної комунікації необхідно розглядати з точки зору сутнісних проблем природи музичної мови, феномена музичного твору та його структури, тематизму, а також специфіки «другорядної» творчості музиканта-виконавця та особливостей слухачького сприйняття музики.

Деякі європейські науковці опираються на матеріально-конструктивну концепцію, а чимало вітчизняних музикознавців, навпаки, дотримуються ідеї пріоритетності важливої, духовної концепції. Поряд із цим музична комунікація увібрала в себе елементи образів, ідей, художню думку авторів через матеріально-конструктивні та інші сторони музики, які виникли в процесі розвитку. До цього ж у даному складному процесі матеріально-конструктивна сторона є домінуючою.

Саме Б. Асаф'євим і Б. Яворським було закладено підґрунтя для поглибленого вивчення різних категорій музики (музичної мови, форми, засобів вираження), особливостей сприйняття основних аспектів музичного мистецтва — створення, слухання та оцінку музики. Музикознавцями дано визначення ґрунтовних понять — «інтонаційної природи музики», «ладового ритму», «музичного мислення».

Існує досить багато визначень музичної комунікації, однак вони не розкривають її зміст, часто висвітлюють лише одну або кілька сторін. З точки зору дослідників, музична комунікація — це динамічна система передачі, отримання та збереження інформації, органічно притаманна цілісному процесу створення, накопичення, поширення, відтворення та оцінки музичних цінностей; система, яка забезпечує оптимальне функціонування, ефективну взаємодію всіх структурних ланок процесу. Вона розгортається в часі та просторі, пов'язуючи музичне мистецтво зі всіма сферами суспільної свідомості та діяльності, що сприяє розширенню сфери впливу музичного мистецтва в суспільстві, та в результаті сприяє внутрішньому його збагаченню.

У процесах музичної комунікації взаємодіють різнорідні пласти та процеси, що зумовлюють як специфічні акти народження художніх цінностей автором (колективним або індивідуальним), їх інтерпретацію виконавцем, творче сприйняття слухачем, оцінку художнього акту музичним критиком, так і широкі соціально-історичні, естетичні, психологічні, діяльнісні пласти культури та суспільної свідомості.

Музична комунікація оперує різнорідною інформацією, зокрема слуховою, зоровою, кодовою, символічною, знаковою, семантичною та ін. Але головним інформаційним матеріалом тут є система виразних засобів музичної мови, що робить вплив на різні рівні психіки слухача (Л. Мазель). Завдяки комунікативній системі реалізуються численні функції, які притаманні як самому музичному твору, так і всім учасникам процесу. Ця реалізація здійснюється за різними напрямками, що забезпечує багатогранний вплив на суспільну свідомість і окрему особистість.

Одним з основних об'єктів комунікації є музична форма, що розуміється в загально художньому сенсі як підсумок творчого елементу реалізації композитором свого задуму. Ця комунікативна форма потребує виконавського декодування (інтерпретації), творчого засвоєння слухачем (також зі свого боку де-

кодуванням сприйнятої форми) і подальшої оцінки цих явищ музикознавцем-критиком.

Соціально-культурна ситуація нині вимагає більш пильної уваги до проблем існування музики в суспільстві. Необхідне дослідження цієї проблеми, і воно повинно спиратися на фундаментальні музикознавчі положення в цій області, сутність яких полягає в осягненні складної структури музично-комунікативних процесів, осмисленні їх генезису та чинників розвитку. Саме тому розробка загальної теорії музичної комунікації набуває особливої актуальності.

Г. А. Коробка

ЮМОРИСТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ВРАЖДЫ КРЫМСКОГО БАНДЕРОВЦА

G. A. Korobka

CRIMEAN BANDERITE'S HUMOROUS HATE SPEECH

С февраля 2014 года началась и продолжается вооруженная агрессия-интервенция РФ в Украину. Оккупация Крымского полуострова породила новую волну сопротивления путем высмеивания-уничтожения захватчиков не только в реальной жизни, но и в Интернете. Когда часть страны оккупирована, а на другой части — состояние войны, имеет смысл дегуманизировать врага словесно в Интернет-пространстве.

Блогосфера способна оказывать огромное влияние на то, как общество воспринимает реальность и реагирует на нее, тем более, если оно находится в условиях оккупации географического, информационного, языкового и психологического пространств. Человек, испытывающий моральное одиночество, коммуникативный вакуум (отсутствие реальной насыщенной коммуникации и попытка ее компенсации в блогах), использует интернет-ресурс как спасение от коммуникативного вакуума, который подталкивает человека присоединиться к блогосфере, где человек начинает строить свои внутренние модели мира.

Для того чтобы противостоять лживой российской пропаганде о событиях в Крыму, на оккупированной части Донбасса и в Украине в целом был создан блог КРЫМского бандеровца «*Новости Крымнаша*». Информационное сопротивление российской оккупации Крыма и Донбасса» с целью заполнить брешь в украинском информационном пространстве. Блогер активно осуждает российскую оккупацию Крымского полуострова, поддерживает информационное сопротивление российской пропаганде, освещает, что на самом деле происходит в Крыму. Смеховое общение в оккупации не может быть эмоционально стерильным, т. е. без негативной эмоциональности очень сложно противостоять врагу. Немаловажно отметить, что у КРЫМского бандеровца язык вражды подвергается карнавализации, поэтому его можно назвать «*humorous hate speech*» («юмористический язык вражды»). Это определенный стиль речи, который характеризуется негативной эмоциональностью высокой степени, соединенный с языком смеха — своеобразный ответ-антидот на тот язык вражды, который сложился в информационном пространстве на территории оккупированного Крымского полуострова как оружие РФ против украинцев и крымских татар.

Блог КРЫМского бандеровца используется как платформа для самовыражения и выпускается на основе собранных фактов на новостных сайтах и по

сообщениям реальных жителей Крымского полуострова в социальных сетях, личных наблюдений автора, рассказов близких и друзей, особое внимание уделяется жалобам жителей полуострова на оккупационную власть.

Смеховой компонент существенно смягчает негатив реальной жизни. Целью является высмеять оккупантов — в переносном смысле убить их, но не так жестоко, как совершить это в реальности. Следует обратить внимание, что КРЫМский бандеровец принципиально пишет слова «Россия» и «Путин» с маленькой буквы.

Активное ведение блога — реакция автора на одиночество или состояние изоляции, проявление эскапизма и бегство от реальной жизни в пространство симулякров. Смех и юмор являются серьезными инструментами в информационной войне, а материал блога, в свою очередь, является ярким примером юмористического дискурса информационного сопротивления оккупации, т. е. текста, погруженного в ситуацию смехового общения в условиях оккупации. В блоге КРЫМского бандеровца юмористическую тональность общения формируют адресаты-эмпатики (называют себя «хунта», «хунтяне») — они заранее находятся на стороне автора, ассоциируют себя с ним и готовы поддержать морально, снабжая дайджест своими шутками и саркастическими комментариями. Например, подписчик блога под ником Renegade в комментариях к дайджесту от 29.03.2018 написал: «Всем здоровья и хорошего настроения, особенно многоуважаемому КБ — что-то Вам в последнее время совсем взгрустнулось, меньше стало вашего фирменного юмора и сатиры. Или это меня задолбала «русская» весна со снегом и морозами, перестал воспринимать Ваши шутки?». На что автор блога ответил: «Renegade, да, сатиры поубавилось, и не только у меня, а у всех крымчан ((».

Материал блога КРЫМского бандеровца можно систематизировать по инвариантным смеховым объектам (темам для смеха), которые являются составляющими юмористического языка вражды: *оккупационная власть с ее «стандартами русского мира»; комические имена оккупантов; остров 404, военная база; крымская вата (ватники); переселенцы с РФ, которые имеют свое особенное название — понаехавшие (понаехи, запорембрики, саранча) — т.е. чужаки для крымчан и, непосредственно, группы смеющихся из сообщества КРЫМского бандеровца; камни с неба (подсчет дней камнепада в Крыму); фиксирование фактов спасения русского языка от бандер — т.е. поиск ошибок в объявлениях, сообщениях, вывесках; туризм (несезон) — квест-игра по поиску миллиардов скрепных туристOFF; болж-туристы; масштабные блэауты (отключение электроэнергии) по всему Крыму; медицина, которая выполняет федеральную целевую программу «Умереть в России»; крымский «аусвайс» (непаспорт) в сравнении с популярностью украинского паспорта, дающего право на безвизовые поездки во множество стран мира; главная духовная скрепа — Крымский мост; вставание с колен; «Зато не стреляют» либо «Зато без ба(Е)ндер»; победобесие, де(и)дываивательные шабаши, колорадка — символ кровавого рашизма; православный ИГИЛ (стандартная программа: секта РПЦ, портреты Сталина, советские лозунги, красные тряпки, флаги оккупанта, диды на палках и дети в военной форме, юнармия, путлерогенд); «смешные полезные санкции» в «смехе Искандеров»; нанотехнологии ремонта дорог по ГОСТам РФ; озоборивание территории (пляжи,*

вокзалы и т.д.) — «Колония строгого отдыха». В исследовании конкретной ситуации с оккупированным Крымом с помощью юмористического языка вражды осуществляется социальная и политическая критика режима оккупации через интеллектуальную функцию смеховой коммуникации. Смеховое общение в дайджесте может служить спасением и освобождением от оккупации, хотя бы пока в моральном плане, ведь только свободный человек может через смех выразить свое несогласие с настоящим.

І. О. Мащенко

МЕХАНІЗМИ ПОБУДОВИ ТА ВТІЛЕННЯ ВЛАДИ У СПОРТИВНО-ХУДОЖНІХ ДІЙСТВАХ ХХІ СТ.

I. O. Mashchenko

THE MESHANISMS OF THE IMPLEMENTATION OF GOVERNMENT AND ITS PERSONIFICATION IN SPORTS AND ARTISTIC EVENTS OF THE 21ST CENTURY

Спортивно-художні дійства (СХД) — є жанром видовищного мистецтва, який містить синтезовану модель історії країни та її культурної спадщини, здорового способу життя та фізичного вдосконалення, репрезентовану на локальному та міжнародному рівні.

На початку ХХІ ст. інтеграція країни в загальносвітовий культурний процес контролюється державою за допомогою, зокрема, СХД як можливістю видовищної масової презентації не тільки позитивного іміджу культури країни, але й моделі власної політичної парадигми та інституту влади.

Міжкультурний діалог потребує від держави формування національної гідності, патріотизму, вшанування традицій та мирних відносин. У цьому процесі СХД стають єдиним культурним полем, у межах якого поєднуються автор-постановник, учасник дійства та глядач, де формуються засади влади в нечіткі розмежування норм і правил. Саме в такому випадку слід залучити до аналізу розуміння феномену влади за М. Фуко, де «влада знань і норм діє в той спосіб, що розмежує в суспільстві групи людей за певною ознакою і встановлює між цими групами стосунки нерівності». Так, завдяки М. Фуко влада у сучасному суспільстві визначається як дискурсивна, тобто розгалужена, імпліцитна, представлена опосередковано через образ потужного спільного минулого. Тому постає питання щодо пошуку саме розмежувальних механізмів побудови та втілення дискурсивної влади у СХД.

Характерними прикладами культурної репрезентації образу влади є сценічне втілення проведення церемоній відкриття/закриття Олімпійських ігор та Європіад у ХХІ ст. Механізмами побудови конструкту влади є: особливості міфологічного світосприйняття; географічне розташування; втілення на майданчику важливих історичних подій та поява історичних постатей; мистецьке трактування кордону минулого та сучасного; формування національної гідності; пошуки ознак унікальності країни та розкриття ролі туристичної промисловості.

Механізми влади візуалізуються на сценічній площині через міфологічну основу, яка є первинною ланкою суспільного життя; через важливість вшанування традицій та культури. Так, у СХД це втілюється через імітацію обрядів і ритуалів за участю першопредків, духів і богів.

Від особливостей географічного розташування й природно-кліматичних умов залежить створення художнього задуму дійства та його сценічна інтерпретація. Тоді як показ історичних подій і поява історичних постатей у СХД акцентує увагу глядача на ознайомленні з культурозмінами країни, а також надає можливості в лаконічній та фактологічній формі прослідкувати історико-культурний процес країни.

Мистецьке трактування кордону минулого та сучасного в образі влади в СХД представлено за допомогою передачі надбань культурної спадщини, вшановування предків, відтворення традицій у гідному майбутньому. Натомість формування національної гідності як один із механізмів репрезентації образу влади втілюється через поєднуючий та ціннісно-суспільний пласт, де автор, учасник дійства, глядач у даний момент стають героями події, а через показ акцентується увага на культурній ідентичності й важливості людської праці як запоруки могутньої процвітаючої держави.

Ідейно-змістовний структурний механізм репрезентації образу влади у СХД заснований на наявності ознак унікальності через пошук культурно-мистецького кордону та підтвердження статусу країни-господарки Ігор. Завершальним механізмом у побудові моделі образу влади в СХД є туристична спрямованість, яка на період проведення Ігор є не тільки економічним важелем у країні, а й також новою презентацією країни на світовому рівні, де каналом сприйняття позитивного іміджу культури країни та його популяризації стають туристи.

Отже, влада в соціокультурному процесі ХХІ ст. розглянута як дискурсивна та зовні не виражена в усіх соціальних зв'язках. У СХД влада визначається як модель, складові конструкту якої транслюються в міжнародному полі та політичному просторі за допомогою візуально-звукових елементів масових видовищ.

А. О. Мотько

МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ УБА ТА ЇХ ВПЛИВ НА БІБЛІОТЕЧНУ СПРАВУ

A. O. Motko

INTERNATIONAL RELATIONS OF ULA (UKRAINIAN LIBRARY ASSOCIATION) AND THEIR IMPACT ON LIBRARY SCIENCE

Міжкультурна комунікація в умовах глобалізації може відбуватися на основі різних моделей, а саме: на рівні окремих бібліотек, на рівні закладів вищої освіти, на рівні дипломатичних структур та на рівні громадських об'єднань та організацій. Прикладом останньої моделі є міжнародна діяльність Української бібліотечної асоціації (УБА), яка об'єднує понад 30 тис. бібліотек різних типів і видів. Згідно з Законом України «Про культуру», бібліотеки визначаються як «структурні компоненти базової мережі закладів культури» і культурна функція є однією з основних для бібліотек.

Зарубіжні зв'язки асоціації надають можливості залучати додаткові джерела фінансування українських бібліотек; створюють умови для обміну передовим досвідом впровадження інновацій, з метою збереження культурної спадщини та популяризації національного духовного надбання; налагодження міжкультурної комунікації.

Серед основних форм міжнародного співробітництва асоціації можна виокремити участь у міжнародних проєктах, яка має значний вплив не лише на

формування сучасного бібліотечного фахівця, а й на розбудову сучасних українських книгозбірень.

Так, завдяки гранту ІФЛА на участь УБА в програмі «Розбудова потужних бібліотечних асоціацій», що реалізувалась за підтримки Фонду Білла та Мелінди Гейтс, близько 500 працівників українських книгозбірень протягом 2011-2012 рр. мали змогу взяти участь у 20 семінарах, завдяки яким отримали нові знання та навички для розвитку бібліотечної справи.

Впродовж 2008-2015 рр. УБА була партнером одного з наймасштабніших міжнародних проектів в Україні «Бібліоміст», за реалізації якого «більше 1500 публічних бібліотек було обладнано сучасною технікою; відбулося навчання бібліотечних працівників по користуванню новітніми технологіями для покращення обслуговування користувачів, створено близько 25 нових тренінгових центрів для бібліотекарів та ін.».

Ще одним важливим кроком у зарубіжному напрямі діяльності УБА було підписання «Меморандуму про співпрацю бібліотечних асоціацій країн СНД для їхнього посиленого розвитку» (2012 р.), к якому зазначається, що «добровільні бібліотечні організації як загальна сила мають достатній вплив як на вирішення вільного доступу населення до знань, інформації, історико-культурної спадщини, так і до соціального захисту бібліотекаря».

Також, протягом 2014-2018 рр. підписано низку угод про партнерство УБА з іншими міжнародними асоціаціями, а саме з Асоціацією муніципальних публічних бібліотек Литовської Республіки (2014 р.), Асоціацією бібліотекарів Республіки Молдова (2015 р.), Національною Асоціацією публічних бібліотек та бібліотекарів Румунії (2018 р.), Турецькою бібліотечною асоціацією (2018 р.), Словенською бібліотечною асоціацією (2018 р.) та Кіпрською асоціацією бібліотекарів та інформаційних науковців (2018 р.), що надає можливість представляти інтереси України на міжнародній арені.

Слід відзначити, що Стратегія УБА на 2019–2021 рр. базується на «аналізі зовнішнього і внутрішнього контексту діяльності Асоціації, враховує загальносвітові тренди, що визначатимуть у найближчій перспективі розвиток бібліотечно-інформаційної справи, де зовнішній контекст діяльності Асоціації включає вплив глобалізації та євроінтеграції, що загострює питання впровадження міжнародних стандартів у галузь і посилює проникнення міжнародних трендів».

Отже, однією з ефективних моделей міжнародної комунікації є комунікація на рівні громадських об'єднань і організацій, яка може здійснюватись шляхом участі в діяльності великої міжнародної структури і шляхом укладання двосторонніх угод

І. М. Шуляков

УМОВИ СТВОРЕННЯ СУЧАСНОЇ СИТУАЦІЇ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

I. M. Shuliakov

CREATION MODALITIES OF THE MODERN SITUATION OF THE DIALOGUE OF CULTURES

Міжкультурний діалог — це процес, який є відкритим і шанобливим обміном комунікацією між окремими представниками різних культур або світо-

гляду. Його цілі включають: розвиток кращого розуміння різних поглядів та поведінки, збільшення участі (або свободи робити вибір), забезпечення рівності та вдосконалення творчих процесів.

З точки зору культурного сектору, міжкультурний діалог у країні передбачає державні/приватні культурні/мистецькі ініціативи, які об'єднують людей/групи меншин / мігрантські спільноти у співпраці з більшістю населення з метою вступу в процес різноспрямованого спілкування.

Такий діалог в ідеалі відбувається в «спільному просторі», де робляться спроби вирішити нерівні владні відносини між особами, які належать до більшості та меншин. Метою міжкультурного обміну є перетворення усіх учасників, що може призвести, наприклад, до створення нових або гібридних форм культурних виразів, побудови нових образів, зміни поведінки тощо.

Як сприяти створенню сучасної ситуації діалогу культур? Ми бачимо, що вони можуть бути конфліктними у війнах та економічних конкуренціях або більш мирними, як, наприклад, торгівля товарами чи ідеями.

Однак, мабуть, у більш раціональних галузях соціології та антропології чи навіть, здавалося б, у такій ситуації міжкультурного діалогу, як сучасний туризм, діалог створюється легше.

У цих підходах, дуже різних, існує однакова небезпека: ми вважаємо, що зустрічаємося з іншими, але дуже часто це лише тому, що саме ми призвели до цього, а точніше, зводимо щось інше до чогось подібного до нас, такого ж самого; ми проектуємо наші схеми, наші моделі, наші знання, свою уяву на інших, мимоволі відмовляючись прийняти іншу культуру по-справжньому, тобто з (і попри) її відмінностями.

Сучасний туризм знає, як використати цю стійкість до відмінностей, і пропонує такі ж самі місця, які, в інших широтах не порушують наш спосіб мислення та життя.

Чи існує якась невмілість, неготовність до діалогу в кожного з нас? В'язні наших очей і наших знань, ми не усвідомлюємо всіх наших упереджень і всіх відмінностей, як інтелектуальних, так і інституційних, які формують наш розум, нашу чуттєвість, і, не звертаючи на це уваги, закривають усі можливості діалогу з представниками інших культур. Ми знову виходимо до первинного запитання: де головна перешкода пізнання іншої культури? В об'єкті або в предметі?

Усі інститути культури, зокрема сім'я, держава, усі сфери права, релігії, організовані церкви, усі соціальні кодекси, — є центрами, де знаходиться як індивід, так і суспільство, де встановлюється та консолідується соціальний зв'язок; все це надає можливості нам «триматися», які ми визнаємо, коли засуджуємо «втрату орієнтирів» індивідом: це культурні орієнтири, які надають сенсу нашому життю, вказують, як жити, розробляючи стандарти поведінки.

Однак ми не обізнані з цими процесами, приділяючи увагу самим собі та самовпевнюючись у тому, що ми є абсолютними авторами своїх думок, чистого початку! Сучасне бачення історії підштовхує нас до цієї ілюзії: корисність наших знань про минуле, здається, набуває головним чином значення у перспективних можливостях, тієї «чистої сторінки», яку ми маємо написати. П. Лежендер пропонує нам зовсім інше уявлення про історію: історична думка, за

моделлю геології, кожен період залишає осади, які, навіть якщо пізніше висвітлюються, не менш активні, ніж поверхнева кірка, яка їх маскує.

Психоаналіз ґрунтується на тій же ідеї, яку Джозеф Конрад надає нам у лорда Джима в главі 7: «Жодна людина ніколи не може повністю зрозуміти власні ухили та хитрощі, щоб уникнути темної тіні самопізнання».

Не бачачи самих себе, і якщо якась культура була цією грандіозною грою фікцій, уявлень, що дозволяє нам, дотримуючись загальних стандартів, знаходити сенс, давати вказівки в нашому житті, відчувати себе близькими до тих, з ким ми поділяємо культурні цінності? Але це водночас і те, що заважає нам зустрічатися з іншими культурами, досягти «взаємних знань»; ми залишаємося в'язнями і не знаємо про свої упередження, про свою впевненість, про свої цінності, про які ми не можемо сумніватися, крім того моменту, коли в здивованому чи переляканому погляді іншого сприймаємо відображення нашої ідентичності.

У повісті Хорхе Луїса Борхеса «Форма меча» (у вигадках) інсценізується персонаж: «Набридливі потертості боронували його обличчя», нагадуючи назавжди ганебну поведінку, яку він мав багато років тому; неможливо було стерти їх або навіть забути його, так що кожна зустріч змушувала його зустріти огидний погляд тих, хто його бачив; всі ми несемо косоокість, незгладимі ознаки своєї приналежності до культури; завдяки погляду іншого ми можемо усвідомити це і дійти до взаємних знань, у яких відмінності не відкликаються, а визнаються та приймаються.

Отже, ми можемо стверджувати, що діалог між культурами відбувається за умови, що всі відмовляться від бажання домінувати над іншим, тим чи іншим способом, що всі намагаються за допомогою очей інших пізнавати себе самого. Правдою вже не володіє хтось конкретно, а вона пізнається в діалозі представників однієї культури із іншими.

Д. Р. Сокол

ВЕРТЕП У КУЛЬТУРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

D. Sokol

NATIVITY SCENE IN THE CULTURE OF CONTEMPORARY UKRAINE: PROBLEM STATEMENT

Вертепна традиція є невіддільною складовою української культури, що несе у собі інформацію предків: обряд, спів, танець, мову, атрибутику, костюм, передає сакральний сенс. Вертепна драма бере свої витoki від біблійних сюжетів. Вона виконувала функцію ілюстрації святого письма, оскільки тривалий час громада була малописьменною. Саме тому вертепна скриня ділилася на 2 частини: верхня — для божественної дії, а нижня — для зображення мирського життя, де порушувалися актуальні проблеми свого часу через сатиру та інтермедійні сценки.

За радянських часів за умов заборони релігії та пропаганди атеїзму, вертеп поступово почав втрачати своє значення. У центральній та східній частинах України ця традиція була майже повністю знищена і її відродження починається лише зі здобуттям Україною статусу незалежної держави та пов'язаним із цією подією національним піднесенням. Актуалізувало повернення інтересу до вертепу й відновлення свята Різдва на державному рівні.

Процеси урбанізації та глобалізації та відповідні соціокультурні трансформації, зміни в життєвій спринципили зникнення потреби ходіння по хатам. Сама традиція вертепної «ходи» відмирає на місцях у селах, але за допомогою етнографів та фольклорних колективів зберігає форму й елементи минулого, адаптовані до сучасного глядача. У сучасному мегаполісі вертеп перетворюється у фестивальний рух, де сакральне значення виступів відійшло на другий план.

Суттєвою відмінністю сучасного вертепу є й те, що він являє собою мистецький продукт і, відповідно, його виконавцями є професійні фольклорні колективи. Крім того, вертеп надихає митців різних галузей мистецтва і здобуває творчого переосмислення у живописі, перформансі, кіно тощо. Події 2014 року загострили питання національної самоідентифікації, і звернення до традиції вертепу стало одним із засобів виховання української ідентичності. Красномовним свідченням тому є заснування т.зв. вертеп-фесту у Харкові, який вже третій рік поспіль збирає фольклорні колективи з різних регіонів України. Відроджується й мистецтво виготовлення вертепної скрині.

Отже, назріла потреба в систематизації та аналізі попереднього й сучасного досвіду, осмислення особливостей вертепної традиції у різних регіонах України та її рецепції у сучасній художній культурі.

О. О. Кухаренко

ВИЗНАЧЕННЯ УНІВЕРСАЛЬНОЇ ФОРМИ РОЗВИТКУ ОБРЯДОВИХ ДІЙ: СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АНАЛІЗ

О. О. Kukharenko

THE DETERMINATION OF UNIVERSAL FORM OF DEVELOPMENT OF CEREMONIAL ACTIONS: STRUCTURAL AND FUNCTIONAL ANALYSIS

Шляхом достеменного дослідження створених структур циклів родинних ритуалів удалося встановити універсальну форму розвитку обрядових дій. За своєю сутністю форма заснована на характері дії в тому чи іншому епізоді й також має розглядатися як структурна одиниця. Означена структура складається з семи елементів: запросини — прихід — створення обрядового атрибуту — домовленості — благословення (обдарування) — гостини (гуляння) — повернення на вихідні позиції. Попри те, що *прихід і повернення* в загальних структурах обрядових циклів являють одну й ту саму дію, тут вони означені двома окремими елементами як початкова дія й кінцева. Структура названа універсальною на тих підставах, що повинна однаково успішно визначати дію в будь-якому циклі обрядів — весільному, поховальному чи родильному.

У весільному циклі вона використовується в обрядах сватань, заручин, торочин, бгання короваю, гільця; в поховальному — похороні вдома, похованні на кладовищі, поминальному обіді; у родильному — хрестинах, а також було виявлено цікаву ситуацію, коли всі сім елементів у приблизно зазначеній послідовності зустрічаються не в одному обряді, а в трьох — з першого по третій включно: прологові — пологах — ім'янареченні.

Після цього можна остаточно констатувати, що формула $z + n + a + d + b + z + n$ дійсно має всі підстави вважатися універсальною структурою чи функцією здійснення будь-якого обряду. Але оскільки досліджувалися саме родинні

обряди, виправимося, що зазначена формула є притаманною для будь-якого родинного обряду.

Щодо варіативності використання універсальної структури, слід застерегти, що *гуляння* не є властивими для поховальних обрядів, окрім хіба що нічних забав молоді під час «сторожування душі», а ще *гостини*, які знаходяться в одному пункті з *гуляннями*, у вигляді обіду для копачів і піднесення по чарці горілки присутнім на поминальному обіді. Також *запросини* притаманніші для початкових обрядів циклу, далі вони втрачають свою необхідність, бо *запросини*, як правило, повторювати двічі, тричі й т. д. немає потреби. Вони можуть бути адресовані різним персонажам чи групам персонажів обрядового дійства або здійснюватися різними персонажами так, як це відбувається у весільному циклі: запрошуються свати, потім дружки й дружки, далі коровайниці й нарешті гості; запрошують парубок, наречена й наречений, їхні батьки. Але всі зазначені епізоди *запросин* все одно відбуваються в малому довесільному циклі, який нараховує сім обрядів, нічого подібного немає під час проведення весільного й післявесільного циклів.

У родильному циклі все відбувається по-іншому: *запросини* трапляються напередодні хрестин, *заганяння «до раю»*, очищення матері та *пострижин*, а отже протягом усього циклу. Подібне є в поховальних обрядах: повідомлення про смерть односельця може розцінюватися як запрошення «стерегти душу» чи провести небіжчика на кладовище. Наступними є запрошення священника з причтом, *теслярів*, *копачів*, *кухарок* у другому обряді циклу — підготовці до поховання; цей епізод також необхідно внести до структури. Друге запрошення — на поминальний обід — під час поховання на кладовищі робить хтось із близьких родичів похованого.

Усе це нашогує на думку, що саме наявність *запросин* могла б свідчити про кількість повноцінних універсальних структур у тому чи іншому обрядовому циклі. Звичайно ж, за винятком обрядів двох малих циклів — весільного й післявесільного. Однак таке припущення, для його доведення чи спростування, потребує окремого ґрунтовного дослідження. Це саме стосується ще одного припущення: така складова універсальної структури, як *домовленості*, притаманніша для початкових обрядів, а *благословення й обдарування* — кінцевих. Пов'язане це з тим, що *домовленості* визначають саме ті процеси, які мають бути здійснені в подальшому, після чого отримується *благословення* та подарунки. Наприклад, *домовленості* під час *оглядин* реалізуються в обряді розплітання коси, під час якого батьки молодої *благословляють* подружжя й наділяють приданим. Але ще раз слід зазначити, що означені припущення мають бути достеменно перевірені шляхом окремого аналізу значної кількості матеріалів, щоб бути остаточно доведеними чи навпаки — спростованими.

Л. Ю. Конєва, Л. І. Малюга

ВІДЕОПРОЕКТ «МАНДРУЄМО УКРАЇНОЮ» (НАОЧНІ МАТЕРІАЛИ)

Л. У. Конєва, Л. І. Малюга

VIDEOPROJECT «TRAVELLING AROUND UKRAINE» (VISUAL MATERIALS)

Дана робота «Мандруємо Україною» (2016 р.) є продовженням посібника «Методичні та практичні рекомендації щодо викладання початкового кур-

су української та зарубіжної музичної літератури в контексті міжпредметних зв'язків», представленого авторами Л. Ю. Конєвою та Л. І. Малоюгою, педагогами КПСМНЗ «Дитяча музична школа №13 ім. М. Т. Коляди» в 2010 році.

У загальноосвітній школі на сучасному етапі підкреслюється необхідність посилення практичного спрямування навчального процесу в навчальних програмах та підручниках через урізноманітнення видів діяльності учнів, добору і поєднання методів навчання так, щоб засвоєння матеріалу було активним, усвідомленим, достатньо емоційним.

Не повинна відставати і музична освіта, де в ідеалі в синтезі треба поєднати звук, інформацію цифрового характеру (тексти, графіку, анімацію) та візуальне зображення (відео, фотоматеріали, репродукції картин тощо).

Стрімкий розвиток нових інформаційних технологій та їх впровадження в навчальний процес, залишив відбиток на розвиток особистості дитини. Таким чином, вчитель повинен володіти сучасними методами та новими освітніми технологіями, спілкуватися на одній мові з дитиною, але при цьому змінюється і роль викладача в інформаційній культурі — він має стати Координатором інформаційного потоку.

Наш відеопроєкт «Мандруємо Україною» націлений на допомогу вчителю і характеризується різноманіттям, мобільністю та якістю представлених матеріалів з української музики. По-перше, кожен педагог, оцінюючи рівень групи та час, який може витратити на вивчення даної теми, має змогу вибирати свій матеріал для показу.

По-друге, сформований за темами і теками, до яких додається опис відеофільмів, він зручний у використанні. А оскільки переважно всі учні володіють комп'ютером, показ якісних фото та відеоматеріалів у навчально-виховному процесі молодших школярів в умовах сьогодення набуває особливо актуального значення.

Дана робота, на відміну від першої, подана в іншому форматі: це суто фото та відеоматеріали за темами початкового курсу (2 рік навчання). Ми відібрали наступні теми, пов'язані з українською культурою:

- Тема 7. Родинно-обрядовий фольклор.
- Тема 8. Весільний обряд і весільні пісні.
- Теми 10, 11. Український героїчний епос. Історичні пісні. Думи.
- Теми 13, 14. Українські народні музичні інструменти та інструментальна музика. «Троїсті музики». Танці і танцювальні пісні.
- Тема 30–33. Музично-театральні жанри. Жанр балету та опери.

Зазначимо, що диск із фото та відеоматеріалами можна використовувати як ілюстрації до інших тем основного курсу предмета.

У Програмі для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання) (К., 2008) одне із завдань курсу — «виховати любов і повагу до українського музичного мистецтва в усіх його історико-стильових та жанрових виявах; сформувати уявлення про своєрідність національного музичного мистецтва».

Сподіваємося, що відеопроєкт «Мандруємо Україною» допоможе викладачу зробити урок цікавим і різноманітним, збудить інтерес школярів до культурної спадщини нашої країни та сприятиме формуванню музично-художнього смаку.

СЕКЦІЯ:
ФІЛОСОФСЬКІ ТА СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

В. В. Лысенкова

ПРОБЛЕМЫ ПОЗНАНИЯ И ФИЛОСОФИЗАЦИЯ

V. V. Lysenkova

COGNITION PROBLEMS AND PHILOSOPHIZATION

Многие тенденции современной жизни с их уходом от гармонии, абсолютизацией хаоса, демонтажем иерархий обуславливают понижение значимости универсальной стратегии теоретического знания и философии соответственно своей мировоззренческой направленности. Они указывают на неуместность высоких канонов искусства — утонченности замыслов, возвышенности слога, феерии тонких чувств, философских акцентов. Часто ориентир на поверхностность изображения и отображения деформирует вкусы, приучает к господству китча, невостребованности панорамных художественных произведений, незнанию выдающихся имён деятелей искусства. В итоге у многих людей формируется неспособность к критическому видению, системному обоснованию своих позиций, господство стереотипов обыденности и скудость мысли. Но, несмотря на диктат рыночной демократии, появляются истинные произведения искусства с яркой позицией их создателей, умением выявить перспективу, неутомимым движением глубинного знания к существу противоречий, анализа различных уровней постижения бытия, что приводит к вдохновению, фиксирующемуся в изысканных формах, единственных в своём роде. И в этом смысле развитие новых форм мышления может существенно расширить диапазон возможностей познавать и изменять реальность, если они дополняются мудрым постижением жизни.

В данном контексте важно выделить вопрос об актуальности непрерывно-го пожизненного образования. Оно может содержать как элементы формализованного учебного процесса, так и самостоятельный творческий поиск необходимого и востребованного знания. В таком случае нужно противостоять инерции, нежеланию учиться, чувствуваню себя «знающим». Однако при составлении для себя подобных жизненных программ следует не упустить из виду философскую составляющую. Это позволит систематизировать информацию, познать её, осознавая при этом свои собственные жизненные задачи, морально-нравственные критерии выбора, сложности многослойных и мультисмысловых современных коммуникаций.

Пожизненное образование актуально соотносить с возрастными и статусными особенностями, пониманием прохождения человеком определённого пути и фиксацией его этапов. Причём динамизм жизни необходимо наращивать, не теряя, а приумножая достоинства полученного интеллектуального «багажа», делая его востребованным. Тут нужно сознательно уходить от смысловых клише, понимая вариативность и многогранность современных образов и стилей жизни. Своевременный выход за пределы освоенного, рамок устоявшегося, известного сложен и подчас тернист, но сущностно необходим.

Существует представление о том, что философию можно рассматривать как специфическую производительную силу социальной системы, ведь она призвана как раз и обеспечивать идеальное преобразование человеческого сознания, позволяя нарабатывать идеальные инструменты, помогающие осуществлять реальное человеческое действие. Поэтому, современное управление социумом вне философского комплекса — малоперспективно.

В процессе развития философской культуры, самой идее непрерывного образования важным средством призвана стать философизация как процесс набора философского опыта и знаний. Это позволит уйти от клишированности, узости, неполноты мышления, развивать не только интеллектуальные, но и эмоциональные способности, богатство природы. Этот путь как раз и позволит отойти от упрощенчества многих современных схем жизни, увидеть её полноту, масштабность и объёмность.

Таким образом, общество, совершенствуясь, приобретая философскую мудрость, получит возможность для прогнозирования неблагоприятных социальных событий, назревающих противоречий, нахождения оптимальных, нестандартных, мобильных решений, уходу от цивилизационной инфантильности. Но и сама философизация невозможна без информационной составляющей. Ведь часто именно в виртуальном пространстве сегодня и можно встретить ищущего реальность человека.

М. В. Дяченко

НАССИМ ТАЛЕБ ПРО МЕЖІ І СТРАТЕГІЇ ЛЮДСЬКОГО ПІЗНАННЯ

M. V. Diachenko

NASSIM TALEB ON THE LIMITS AND STRATEGIES OF HUMAN COGNITION

Нассім Ніколас Талеб — лівансько-американський філософ, фінансовий «гуру», випускник Сорбони. Викладав у Нью-Йоркському та Оксфордському університетах. Автор бестселера «Чорний Лебідь. Про (не)ймовірне в реальному житті» та книги «Антикрихкість. Про (не)вразливе в реальному житті», а також твору «Прокрустове ложе. Філософські та життєві афоризми». Тематика праць — філософія, математика, епістемологія ймовірності, системний аналіз. Його філософські «симпатки» — античні скептики, стоїки, М. Монтень, Ф. Бекон, Д. Юм, Ч. Пірс, К. Поппер та ін.

Філософія, як і усе наукове знання, на думку Н. Талеба, схильна до впорядкування дійсності, вона спрощує її, нав'язуючи нам думку про те, що світ менше хаотичний, ніж він є насправді. Філософи, вчені звикли нав'язувати Всесвіту певний порядок. Отже, наше знання значною мірою міфологічне. Всесвіт набагато менше лінійний, аніж ми звикли про нього думати. Тому людина, яка намагається пізнавати сутність речей, повинна формувати, відповідно, нелінійне мислення.

Схильність людського розуму до впорядкування в практичній і теоретичній діяльності філософ пояснює терапевтичними мотиваціями. Адже порядок (на відміну від хаосу) — це терапія для розуму і душі: людина за таких умов відчуває себе комфортніше в ситуації, в якій перебуває. Порядок, як їй здається, стабілізує життя, безлад навпаки — дезорганізує його. Отже, попри певну міфо-

логічність, світогляд у його різних історичних формах трансформує об'єктивну реальність у її суб'єктивний аналог (людську свідомість) в упорядкованому вигляді.

Порядок, що його людина нав'язує світові, формалізується у філософських концепціях, наукових теоріях, зрештою, у звичайному наративі (усному чи письмовому). Наратив теж є певною формою терапії нашої психіки, страхуванням від непередбачуваних подій, які час від часу порушують створений у свідомості людини порядок.

Адже достатньо одного негативного результату щодо вибудованого науковими пошуками порядку і зафіксованого у відповідному наративі, як індивід (філософ, учений, пересічна людина) відчуває стрес і головний біль. І все це відбувається завдяки «Чорному лебедю» — аномалії, якоїсь важливої події, що відбувається, коли на неї не чекають. Людина боїться Чорних лебедів, не бажає їх бачити, але вони знаходяться ближче, ніж здається.

Слід зважати на те, зазначає Н. Талеб, що світ змінюється занадто швидко, водночас як наші генетична і духовна структури не встигають за ним. Але не треба боятися негативних результатів нашого досвіду, слід мужньо сприймати їх як об'єктивну даність, по можливості, передбачити перебіг подій — зокрема появу Чорних лебедів. Однією з особливостей існування Чорного лебедя є народження нового («нелінійного») способу мислення, створення на цьому підґрунті нових філософських, наукових, мистецьких напрямів і шкіл. Їх заснували люди, незвичайні ідеї яких були певний час непопулярними і навіть шокуючими. Так, наприклад, з'явилися стоїки, скептики, кініки, сюрреалісти, дадаїсти, анархісти, хіпі, фундаменталісти.

У зв'язку з феноменом Чорного лебедя Н. Талеб уважає, що філософів, учених, митців, людство загалом можна поділити на дві категорії, які дотримують двох протилежних стратегій діяльності. Одні люди безтурботно живуть на межі катастроф, навіть не здогадуючись про них; інші ж, навпаки, готуються до них як до невідворотних подій. Іншими словами, людина ставить або на те, що явище Чорного лебедя ніколи не настане, або ж на велику вірогідність цієї події. І та й інша стратегії однаково реально існують у житті; перша ґрунтується на дитячій довірливості, друга — на крайньому скептицизмі. Очевидно, найоптимальнішою є стратегія «золотої середини»: бути напівскептиком в оцінці поточних подій.

Н. Є. Шолуха

ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ УРБАНІСТИКИ

N. Ye. Sholukho

PHILOSOPHY OF URBAN STUDIES

У ХХІ ст. Україна входить до числа країн, більшість населення яких проживає в містах. Урбаністика, відтак, набуває статусу однієї із затребуваних наук гуманітарного циклу. Проте її ситуативне залучення як до практичних потреб українських міст, так і до навчального процесу в закладах освіти, вимагає аналізу її теоретико-методологічних засад і демонстрації евристичних можливостей.

Урбаністика, як міждисциплінарна наука про розбудову міст і соціальні зв'язки в них, звертається до наукового доробку з соціології, економіки, пси-

холодії, політології, мистецтвознавства, містобудування, культурних індустрій. Однак, поєднання різновекторних напрямів вивчення міської архітектури та соціальної трансформації міст уможливорюється через апелювання урбаністики до філософії як методологічної бази.

Експлікація філософської складової урбаністичних студій показала, що інституалізація цього напрямку гуманітарного знання розпочалася зі статті німецького філософа Г. Зімеля «Великі міста й духовне життя» (1903 р.), де виокремлено сильні (розподіл праці, висока концентрація населення, фінансів й інтелектуальної роботи, комфорт, самоконтроль, можливості для реалізації творчого потенціалу, етнічне й культурне різнобарв'я) та слабкі (підвищена нервозність, пересиченість соціальними зв'язками і речами, епатажна поведінка як можливість заповнити вагоме місце в системі соціальних позицій) сторони проживання в місті, чим було визначено проблемне поле дисципліни. Рівень філософського узагальнення чільних елементів міської культури демонструє його універсальність при співставленні з будь-яким містом євроатлантичного простору. Отже, сама постановка проблеми вивчення міста як спільного ритму життя розрізнених індивідів мала філософську основу.

Динаміка урбаністики на початку ХХ ст. продемонструвала зближення теорії з практикою. Архітектурна розбудова міст здійснювалася в рамках єдиної естетики, а соціологічні розвідки із міського способу життя збагачували науку даними про особливості життя в місті. Проте урбаністика не могла визначити, чи перепланування міста, чи його соціальні зв'язки були вирішальним елементом його розвитку. З цієї причини, вже у другій половині ХХ ст. в урбаністичних студіях простежувалася концептуальна криза, що характеризувалася змістовною розгалуженістю й методологічною невизначеністю. Перспективність подальшого розвитку урбаністики була легалізована об'єктно-орієнтованою онтологією та акторно-мережевою теорією.

Об'єктно-орієнтована онтологія (Г. Гарман) встановила знак рівності між антропологією та онтологією через естетику, тобто закріпивши за всіма явищами і процесами здатність на чуттєвий досвід і створивши умови для набуття рівнозначної вагомості між гетерогенними складовими міського життя. Тоді як акторно-мережева теорія (Б. Латур) визначила об'єкт як процес соціального зв'язку, що уможливило розглядати місто як нефіксовану структуру, у саму природу якої закладено здатність до трансформацій. Сумарно ці дві концепції новітньої філософії дозволили виокремити й наділити онтологічним статусом три елементи, що функціонують на різних рівнях міського простору — архітектурне планування розвитку міст, соціальні зв'язки мешканців міста, символічний вимір (діалектна мова, вивіски, покажчики, інтернет-навігатори) культури міста. Вагомості в моделі вивчення міста за допомогою філософської методологічної бази набуває статус публічного простору як місця концентрації всіх трьох складових, затребуваності їх містянами й трансформації відповідно до потреб міського життя.

Таким чином, архітектоніка урбаністичних студій, за допомогою філософського знання, теоретично сформована на початку ХХ ст. й методологічно обґрунтована у ХХІ ст.

Г. Л. Апанасенко, М. С. Гончаренко, Н. Н. Кушнарченко
**ФИЗИЧЕСКИЕ НАЧАЛА СОЦИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЗДОРОВЬЯ XXI ВЕКА
(НОВЫЙ ПРЕДМЕТ ИНФОРМАЦИОННОГО ПОЛЯ ОБЩЕСТВА)**

H. L. Apanasenko, M. S. Honcharenko, N. N. Kushnarenko
**THE PHYSICAL BEGINNINGS OF THE SOCIAL CULTURE OF HEALTH
OF THE 21ST CENTURY (NEW SUBJECT OF INFORMATION FIELD OF SOCIETY)**

Единственным общепризнанным ценностным ориентиром стратегии развития цивилизации XXI века является формационнообразующая философская категория «Социально-ответственная свобода». Главной этической целью социально-ответственной деятельности личности и социума XXI века является индивидуальная и социальная культура здоровья.

Среди бесконечно обширного ряда условий, формирующих здоровье, наиболее важным культура здоровья утверждает способность индивида и социума производить и рационально использовать свободную энергию личности и общества в ценностных ориентирах валеологии.

Международным формальным актом утверждение факта становления науки валеология явилось введение её в Универсальную десятичную классификацию наук под индексом 61:304.3.613.

Рубрикатор науки «валеология» был разработан в 2008 г. библиотековедоми Харьковской государственной академии культуры и кафедрой валеологии Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина. В консорциум УДК (Гага) рубрикатор науки «валеология» был подан Книжной Палатой Украины в 2008 г.

Физическая парадигма культуры здоровья развивает учение о состоянии неспецифической повышенной сопротивляемости (СНПС) организма как функцию совершенных генетических и произвольных механизмов использования свободной и связанной энергии.

Переменяющаяся активность функциональных систем организма и социальных систем популяции *HomoSapiens* была подтверждена актом введения физической абстракции «свободная энергия» из биологии и физиологии в глоссарий валеологии (Культура здоровья) вместе с измерением энтропии в феноменах онтогенеза и социума, что расширило эвристические и герменевтические возможности этой методологии, познания и описания физиологических и социальных феноменов в культуре здоровья.

Онтологический, духовно-экономический и социальный кризис социальная валеология описывает в терминах хаотического (бездуховного) расточения гигантски возросших в XXI веке объемах производства свободной энергии социума.

Трагические следствия деструктивных форм использования свободной энергии индивидами и социумом не общепризнаны и остаются в зоне аномии (ценностный вакуум) социума, хотя и описаны в терминах энтропософии культуры здоровья.

Ценностные ориентиры культурологического использования свободной энергии в культуре здоровья определены равноценными силами Духовности,

Веры и Знания XXI века в артикуляции философии социально-ответственной свободы.

Именно реальные изменения онтологии в социуме XXI века вызвали необходимость смены социально-либеральной философии А. Смита («Рост богатства») на энтропософию культуры социального здоровья XXI века — философия рационального использования, распределения свободной энергии в ценностных, духовных ориентирах культуры здоровья (философия социально-ответственной свободы Г. С. Сквороды и А. Ф. Плахотного).

Социальная культура здоровья вносит эти моральные императивы духовности в общественное сознание для ликвидации «ценностного вакуума» духовно-социального кризиса и физической деградации человеческой популяции на уровне научной истины.

Перевод этой истины на уровень общественного сознания силами информационного поля общества — вторая задача сегодняшнего дня. Её решение необходимо для перехода на третий уровень — идеологический, правовой, политический в последующих поколениях Украины и цивилизации.

Из этих трёх уровней, этапов перехода от идеологии классического либерализма к социальному либерализму, сегодня наиболее актуален второй этап освоения этой социальной парадигмы общественным сознанием. Без усилий средств массовой информации, общественной коммуникации, принявших эту парадигму, кризис не будет разрешен Украиной.

О. І. Романюк

ТРАНЗИТОЛОГІЯ ЯК ПЕРСПЕКТИВНИЙ НАПРЯМ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ СТУДІЙ

О. І. Романюк

TRANSITOLOGY AS A PROMISING DIRECTION OF THE CULTURAL STUDIES

Транзитологія є порівняно новим напрямом наукових студій, який зосереджує свою увагу на дослідженні якісних змін, що відбуваються в суспільних системах. Транзитологія виникла в політичній науці. Її фундатором вважається американський політолог Данкварт Растов, стаття якого «Переходи до демократії: спроба динамічної моделі» (1970) дала назву цьому науковому напрямку. Метою Растова було створення теоретико-методологічних засад, у межах яких можна було б вірогідно досліджувати процеси переходів до демократії сучасних країн. Концентруючи увагу на *внутрішніх* чинниках переходів (здатності політичних еліт виконати низку послідовних процедур, необхідних для інституціоналізації демократії) та абстрагуючись від їх зовнішніх чинників (рівня економічного розвитку, соціально-класової структури суспільства тощо), Растов заклав основи процедурного підходу до дослідження політичних транзитів, що був покладений у підґрунтя первинної парадигми транзитології. У докладному виді транзитологічна парадигма була викладена в праці Гіл'єрмо О'Доннелла і Філіппа Шміттєра «Переходи від авторитарного правління: попередні висновки стосовно нестійких демократій» (1986), де переходи до демократії було репрезентовано як *процес послідовної інституціоналізації політичних змін*, який у своєму розвитку проходить три закономірні етапи: лібералізацію, демократизацію та соціалізацію (табл. 1).

Долучення на зламі 1980–90-х рр. до світового процесу демократизації посткомуністичних країн спричинило кризу транзитології, оскільки основні положення її первісної парадигми не спрацювали в умовах посткомунізму. Пошуки шляхів оновлення парадигми призвели до розширення проблемного поля транзитологічних студій та виходу транзитології за межі своїх парадигмальних обмежень.

Таблиця 1

Основні провізії транзитологічної парадигми

	Лібералізація	Демократизація	Соціалізація
Зміст	Інституціоналізація громадянських свобод без трансформації владного апарату	Інституціоналізація конкурентного механізму набуття влади	Інституціоналізація демократичної політичної поведінки
Умови реалізації	Розкол правлячої еліти та виникнення опозиції	Переговори між урядом та опозицією, вироблення пакту	Розв'язання соціальних проблем, демократичне виховання населення
Характер режиму	Опікунська демократія (напівдемократія)	Електоральна (процедурна) демократія	Ліберальна (структурна) демократія

Першою проблемою, що почала студіюватися в процесі оновлення транзитологічної парадигми, був вплив на перехідний процес соціально-економічних чинників, які в ранніх транзитологічних працях ігнорувалися. У транзитології виникла концепція «подвійного переходу» (переходу до демократії та, одночасно, до ринкової економіки), що містилася в праці Адама Пшеворського «Демократія і ринок: політичні та економічні реформи у Східній Європі і Латинській Америці» (1991). До студіювання проблеми переходу до ринкової економіки в контексті демократизації посткомуністичних країн долучилися відомі економісти, що спричинило появу транзитологічного напрямку в економічній науці, започаткованого працями Яноша Корнаї, Лешека Бальцеровича Андерса Аслунда, Оле Норгаарда, Олега Гаврилишина. Його проблемами стали: вирівнення стадій економічної трансформації (демонтаж одержавленої та розбудова ринкової системи); визначення стратегій (дирижистська чи ліберальна) і моделей (градуалістська чи шокової терапії) ринкового реформування; прогнозування його соціальних наслідків.

Проте в культурології транзитологічний напрям є ще відсутнім. Дослідження соціокультурної динаміки зосереджуються або на локальних проблемах трансформації національних культур, або на проблемах змін в окремих складових культурної сфери (науці, освіті, моралі, релігії, літературі, мистецтві тощо). Водночас проблема взаємозв'язку між процесами, що відбуваються в політичній та економічній сфері суспільного життя, та змінами стереотипів суспільної свідомості та поведінки значною мірою ігнорується.

Головною причиною браку транзитологічного напрямку в культурології є відсутність визначення вихідної та бажаної кінцевої позиції соціокультурних трансформацій. У політичній науці вихідною позицією політичних переходів вважається недемократичний режим, кінцевою — досягнення політичною системою якості ліберальної консолідованої демократії. В економічній науці ви-

хідною позицією трансформації є неринковий тип економіки, кінцевою — добре функціонуюча ринкова система. У культурології такими позиціями можуть стати «закритий» та «відкритий» типи культури. Вирізнення цих типів відбулося завдяки праці Карла Поппера «Відкрите суспільство та його вороги» (1945), у якій автор закритим суспільствам (тоталітарним та патріархальним), що зосереджені на своїх локальних цінностях та закриті до комунікації з іншими культурами, протиставив відкриті культури демократичних суспільств, де високий рівень свободи зумовлює можливість інтеграції до себе всього цінного, що є в інонаціональних культурах. Такі позиції корелюються з аналогічними позиціями політичного та економічного переходів, бо «відкриття культури» є тією проблемою, яка зумовлює перебіг та результат процесу демократизації як посткомуністичних країн, так і країн, що розвиваються. Ця проблема також актуальна для старих демократій, де велика кількість мігрантів з країн Азії та Африки мешкають своїми закритими громадами, не інтегруючись в поле демократичної культури. Хвиля тероризму, що в останній час прокотилася країнами Західної Європи та Північної Америки, яскраво унаочнила це. Становлення транзитологічних студій в культурології має завершити процес становлення комплексного системного підходу до вивчення суспільних трансформацій, що відбуваються в сучасному світі.

Т. Брагіна, Ю. Брагін

**ФІЛОСОФІЯ СИМВОЛІЧНИХ ФОРМ Е. КАССІРЕРА
ЯК КОНТЕКСТ ОСМИСЛЕННЯ ХОРЕОГРАФІЇ**

T. Brahina, Yu. Brahin

**E. CASSIRER'S PHILOSOPHY OF SYMBOLIC FORMS AS A CONTEXT
OF COMPREHENSION OF CHOREOGRAPHY**

Виразальні засоби танцю, зазнаючи в динаміці культури постійних трансформацій, сформували систему, яка становить мистецтво хореографії, визначає її специфічні ознаки та унікальну мову. У силу втіленої образної специфіки хореографія є засобом комунікації, який здійснює трансляцію та акумуляцію культурних кодів. Мова хореографічного мистецтва породжує нові смисли, розширює горизонти пізнання. Для прочитання цих смислів виникає необхідність пошуку надійного теоретико-методологічного підґрунтя, яке б створило основи для інтерпретації цього мистецтва.

Будь-який феномен культури наділений символічними властивостями, а танець, за образним висловом Т. Дадіанової, ще на ранніх стадіях свого розвитку набув «семантичного віяла». Хореопластика, танцювальні рухи не лише інтерпретують літературно-драматургічну основу, повідомляють глядачу думки та воління героїв, а й здійснюють філософсько-естетичне осмислення людської екзистенції. Методологічні принципи дослідження хореографічного мистецтва можуть спиратися на теорію Е. Кассірера. За Е. Кассіером утворення символічних форм у мистецтві є засобом встановлення значення і розкриття змісту символізацій: «Адже знаки і символи мови, міфу, мистецтва «існують» не тому, що вони є — не задля того, аби бути, а потім набути ще якогось значення. Все їхнє буття полягає в їхньому значенні, а їхній зміст цілковито вичерпується

функцією позначення... свідомість сама утворює певні конкретно-чуттєві змісти як вирази певних смислових комплексів». Духу притаманна творча сила, яка «не просто пасивно відображає наявне», а «надає простому наявному буттю певного значення, своєрідного ідеального змісту».

Саме тому мистецтво існує в «самобутньому образному світі, де емпірично наявне не стільки відбивається, скільки породжується за певним принципом». Тут воно «утворює свої особливі символічні форми», свою особливу сторону дійсності. Відтак, художній світогляд здійснює «не стільки оформлення світу (Gestaltung der Welt), скільки формування світу (Gestaltung zur Welt), формування об'єктивного смислового взаємозв'язку й об'єктивної цілісності погляду». Тут відбувається «перетворення світу пасивних вражень» на «світ чистого духовного виразу».

Духу притаманна властивість означення предметів, формування сенсу їхнього сприйняття і символізації цього сенсу. Шляхом такого перетворення фактів, переробки предметів складається тканина твору хореографічного мистецтва. Надання значення, утворення символів є первинними і засадничими функціями людського духу, які картографують усі сфери буття, визначають спосіб сприйняття дійсності, ставлення до неї, вказують напрями її можливої трансформації. Ці функції є основою існування реальності у тому вигляді, в якому її здатна сприйняти людина.

Мистецтво, релігію, міф Е. Кассіер не розглядає просто як явища наочно даного світу. Їх слід розуміти як функції своєрідного формування буття, особливі способи його розмежування і структурування. Йдеться про «нове опосередкування, своєрідне взаємозначення обох факторів». Тут утворюється новий «синтез Я і світу». Головний момент «мистецтва також полягає у тому способі, яким «суб'єктивне» і «об'єктивне», чисте почуття і просте відображення проникають одне в інше». Автор висновок: «Ці приклади... демонструють те, що аналіз форм духу не можна починати з догматичного розмежування суб'єктивного і об'єктивного, але що розмежування і визначення їхніх сфер вперше здійснюється самими формами... Пізнання, мова, міф, мистецтво — всі вони не просто дзеркала, що відображають дане буття, ... а скоріш джерела світла, умови бачення і початки будь-якого формоутворення».

Е. Кассіер підкреслює, що кожен з цих смислових взаємозв'язків — мова, наукове пізнання, мистецтво і міф — володіє власним конститутивним принципом, який накладає на всі види формоутворення свій особливий відбиток. Він доходить висновку: «Цієї діалектики метафізичного вчення про буття можна було б уникнути лише у тому випадку, якщо з самого початку розуміти «зміст» і «форму», «елемент» і «відношення» так, щоб ті й інші мислились не як незалежні одне від одного визначення, а як співвіднесені один з одним і взаємодетерміновані моменти».

Автор підкреслює, що у будь-якому знаку, у будь-якому художньому образі нам розкривається духовний зміст, який, у формі чуттєвого — у формі зорового, слухового або дотикового, — виводить нас, розглянутий у собі і для себе, далеко за межі будь-якої чуттєвості. Йдеться про самостійний спосіб формоутворення як специфічну активність свідомості, що є відмінною від будь-якої даності безпосереднього відчуття або сприйняття, — активності, яка саму цю даність використовує у якості передавального засобу, засобу виразу.

Е. Кассіпер висновок: «Отже, у символічній функції свідомості подана і опосередкована протилежність, дана вже в простому понятті свідомості». Автор розмірковує не про передування або наступність «чуттєвого» відносно «духовного», а про вираз і маніфестацію основної функції духа в чуттєвому матеріалі: «Однак якщо виходити... з конкретної форми духовного життя, то ця дуалістична протилежність виявляється знятою. Первісна ілюзія непрохідної безодні між мислимим і чуттєвим, між «ідеєю» і «явищем» зникає».

Відтак, з культурологічної точки зору, мистецтво хореографії, володіючи символічними властивостями, відіграє роль універсальної мови розуміння переживання, спілкування, пізнання, яке може досліджуватися крізь призму філософії символічних форм Е. Кассіпера.

О. М. Широковська

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО СТАНУ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ

О. М. Shyrovskaya

CONTEMPORARY ISSUES OF THE MODERN STATE OF BALLROOM DANCING

На початку ХХ століття у моду увійшов конкурсний бальний танець, який поступово закріпився створенням великих всесвітніх організацій, пройшов шлях становлення як спортивна дисципліна та істотно потіснив сценічну реалізацію бального танцю. Це природньо вплинуло на етико-естетичну сутність бального танцю. Сучасні спортивні бальні танці не тільки практично не враховують особливостей окремої людини, але й дуже мало уваги приділяють розвитку внутрішнього світу, особливо його емоційної сфери. І танцювальний спорт, і спортивні танці все більше перетворюються на вид спорту вищих досягнень. Такі видатні діячі бального танцю, як Стів Пауелл, Руд Вермі, Олександр Хоффман, Майкл Хердліцкі, не раз вже піднімали у своїх зверненнях і статтях проблеми сучасного бального танцю, вказуючи на ті неминучі зміни, які зазнає сьогодні бальний танець у всіх його проявах під впливом спортивної та конкурсної складових цього виду мистецтва.

Існує перелік компонентів танцю, за якими слід визначати його творчий характер, і враховувати всі ці компоненти потрібно в сукупності. До цих компонентів належать: композиція танцю — це організація його виразних засобів; архітектоніка — побудова танцю, саме архітектоніка виявляє композицію танцю, його смислову основу, сприяє емоційному сприйняттю танцю; форма танцю — зовнішнє рішення танцю, що виражає конкретний зміст; лексика танцю — типові ходи, проходки, рухи рук, корпусу і голови, пози і характерні положення; манера танцю — це передача при виконанні найбільш типових особливостей композиції, своєрідності лексики, взаємин танцюючих, відмінних якостей костюма та поведінки танцюючих. У зв'язку із специфікою проведення конкурсів бального танцю важлива частина складових втрачається. На перший план все більше виходить віртуозність техніки виконання, яка залежить від рівня фізичної підготовки, координації, витривалості, балансу, сили і гнучкості. Саме техніка є основним критерієм оцінювання на змаганнях. Техніка сама по собі дуже рестриктивна (обмежувальна) і у танцівника досить швидко з'являється почут-

тя обмеженості. Творча складова все більше відходить на другий план, і бальні танці в цьому разі все більше стають схожими на фітнес. Поза спортивним контекстом бальні танці більш відкриті до творчості, тому що відсутня суддівська регламентація. Художньо-сценічна форма бального танцю, крім реалізації внутрішньої потреби танцівника до руху, вдосконалення пластики і культури тіла, долучає його і глядача до світу прекрасного, вчить слухати, сприймати, оцінювати і любити музику, сприяє естетичному самовираженню та виховує особистість і індивідуальність. Але більш актуальними на даний момент є саме спортивні змагання з бальних танців. І ключовою проблемою розвитку бальних танців є відсутність в більшості танцівників творчої та імпровізаційної складової, які ґрунтуються на знаннях та естетичному смаку балетмейстера і виконавця, і саме цього не вистачає у спортивно-змагальному бальному танці.

Не помічати цих змін не можна, необхідно робити висновки, і це ще один найважливіший аргумент на користь думки про впровадження форм підготовки фахівців різних напрямків бального феномена.

К. В. Островська

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ЗРАЗКІВ У ТВОРЧОСТІ КЛАРИ БАЛОГ

K. V. Ostrovska

THE INTERPRETATION OF FOLKLORE SAMPLES IN CLARA BALOG'S CREATIVE WORK

Ім'я Клари Федорівни Балог в українському мистецтві гордо ясніє поруч із такими славетними жінками, як Галина Березова, Валерія Вірська-Котляр, котрі своїм блискучим талантом стали вибраними богинею Терпсихорою на землі і у пам'яті народу. Їй випало стати першою заслуженою, а згодом і народною артисткою УРСР серед усіх митців Закарпаття. Про неї справедливо говорили, що вона не прожила, а протанцювала своє велике життя.

Професійне мистецтво танцю в Закарпатті з'явилося ще у 1920–1930-ті рр., у період культурного піднесення, викликаного появою професійних театрів. Наукове ж освоєння народної хореографії розпочалося завдяки визволенню Закарпаття і возз'єднанню його з Україною, а саме з 1946 р., коли вперше за всю історію краю було створено професійний Закарпатський державний ансамбль пісні і танцю, перейменований у державний заслужений Закарпатський народний хор, у якому пройшла свій 62-річний шлях К. Балог. Молода танцівниця спочатку була солісткою професійного колективу, а у 1959 р. її призначили головним балетмейстером цього колективу. З того часу і розпочалася зоряна епоха в історії хореографії закарпатського краю, а народне танцювальне мистецтво України збагатилося неповторною колористикою хореографічної лексики, рухів, костюмів, які привнесла К. Балог разом із своєю яскравою з'явою на мистецькому подіумі української національної культури.

Вже перша хореографічна постановка К. Балог «Раковецький кручений», через рік після її призначення, у 1960 р., була відзначена високою нагородою СРСР — орденом Червоного Трудового прапора, що стало свідченням таланту й упевненості перших кроків професійного хореографа-постановника. А цей

яскравий і самобутній танець, записаний К. Балог у селі Великий Раковець Іршавського району Закарпатської області, став зразком того, як зважено слід поводитися професійному митцю зі зразками хореографічного фольклору, не руйнуючи, а примножуючи його вартість своїм обережним втручанням, і тим самим додаючи йому неповторних барв, щоб танець мав змогу перетворюватися на справжню перлину.

Наступні роботи К. Балог «Верховина», «Аркан», «Увиванець», «Дробойка», «Інвертіта», «Бубнарський», «Тропотянка», «Дубкани-скакани», «Чотирянка» відрізнялися осяйним блиском, динамікою, вишуканою і самобутньою композиційною побудовою. А такі цілісні хореографічні картини, як «Бойківські забави» та «Вівчари на полонині» стали унікальним відображенням народного життя українських етносів: бойків, гуцулів та лемків, які рясно населяли терени України. А знаменита «Березнянка» у постановці К. Балог стала золотим фондом національного хореографічного мистецтва. Завдяки стрімкому темпу, гострій ритміці, наспівному мелодизму, притаманним народам та етносам, що проживають в українській частині Карпат, цей закарпатський весільний танець здобув для себе здатність жити понад часом. Він був створений К. Балог, і сьогодні з успіхом виконується у славнозвісному Національному заслуженому академічному ансамблі тацю України ім. П. П. Вірського.

У співавторстві з композиторами — Д. Задором, С. Мартоном, М. Кречком, В. Теличком на слова поетів В. Вовчка, В. Діянича поставлена ціла низка сучасних вокально-хореографічних композицій з широким використанням народної хореографії та музики, а саме: «Шовкова косиця», «Закарпатські орнаменти», «Вас вітає Верховина».

Неоціненна заслуга балетмейстера-постановника К. Балог у тому, що вона зафіксувала, записала, поставила народні твори і зберегла їх для прийдешніх поколінь. Головне в її методиці, стилі роботи як постановника — не лише винайдення народного танцю, але обов'язкове збереження характеру, фольклорного колориту, музичної основи, народного одягу. К. Балог надзвичайно бережно ставилася до народної першооснови танцю, зберігаючи його дух, характер, основні елементи. Разом з тим вона чітко вибудовувала сюжет, початок і фінал, кульмінацію твору, виразно бачила його загальну картину. У багатьох її танцях на перший погляд прості і звичайні рухи, але в них стільки краси, внутрішньої динаміки благородства, задушевності, що загалом створюється вражаюча картина сценічного дійства.

У репертуарі К. Балог понад сорок поставлених хореографічних творів. Вона винайшла, вивчила та записала танцювальне мистецтво представників багатьох національностей — українців, угорців, росіян, румунів, словаків, німців та ін.

Період керівництва К. Балог балетною групою Закарпатського народного хору можна без жодних вагань назвати славетним часом, в якому неповторні танці українського Закарпаття стали знаними і популярними не тільки в Україні, а й в усьому світі. Нею була заснована багата кількість шкіл українського народного танцю у США, Канаді, Франції, які стали неоцінним внеском у поширенні та популяризації української народної хореографії в середовищі численної української діаспори.

Усе свідоме життя цієї невтомної людини було присвячене самовідданому служінню його величності мистецтву і рідному народові. Вона — жива легенда в неосяжній царині народної хореографії. Своїм багатющим талантом, високим професіоналізмом, уболіванням за долю чисто джерельних скарбів народно-го мистецтва, вона завоювала любов і шану не тільки в Україні, а й далеко за її межами. На превеликий жаль, К. Балог пішла з життя у червні 2018 р., але пам'ять про цю велику жінку буде жити в серцях і душах тисяч шанувальників народного хореографічного мистецтва.

Л. С. Міміна

**ЧАРІВНА КАЗКА ЯК ЗАСІБ МІЖЦИВІЛІЗАЦІЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ
У «СМЕРТІ НАЗАВЖДИ» ЛЮ ЦІСІНЯ**

L. S. Mitina

**A FAIRY TALE AS A MEANS OF INTER-CIVILIZATION COMMUNICATION
IN THE «DEATH'S END» BY LIU CIXIN**

«Смерть назавжди» («Сишеньюншен», 2010) — останній роман трилогії «Пам'ять про минуле Землі» відомого китайського письменника ЛюЦісіня. Багатосюжетна космічна сага, що починається з китайської Культурної революції (1966–1976), розгортається у просторі (весь Всесвіт) та часі протягом 17 мільярдів років. Усі романи трилогії нагороджено численними національними та міжнародними преміями з фантастики, зокрема «Смерть назавжди» отримала престижний «Локус» (LocusAward, 2017).

За однією з сюжетних ліній мозок невиліковно хворого вченого Юнь Тяньміна як земне послання відправляють у спеціальному зонді назустріч космічному флоту Трисолярису — цивілізації значно вищого науково-технічного рівня, ніж земний, що деякий час намагалась колонізувати Землю. Трисоляріани клонують Юнь Тяньміна, який успішно адаптується у новому суспільстві та отримує доступ до науково-технічної інформації. Про Землю вчений складає чарівні казки, які користуються великою популярністю, особливо у підлітків-трисоляріан, та навіть видає збірку «Казки Землі» — з понад 100 своїх казок. Деякі з них містять важливу інформацію для землян, закодовану системою кількарівневих метафор. За проханням Юнь Тяньміна трисоляріани влаштовують йому віртуальну зустріч з землею подругою, але категорично забороняють ділитися будь-якою інформацією про себе та контролюють зміст розмови. Тому вчений вирішує розповісти три метафоричні казки зі своєї трисоляріанської збірки, які склали трилогію Безказкового Королівства: «Новий митець короля», «Море Ненажер» та «Принц Глибока Вода».

За допомогою митця, що створює на спеціальному папері портрети, після закінчення яких змальовані люди зникають, принц Крижаний Пісок позбавляється батька, матері, кількох міністрів та стає королем. Виконаний і портрет принцеси Росинки, яка уникає зникнення за допомогою спеціальної парасольки та дістається моря Ненажер, риби-ненажери якого з'їдають усе живе та неживе, що потрапляє до води. У морі на Могильному острові перебуває у вигнанні брат принцеси — принц Глибока Вода, який не може бути відображений на спеціальному папері, бо його зріст в очах спостерігачів не змінюється при зміні

відстані до нього. Використовуючи спеціальне мило, при зануренні у воду якого створюється піна, що нейтралізує риб-ненажер, принцеса визволяє брата з острова, вони повертаються до королівського палацу, принц Глибока Вода вбиває брата-загарбника та стає королем.

Усі спеціальні предмети (папір, парасолька і мило) виготовлені в особливому казковому місці — Хеершингенмосикені, а воно є вказівкою на гору Хельсегген та найближчий до неї острів Москен у Норвегії, біля яких знаходиться гігантський вир Мальстрем, докладно зображений Едгаром По у відомому оповіданні «У полоні Мальстрему» (1841). Для перевірки деяких припущень, що виникли при дешифруванні казок, вчені навіть частково занурилися у Мальстрем.

За допомогою спеціальних предметів встановлено, що двигуни трисоляріанських кораблів працюють на принципі викривлення простору. Вдалось розробити такий двигун викривлення та збудувати зорельоти зі світловою швидкістю. Крім того, особливості принца Глибока Вода вказали на можливість створення «чорного домену» — зниження швидкості світла в межах Сонячної системи сховає її від зовнішніх агресорів. Сенс перенесення живих істот на спеціальний папір встановити не вдалось.

Чарівні казки Юнь Тяньміна у процесі міжцивілізаційної комунікації виконують роль її повідомлення, відправником якого є сам вчений. Цей процес, канал комунікації якого організує цивілізація Трисолярису, відбувається в два етапи.

На першому етапі одержувачі — трисоляріани, види спілкування — вербальне (ділове), невербальне (візуальне) та письмове. Кількість повідомлень — більше 100, з них три мають семантичний комунікативний бар'єр до прихованого змісту. Випадкове проходження одержувачем цього бар'єру для одного повідомлення є малоімовірним, а сам прихований зміст також виглядає для одержувача випадковим збігом з загальновідомою для трисоляріан інформацією.

На другому етапі одержувачі — трисоляріани і земляни, види спілкування — вербальне (ділове) та невербальне (візуальне). Кількість повідомлень — три, кожне з яких має семантичний комунікативний бар'єр до прихованого змісту. Крім того, Юнь Тяньмін у розмові з дівчиною додає додаткове вербальне повідомлення про їх нібито спільне дитинство, під час якого вони нібито й склали ці три казки, і він їх нібито тільки нагадує їй. Трисоляріани не мають технічної можливості перевірити достовірність цього повідомлення, воно стає для них як одержувачів соціально-культурним комунікативним бар'єром та зміщує у часі моменти створення основних повідомлень і отримання інформації, забороненої для передавання. Здолати обидва комунікативних бар'єри трисоляріани не змогли, а може й не намагалися, враховуючи перший етап комунікації. Для одержувачів — землян додаткове повідомлення стає безумовно вказівкою на прихований зміст отриманих. Але вченим Землі знадобилося досить багато часу і трохи вдачі для дешифрування тільки двох казок з трьох, та й цього виявилось достатньо для значного підвищення науково-технічного рівня земної цивілізації.

Тож чарівні казки Юнь Тяньміна стали дієвим засобом міжцивілізаційної комунікації і, з урахуванням прихованого змісту, культурно-технологічного об-

міну між цивілізаціями Землі та Трисолярису, хоча й без відома останньої. А чарівна казка Лю Цісіня асоціюється наразі з сучасною китайською казкою про перевтілення за 70 років другорядної аграрної країни на лідера світової економіки.

О. Б. Піскунова

СУБ'ЄКТ-ЕФЕКТ МІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ

O. B. Piskunova

THE SUBJECT-EFFECT OF MYSTICAL DISCOURSE

В аналітичних дискурсних дослідженнях одним із важливих понять є поняття суб'єкт-ефекта, уведене Луї Альгюссером, чий дослідницькі інтереси зосереджувалися передусім на вивченні ідеологічних аспектів дискурсу. Зокрема у роботі «Three Notes on the Theory of Discourses» (1966) дослідник, відштовхуючись від проблеми загальної теорії, аналізує механізми розрізнення локальних теорій, а також ті перепони, які унеможливають вироблення теорії загальної. Так, на його думку, порівняння різних форм дискурсу дозволяє виявити існування спільного для них ефекту, який виробляється кожним дискурсом. Такий ефект Альгюссер називає суб'єкт-ефектом і вважає визначальним для кожного дискурсу.

Цей феномен пов'язаний із означником, а його диференційований характер і місце, яке суб'єкт, вироблений як ефект дискурсу, посідає відносно цього дискурсу, має корелювати з розрізненнями структур певного дискурсу. При цьому ефект є продуктом функціонування дискурсних обмежень.

Таким чином, суб'єкт-ефект є одним із визначальних факторів, який дозволяє ідентифікувати певний дискурс та відрізнити його поміж інших. Детальне вивчення цього поняття та його складових дозволить, на нашу думку, з'ясувати природу містичного дискурсу.

У своїй роботі Альгюссер приділяє увагу суб'єкт-ефектам, що їх породжують ідеологічний, науковий, естетичний дискурс і дискурс несвідомого. У них виокремлено місце (присутність/відсутність) суб'єкт-ефекта, означники, які його характеризують, та функції, що через них суб'єкт виявляє себе в дискурсі.

В ідеологічному дискурсі суб'єкт-ефект присутній особисто і є основним показником такого дискурсу. Він виявляється через різноманітні означники, до яких Альгюссер відносить, наприклад: жести, способи поведінки, почуття, слова тощо. Функцією ідеологічного дискурсу є упізнання / хибне упізнання, яке накладає обмеження, що їх наслідком стає інтерпеляція — визнання індивідом себе як суб'єкта ідеології. «For ideological discourse there are no civilians, only soldiers, that is ideological subjects», — зауважує дослідник.

Особливість наукового дискурсу, за Альгюссером, полягає у відсутності суб'єкт-ефекта особисто, оскільки такий дискурс має децентралізовану структуру, структуру абстрактних відносин. Означниками науки є поняття, виражені у словах. Основна ж функція такого дискурсу — знання, відповідно обмеження наукового дискурсу виробляють ефект знання.

В естетичному дискурсі суб'єкт-ефект виявляє себе через посередництво інших — комбінацію кількох означників, матеріалом для яких можуть бути

слова, звуки, кольори тощо. Такий дискурс має неоднорідну структуру перехресних посилянь, де кожен центр є запереченням будь-якого іншого центру. Коли твір мистецтва має єдиний центр, зауважує Альтюссер, він переходить від естетичного до ідеологічного дискурсу. Функція естетичного дискурсу — визнання-сприйняття мистецтва.

Структура дискурсу несвідомого «псевдодоцентрована», суб'єкт-ефект тут виявляє себе через відсутність делегування, іншими словами характеризується обертанням означників, які постійно відсилають до різних структур. Означник такого дискурсу — фантазія, матеріалом для якої слугує уявне. Наслідком функціонування його обмежень буде лібідо.

Слід зауважити, що названі вище диференційні параметри, на думку Альтюссера, дозволяють визначити певний дискурс лише через установлення його відмінностей від іншого дискурсу, але не будь-якого, а такого, що поєднаний із ним краще за все, «сусидить» з ним.

Таким чином, для визначення суб'єкт-ефекта, а відтак і окреслення меж самого містичного дискурсу, необхідно передусім виявити ті дискурси, до яких він дотичний. Це можливо через з'ясування природи містики, яка, як точно зазначила Евелін Андергілл у роботі «Mysticism, a Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness» (1913), є «складним психологічним і духовним процесом», що його кінцева мета виражена у «живому єднанні з Одним» («living union with this One»).

Містичний дискурс за своєю структурою наближений до ідеологічного дискурсу, оскільки його суб'єкт-ефект так само має структуру дзеркального центрування, він неодмінно має пройти етап визнання. Однак для містичного дискурсу не властиве виявлення суб'єктом себе через жести, способи поведінки, почуття, слова тощо. Означники містичного дискурсу, які у суті є символами, апелюють до того ж матеріалу, що й означники естетичного дискурсу, а саме: до слова, звуку, кольору тощо. Функція ж містичного дискурсу, як було зазначено вище, полягає у прагненні до єднання, відповідно такий дискурс породжує ефект Єдиного або, за Андергілл, Одного.

Отже, природа містичного дискурсу виражається через функцію єднання — певні процедури обмежень, які полягають у наверненні/інтерпеляції, що у свою чергу породжує єдиний суб'єкт-ефект, здатний виявляти себе через означники символів.

І. А. Фесенко

ФЕМІНІТИВИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МОВНОГО ДИСКУРСУ

І. А. Fesenko

FEMININE GENDER-SPECIFIC JOB TITLES IN THE CONTEXT OF MODERN LANGUAGE DISCOURSE

У сучасному науковому дискурсі значно посилюється інтерес до феномену фемінітивів — слів жіночого роду, які є альтернативними або парними відповідним поняттям чоловічого роду переважно за професією, видом діяльності, соціальним статусом тощо (директор — директорка, викладач — викладачка, секретар — секретарка, психолог — психологиня, філолог — філологиня, кри-

тик — крити́кня). Звичайно, така категорія слів побутувала й раніше в українському комунікативному просторі — і в розмовній мові, і в засобах масової інформації, і в літературі. Утім відповідний офіційний статус самостійних лексичних одиниць за ними закріплені лише нещодавно. Так, у пункті 4 параграфу 32-ого чинного «Українського правопису» йдеться про специфіку творення фемінітивів, зокрема зазначається, що іменники на означення осіб жіночої статі утворюються від іменників ч. р. додаванням словотвірних суф. (к, иц, ин, ес).

Звичайно, таке унормування, узаконення фемінітивів в «Українському правописі» — це ще один крок до суспільної, гендерної рівності й поваги. Адже зараз світ змінюється, жінки здобувають дедалі більше прав у суспільстві, стають редакторками, журналістками, дослідницями, офіцерками, професорками. Тож мова як динамічна система також має змінюватися відповідно до динаміки ділового світу.

Але в нашому суспільстві ставлення до фемінітивів та вживання їх у мові різне. Частина людей категорично проти таких слів, інші наполягають на їхньому повсюдному вживанні. Особисто ми позитивно ставимося до таких змін у контексті сучасної мовної політики. Але з іншого боку, легалізація фемінітивів змушує нас, мовознавців, зацентувати увагу на питанні доречності і коректності вживання фемінітивів у сучасному мовному дискурсі, зокрема в офіційно-діловому мовленні.

Зазвичай, коли слово звучить органічно, сумнівів щодо його вживання не виникає. Річ у тім, що органічність слів неабияк залежить від того, чи звикли ми до них. Наприклад, слово *продавчиня* увійшло в українську мову гармонійно та природно. Словотвірна модель на кшталт *продавчиня* та *кравчиня* є в мові давно. Зауважимо, що певні форми *лікар* — *лікарка* є коректними. Утім, звучать вони не надто органічно.

Але в офіційних назвах ступенів, звань, посад і професій, на нашу думку, варто зберігати форму чоловічого роду, уникаючи фемінітивів: професор, доцент, викладач, академік, магістр, бакалавр, кандидат, доктор, математик, фізик, філолог, міністр, депутат, президент, бухгалтер, ректор. Це підкреслює те, що жінки здобувають ступінь, звання, посаду чи професію саме завдяки своїм професійним якостям. Тож виділення статі в офіційних документах (тобто діловому стилі), на нашу думку, не є доречним.

До того ж для деяких прикладів наразі не існує українського загальноприйнятого відповідника назві професії, тому у більшості випадків для позначення високих посад використовуємо слово «пані», що допомагає передати жіночий рід, наприклад: пані консул, пані суддя, пані мер, у інших — іменник чоловічого роду залишається незмінним: начальник відділу, ректор.

Разом з тим, у розмовному, публіцистичному стилях вживання вдалих фемінітивів вважаємо не тільки виправданим, а й бажаним, оскільки це збагачує мову, точніше відображає індивідуальність описуваної особи: речниця, співниця, випускниця, вчителька, патріотка, секретарка, дисертантка, філологиня, фотографиня.

Вважаємо за необхідне також наголосити, що при утворенні фемінітивів слід дотримуватися також і правил фонемного чергування. Так, перед суфіксом *-ин* відбувається зміна фонем (фонема /к/ переходить у /ч/) — жінка — жін-

чин, турок — турчин, Одарка — одарчин. Таким чином, новотвори «членкиня», «місткіня», «історикіня», «математикіня» тощо суперечить українському словоотвірному механізму та українській граматиці і тому не є вдалими.

Слід взяти до уваги й той факт, що чоловічі й жіночі назви однієї професії досі відображають різні поняття, наприклад: акушерка — експертка з пологів, акушер — лікар, який має більший статус; секретарка — особа, яка веде діловодство, секретар — чоловік з великою відповідальністю (держсекретар, вчений секретар); майстер — чоловік, який щось вправно робить, майстриня — народна умілиця, яка вміє вишивати чи в'язати. Відповідно до того, як ринок праці гендерує суспільство, систематично знецінюючи діяльність жінок, так і мова залучається в ці механізми знецінення та упідлегловання.

Таким чином, наведені приклади вияскравлюють чинники, які насправді визначають напрям мовної політики щодо вживання чи уникання фемінітивів у публічному просторі. Очевидно, найважливішими серед них є ставлення до жінок, яке панує в конкретному суспільстві, прийняті в мовній спільності взаємини між статями, а також стан жіночого руху.

Використання фемінітивів розвиває й саму мову, адаптує її до життєвих реалій. У середовищі професійних комунікаторів уже склався позитивний консенсус щодо потреби розширювати репертуар гендерно особливих назв. Природно, що триває етап діалогу, експериментів. Є медіа, які загалом дотримуються профемінітивної лінії, але враховують індивідуальні контексти. Наприклад, побажання тих авторок, які не погоджуються на терміни «юристка» чи «нотаріуса», а вважають більш прийнятним означувати себе в офіційному стилі за реєстром професій. Потрібен час для того, щоб практика вживання фемінітивів стала масовою. Якщо покладатися на діалог і популяризацію, ці слова стануть чинником збагачення мови й гармонізації гендерних інтересів.

У цілому ж, дослідження та унормування фемінітивів є на сьогодні актуальною проблемою. Але потрібно пам'ятати: підбираючи слово на позначення особи жіночої статі, варто враховувати граматичні норми і тенденції розвитку мови.

СЕКЦІЯ:
ІСТОРІЯ, МУЗЕЄЗНАВСТВО ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО
(ДО 30-РІЧЧЯ КАФЕДРИ)

А. Л. Щербань, М. В. Тортіка, А. О. Сошніков

**З ІСТОРІЇ ПІДГОТОВКИ МУЗЕЄЗНАВЦІВ
У ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ**

A. L. Shcherban, M. V. Tortika, A. A. Soshnikov

**THE HISTORY OF EDUCATION OF SPECIALISTS
IN MUSEUM MANAGEMENT AT THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE**

Перші ініціативи (з початку 1920-х років) щодо навчання музейників в Україні належали Харкову. Вони втілилися в реальність 1929 року, коли почав роботу Харківський інститут політичної освіти з музейним відділом (його історію досі не досліджено). Щоправда, унаслідок реорганізації цього закладу 1935 року в Український бібліотечний інститут, робота музейного відділу припинилася. Але через 54 роки, на завершальній стадії «музейного бума», після дворічних ініціатив викладачів Харківського державного інституту культури (нині – Харківська державна академія культури) В. З. Фрадкіна та Г. Й. Чернявського у згаданому закладі, спадкоємцеві інституту політичної освіти, було запроваджено музеєзнавчу спеціалізацію на кафедрі загальної історії (слово «музеєзнавство» у назві кафедри з'явилося 1993 року). Керував процесом підготовки музеєзнавців відомий болгарознавець, доктор історичних наук, професор Г. Й. Чернявський, який очолював кафедру загальної історії з 1972 р. В. З. Фрадкін разом із завідувачем кафедри розробили навчальний план і надіслали його до Всесоюзної ради з архівознавства, музеєзнавства та інформатики, якою план був затверджений. Він містив чотири взаємопов'язані блоки дисциплін (загальногуманітарний та загальноісторичний цикли, цикли спеціальних історичних дисциплін і комплекс предметів з музеєзнавства).

Центральними постулатами освітнього процесу стала свобода самовираження студентів, значна кількість індивідуальних і практичних занять, чітка та продумана структура спеціалізованих практик. Заняття в стінах музею, контакт з унікальними пам'ятками історико-культурної спадщини створюють особливу атмосферу духовної близькості викладачів і студентів, усвідомлення професійного обов'язку та соціальної значимості професії.

2008 р. музеєзнаво-пам'яткознавча кафедра відділилася від історичної та була очолена доктором історичних наук О. О. Тортікою. Він завідував кафедрою до 2013 р., після чого нею керували кандидат історичних наук М. М. Каністратенко та кандидат історичних наук О. В. Жукова. Необхідність оптимізації навчального процесу в академії, зменшення кількості годин, що виділялися для викладання історичних дисциплін, зумовили необхідність нового приєднання до випускової кафедри музеєзнавства та пам'яткознавства кафедри історії України та всесвітньої історії. Першим завідувачем новооб'єднаної кафедри історії, музеєзнавства та пам'яткознавства стала доктор історичних наук І. О. Шандра. Нині кафедрою очолює доктор культурології А. Л. Щербань.

Перші набори студентів на денну та заочну форми навчання продемонстрували правильність обраної стратегії. Студентами кафедри ставали не лише жителі Харківської чи сусідніх областей, але й люди з центральної та західної частини України. Упродовж 1990-х — 2000-х рр. на кафедрі навчалося близько 280 студентів, багато з яких стали працівниками музейних чи пам'яткоохоронних установ, департаментів культури різного рангу не лише в Україні, а й Росії, Німеччині, Йорданії, Греції, Ізраїлю. Значною мірою заслугою кафедри є той факт, що нині 66 % наукових співробітників і екскурсоводів у музеях Харківщини мають спеціальну освіту. Десять випускників кафедри отримали наукові ступені (два з них — докторські). На кафедрі також було здійснено підготовку першого фахівця-музеєзнавця вищої кваліфікації для Йорданії — доктора філософії Хасана М. Х. Бані Мустафи.

2019 року разом з академією загалом музеєзнавці святкують 90-літній ювілей з часу першого досвіду підготовки в її стінах спеціалістів музеєзнавчого профілю) та 30-літній ювілей безперервної діяльності в цій галузі. Попри наявність значної кількості організаційних і фінансових проблем викладацький та студентський контингент сподівається на подальше процвітання унікального для теренів Лівобережної України навчального підрозділу.

I. O. Shandra

**ТОРГОВО-ПРОМИСЛОВІ МУЗЕЇ СВІТУ
В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ — НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

I. O. Shandra

**THE WORLD MUSEUMS OF COMMERCE AND INDUSTRY
IN THE SECOND HALF OF THE 19TH — THE EARLY 20TH CENTURY**

Серед заходів сприяння експорту в другій половині ХІХ — на початку ХХ ст. чільне місце посідав інформаційний супровід товарів та умов їхнього виробництва. Форми інформування були досить різноманітними, як-то: організація виставок, утримання відповідної торгової агентури за кордоном, упорядкування консульської справи, а також заснування торгово-промислових музеїв.

Серед усього зазначеного належну увагу торгово-промислові кола приділяли і облаштуванню спеціалізованих музеїв. По всій Європі торгові музеї були місцями зосередження колекцій торгових зразків власного виробництва або іноземних товарів. Вирізнялися такі види торгових музеїв: 1) торгові музеї, які працювали у власній країні з метою вивчення іноземних ринків; 2) торгові музеї, які діяли в іноземних країнах з метою ознайомлення закордонних споживачів з власним виробництвом. Джерелами фінансування таких музеїв виступали держава, приватні особи або їхні асоціації. Найбільшу увагу в торгово-промислових музеях приділяли формуванню колекцій товарів. Такі колекції, зазвичай, були двох видів: зразки вітчизняних виробів (для ознайомлення внутрішніх та закордонних споживачів); зразки закордонних товарів (для ознайомлення вітчизняних виробників з іноземним пакуванням, способами доставки або зберігання).

Найдавнішим та найбільш облаштованим торговим музеєм Європи вважався Брюссельський комерційний музей, який знаходився в підпорядкуванні

міністерства закордонних справ і тісно співпрацював з консульською службою. Його метою було ознайомлення бельгійських промисловців і комерсантів з перебігом торгових справ в іноземних державах, допомога їм у взаємодії із закордонними виробниками і споживачами. Аби реалізувати ці завдання, музей проводив такі заходи: 1) експонування зразків іноземних товарів; 2) інформаційна діяльність довідкового бюро щодо зовнішньої торгівлі; 3) моніторинг інформації про найважливіші закордонні поставки. Колекції зразків поділялися на три великі категорії: зразки товарів вивозу, зразки товарів ввозу, а також зразки пакування та оформлення товарів. Довідкове бюро Брюссельського комерційного музею демонструвало активну діяльність: надавалася вся необхідна інформація щодо виставлених експонатів, їхньої доставки й пакування, митних і залізничних тарифів тощо. З 1894 р. в музеї діяла постійна виставка сільськогосподарських виробів для експорту.

За прикладом брюссельського у 1886 р. у Відні був організований «Австрійський торговий музей». За статутом, він мав на меті сприяти торговим відносинам австрійської монархії з усіма іноземними країнами. Це досягалося шляхом організації постійних виставок торгового характеру, утримання довідкового бюро з міжнародних митних умов і умов перевезення вантажів, підтримки постійних контактів з торговими кореспондентами, вченими, торговими й промисловими установами, корпораціями, товариствами тощо. Співробітники музею вивчали економічний розвиток іноземних держав, досліджували сировинні продукти й мануфактурні вироби іноземних країн, вивчали промислові технології і звичаї. При музеї було відкрито спеціальне інформаційне бюро з митних питань, яке надавало довідки про існуючі ставки митних тарифів у різних країнах. Австрійський музей видавав щотижневий журнал «Торговий музей» (*Handelsmuseum*), у якому публікувалися матеріали з питань світового економічного розвитку. Музей прагнув поширювати і прикладні знання шляхом організації наукових читань та повноцінних торгових курсів у різних регіонах країни.

Аналогічні торгові музеї діяли в багатьох містах Італії, Швеції, Японії, Великій Британії і виступали однією зі складових виваженої торгової політики й стратегії завоювання закордонних ринків збуту та відстеження умов конкурентної боротьби.

У 80-х рр. ХІХ ст. сформувався ще один вид музеїв — «експортні склади товарних зразків», які, крім функцій звичайних торгових музеїв, здійснювали ще й безпосередню торгівлю, знайомлячи покупців і продавців з товарною номенклатурою. Так, Угорський торговий музей, заснований у Будапешті в 1887 р., не тільки сприяв збуту, а й брав безпосередню участь у ньому. Цей музей мав право укладати комерційні угоди, звертатися безпосередньо до дипломатичних і консульських установ щодо різних нюансів експортних операцій.

У 1882 р. в Штутгарті (Німеччина) був утворений «Експортний склад зразків», у якому усі члени товариства виставляли свої вироби. Штутгартський склад мав свої відділення та власних торгових агентів. За його зразком були утворені експортні склади в Лейпцигу, Франкфурті, Амстердамі, Белграді, Філадельфії та інших містах світу.

Наприкінці 80-х рр. XIX ст. спостерігалось стрімке прагнення багатьох країн облаштувати в іноземних державах свої торгові музеї з метою ознайомлення іноземних споживачів з власними виробами. Наприклад, у 1889 р. було утворено: бельгійський музей у Константинополі, австрійський — у Калькутті, італійський — у Буенос-Айресі, англійський — у Гамбурзі. У 90-х рр. XIX ст. японські та американські промислові кола відкрили цілу низку аналогічних музеїв у різних країнах світу.

Представниками торгово-промислових кіл діяльність таких музеїв вважалась результативною — значна частина експортних операцій у другій половині XIX — на початку XX ст. організовувалась за посередництва торгово-промислових музеїв. У практичний час капіталістичного господарства та ринкових відносин торгово-промислові музеї передусім були підпорядковані практичній меті: сприяти збуту товарів власного виробництва та розширювати торгові зв'язки із закордонними партнерами.

О. С. Частник, С. В. Частник

**СИМВОЛІКА ПРОСТОРУ Й ЧАСУ В КАРТИНІ Й. А. КОХА
«ВОДОСПАД ШМАДРІБАХ»**

О. S. Chastnyk, S. V. Chastnyk

**SPACE AND TIME SYMBOLISM IN J. A. KOCH'S
«DER SCHMADRIBACHFALL IM LAUTERBRUNNER TAL»**

Йозеф Антон Кох (1768–1839) відомий сьогодні, насамперед, як засновник «альпійського стилю» героїчного пейзажу. Найпопулярніший твір художника — картина «Der Schmadribachfall im Lauterbrunner Tal» (1821/22) зберігається в музеї Neue Pinakothek, м. Мюнхен. На картині зображена гірська долина з річкою, лісом, вершинами, вкритими вічними снігами, та з водоспадом у центрі композиції. В інтерпретації майстра реальний ландшафт (долина Лаутербруннер у Швейцарських Альпах і водоспад Шмадріббах загальною висотою близько 270 метрів) набуває ознак героїчного пейзажу. Топографічна точність при цьому не суттєва; полотно, натомість, створює враження величності, урочисто-го піднесення, неприступності, майже космічного масштабу.

Живописна манера, формально-стильові характеристики, метафоризм картини неодноразово привертала увагу дослідників (O. von Lutterotti, H. Frank, U. Schuster, J. Denieffe та ін.). У цій доповіді здійснена спроба просторо-часової інтерпретації твору Й. А. Коха з позицій теорії символічного і з елементами семіотичного аналізу. Йдеться про тлумачення зображення як невербального тексту, у якому пейзаж розглядається як знаковий комплекс із закодованими явленнями про певні просторово-часові параметри.

Найкращий ефект сприйняття картини (131x110 см) досягається на відстані від одного до двох метрів. Вертикальний її формат змушує глядача переводити погляд знизу нагору і згори донизу, підводячи і схилиючи голову перед величчю природи (U. Schuster). Водночас при «читанні» тексту по вертикалі впадає в око непропорційна триярусна структура композиції. У цій конструкції низ (підніжжя гори, річка, галявина в долині та самотня постать вівчаря) займає найменшу площу; верх (стрімкі скелі, засніжена вершина гори та блакитне

небо) явно домінує в композиції і заповнює майже половину загального простору; решта площі відведена під зображення темного, похмурого лісу (середина ієрархічної структури). Верх і низ вертикальної композиції з'єднані по центру зображенням бурхливого водоспаду.

Зважаючи на особливості структури й образності картини, можна припустити наявність певної глибинної символічної ідеї твору. Тричастинна організація пейзажу по вертикалі добре корелює з архетипною тернарною моделлю будови світу. У картині Коха верхній «поверх» представлений максимально наближеним до глядача зображенням неба, засніженої гори, скель. Небо і небесний колір традиційно асоціюються з безкрайністю, нескінченністю, вічністю. Монументальність гір пов'язують з такими просторово-часовими характеристиками, як центричність, верх, сталість, незмінність, порядок. Цей асоціативний ряд продовжується вниз по вертикалі в образі суворого скелястого пасма. Домінування «верху» підсилюється непропорційно великою площею, яку він займає в композиції.

Середину структури утворює зображення «перехідної зони» — темнозеленого, майже чорного лісу, який викликає асоціації небезпеки, неспокою, прихованого хаосу. Мілкий бурхливий потік у нижньому ярусі є символом постійних змін і несталості в просторі і часі. А крихітна постать людини на фоні грандіозного гірського ландшафту підкреслює ідею малозначності, обмеженості і плинності людського життя. І, нарешті, по центру вертикальної композиції бачимо зображення водоспаду — своєрідного медіатора між низом і верхом, між вічним і плинним, через що вся конструкція нагадує стовбур «світового дерева», тобто *axis mundi*, центральну вертикальну вісь моделі світоустрою. Водоспад тут можна розглядати і як архетипний мотив шляху наверх від плинного профанічного (пастух в долині) до сакрального і вічного (небо, гори, скелі) через подолання хаосу, перешкод і небезпек (ліс). І навпаки, рух водоспаду від льодовика вниз у долину символізує божественний початок, джерело життя.

Загалом, семіотичне трактування картини Й. А. Коха «Водоспад Шмадрибах» надає можливість виявити в ній наявність просторово-часових опозицій «верх-низ», «вертикаль-горизонталь», «центр-периферія», «початок-кінець», «статика-динаміка», «вічність-плинність», «скінченність-нескінченність». Елементи триярусної вертикальної моделі світу маркуються засобами ландшафтного, рослинного, кольорового кодів.

В. В. Калініченко

**ШЛЯХИ ПІДВИЩЕННЯ ПРОДУКТИВНОСТІ ВИРОБНИЦТВА
В ЗЕМЕЛЬНИХ ГРОМАДАХ УСРР (1922–1930 РР.)**

V. V. Kalinichenko

**WAYS TO INCREASE PRODUCTIVITY IN LAND COMMUNITIES
OF THE UKRAINIAN SSR (1922–1930)**

Земельний Кодекс УСРР 1922 р. узаконив наслідки революційних земельних перетворень і за кожною земельною громадою (далі земгромада) закріпив у постійне, трудове користування ті землі, які вони отримали під час цих перетворень.

Земельний Кодекс 1922 р. поклав на земгромаду відповідальність за доцільне використання угідь, переданих в їхнє користування. Земгромада, а не селянські двори, що входили до її складу, виступала перед державою — власницею землі як землекористувач, з усіма повноваженнями і обов'язками. З цього випливає, що земельна громада була суб'єктом права на землю.

Земгромада мала доглядати за доцільним і раціональним використанням земельних угідь, мала право позбавити на одну сівозміну прав на землекористування свого члена, якщо той залишив земельний наділ без господарського використання або по-хижацькому обробляв землю. Так, 14 серпня 1927 р. загальні збори Велико-Проходянської земгромади Липецького району Харківської округи вирішували питання про використання залишених без використання земельних наділів. Ухвалили: «Відібрати наділи у цих громадян, котрі не живуть і не ведуть свого господарства в селі Великі Проходи і невідомо, де вони проживають до цього часу».

Використання землі по-хижацьки вважалося у випадках, якщо селянин не угнував землю, сподіваючись на швидкий переділ землі, або здавав в оренду свій наділ з порушенням правил. Потрібно зауважити, що земгромади не зловживали правом позбавляти недбайливих господарів їхніх наділів. Земгромада намагалась діяти на недбалих членів шляхом громадського осуду або штрафів. Почастішали випадки конфіскації земельних наділів земгромадою лише з 1928 р. (коли більшовики, в умовах застосування надзвичайних заходів при хлібозаготівлях, інспірували посилення класової боротьби на селі).

Земельна громада пильно слідкувала за землевпорядкуванням, вела вперту боротьбу з випадками самовільного захоплення землі або потравами посівів окремими громадянами.

Важливим кроком підвищення продуктивності сільського господарства була організація поліпшеної громадської сівозміни. Виходячи з цього, цілком зрозуміло, що осередселищне землевпорядження мало утворити такі форми організації території, що максимально сприяли б розвитку продуктивних сил індивідуального господарства. Найпридатніша для цього форма (в умовах ситуації, що склалася в українському селі в 1920-х рр.) — це організація громадських багатопільних сівозмін.

Громадською багатопільною сівозміною називали такий порядок користування польовою землею, коли вся земля громади поділялася на певну кількість приблизно рівних частин (клинів або полів). У кожній з цих частин окремому господарству громади відводилася ділянка, а потім для кожного поля заводилася спільна і обов'язкова для всіх господарств сівозміна.

Громадська багатопільна сівозміна не була самостійною формою землекористування, її організовували при землеустрої в громадах з общиною і через-смужним видом дільничної форми землекористування.

За даними сільськогосподарського відділу Наркомзему УСРР на 1926 р. під час проведення осередселищного землеустрою громадські сівозміни були заведені в 75% землевлаштованих земельних громад республіки.

Громадська сівозміна давала змогу докорінно реорганізувати систему рільництва, знищити відстале трипілья та рябопілля, встановити правильне чергування культур, завести однорідні посіви та просапні культури, відкривала

можливість для спільного застосування машин та прогресивних агротехнічних прийомів усім господарствам громади.

Перспектива багатопільної громадської сівозміни передбачалася для всіх селянських господарств, а не тільки для заможних, багатоземельних (на хуторах або відрубках), що було дуже важливо з соціальної точки зору. Разом з тим, на відміну від колективної форми землекористування, при багатопільній громадській сівозміні зберігалася індивідуальне селянське господарство як самостійний суб'єкт господарювання. Таким чином дуже вдало поєднувалися особистий і громадський інтерес. Саме тому в середині 1920-х рр. перехід до громадської багатопільної сівозміни при землевлаштуванні земельних громад набув масового характеру. На 1 жовтня 1927 р. у 10 тис. земельних громад з 31,8 тис. громад, що існували в УСРР, було проведено осередселищне землевлаштування, з них 2,4 тис. громад ввели громадські сівозміни.

Але у 1928 р. за відомості Укрдержплану, встановлені сівозміни витримували тільки третина земельних громад. Причини недотримання сівозмін різні: брак тяглової сили у бідніших селянських господарствах; нестача насіння сіяних трав; неорганізованість збуту просапних культур; недоліки самих сівозмін (коли при землевлаштуванні допускався земельними органами шаблон, непридатний для даної громади) тощо. Означені причини можна було подолати. Нестача тяглової сили в селянських господарствах поступово ліквідувалася. Розвиток кооперативної мережі машинно-тракторних товариств, придбання тракторів земгромадами відкривали перед селянськими дворами перспективу подолання цієї перешкоди. Питання з постачанням селянам насіння кормових трав і збутом продукції просапних культур було тільки питанням часу. Ринкова кон'юнктура в 1920-х рр. була сприятлива для збуту цукрового буряку, соняшнику та інших просапних культур.

При введенні громадської сівозміни різко зростала роль земельної громади. Введення громадських багатопільних сівозмін відкривало перед селянськими дворами прогресивний шлях розвитку. Потреба в суцільній колективізації відпадала. Що, у свою чергу, суперечило планам більшовиків щодо використання ресурсів аграрного сектора для проведення політики індустріалізації.

О. Ю. Бірвова

РОЗВИТОК МЕДИЦИНИ НА СЛОБОЖАНЩИНІ В ХІХ СТ.

О. У. Бірова

THE DEVELOPMENT OF MEDICINE IN SLOBOZHANSKCHINA IN THE 19TH CENTURY

Історія медицини Слобідського регіону — досить цікава тема, яка має багато різних аспектів.

До ХІХ ст. медицина на Слобожанщині не мала наукового змісту. Люди більше користувалися послугами місцевих знахарів. І лише з відкриттям медичної освіти, реформами другої половини ХІХ ст. медична справа отримує новий розвиток — науковий.

Народна медицина характеризувалася вірою у швидке зцілення, тому пізніше селянам важко було виконувати систематичні процедури, які призначали-

ся лікарями. Більшість сільських знахарів спеціалізувалися на лікуванні окремих захворювань: зубного болю, укусів тварин тощо. Хоча в народній медицині були деякі корисні поради та рецепти. Лікувалися в основному настоями різних трав, відварами, які додавали до купання, опалювали приміщення. Допомога сільського цілителя мала грошову винагороду, за даними М. Сумцова, чоловіки платили за послуги знахаря булочку та 5 або 10 копійок.

З відкриттям у Харкові університету починає розвиватися медична наука. На медичному факультеті студенти навчалися найдовше — п'ять років. У перший рік існування університету на всіх факультетах навчалося лише 57 студентів. Наукова діяльність всіх університетів у XIX ст. регулювалася уставами 1804, 1835, 1863, 1884 рр. Відповідно до уставу 1835 р., університетам, які мали медичні факультети, дозволялося відкривати власні аптеки. Цей устав також вводив викладання судової медицини.

На медичному факультеті студенти вивчали: акушерство, клінічні вправи, жіночі хвороби, дитячі хвороби, патологію, терапію, фармакологію, рецептуру, психіатрію, операційну хірургію, богослов'я, церковну історію, філологію, логіку, математику, закони, німецьку літературу, французьку та італійську мови. При університеті існували зоологічний кабінет, хімічні лабораторії, анатомічний театр і кабінет фармацевтичної лабораторії, клінічний інститут, де проводилися практичні заняття.

Значно покращилося медичне обслуговування населення після реформ другої половини XIX ст. Земська (1864 р.) і міська (1870 р.) реформи сприяли створенню в Харкові нових прогресивних форм організації охорони здоров'я населення. Унаслідок реалізації міської реформи Харків одержав власну міську лікувально-санітарну організацію.

Попри прогресивні кроки в XIX ст. в галузі медичної освіти та медичного обслуговування населення, медицина ще залишалася малодоступною для більшості мешканців.

С. В. Копилова

ДО ПИТАННЯ ПРО СТВОРЕННЯ СУЧАСНОЇ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ

S. V. Kopylova

CREATING A MODERN MUSEUM EXHIBITION

Музейна експозиція — це умовно обмежений та організований простір, змістом якого є презентація музейних предметів та їх комбінацій за певним порядком, тобто методом експонування. Іншими словами, вона є результатом сполучення двох факторів: простору (зали або вітрини) та експонату/експонатів (оригінальних предметів, копій, бутафорії, допоміжного матеріалу). Це сполучення виступає у формі взаємодії, характер якої у більшості випадків експозиційної (виставкової) практики є кореляційним. Простір може бути «поглинутим» експонатурою: кількісно — за рахунок чисельності предметів або якісно, коли навіть один експонат завдяки певним властивостям (габаритам, фактурі тощо) зосереджує увагу відвідувача на собі. Унаслідок цього простір програє, перстає «працювати», «бути прочитаним».

Прикладом зворотнього боку проблеми співвідношення простору та експонату є ситуація, коли неатрактивний та невиразний предмет (предмети) губиться, «не працює» на загальній візуальній картинці або коли експонат «задавлений» масштабами експозиційної зали/вітрини.

В обох означених випадках відсутнє цілісне сприйняття експозиції як єдиного організму/витвору, у якому один компонент є пасивним, а інший знаходиться в позиції активного. Необхідність визначення сучасної експозиції як цілісного витвору пов'язана, передусім, із особливостями психологічного сприйняття об'єктів сучасною людиною, її пріоритетами та вподобаннями, а також тенденціями розвитку візуальних мистецтв.

Аргументи щодо превалювання експонату з огляду на його статус видаються некоректними, оскільки за такою логікою будь-який простір (простір-склад або простір-магазин, простір — дитячий майданчик тощо) легко перетворюється на простір-музей за наявності в його межах оригінального предмету, який відноситься до музейного фонду.

Ситуація дисбалансу у співвідношенні «простір-предмет» шкодить головному завданню музейної експозиції — якомога дохідливо донести до відвідувача її головну ідею, так би мовити, меседж.

Подолання означеної проблеми вбачаємо у створенні паритету простору і предмету за рахунок органічного поєднання всіх складових експозиції як окремого витвору (архітектури, масштабу, кольору, освітлення, декорування, спеціальних вітрин, експонатів). Водночас простір і предмет виступають не просто взаємозалежними компонентами, але такими, що доповнюють, підсилюють та «договорюють» один за одним.

Здійснення подібного підходу можливе при застосуванні концептуального методу побудови експозиційного середовища. Він передбачає побудову такого простору експозиції, у якому система ідей, тематика, науковий зміст та способи їх презентації вирішені метафорично, тобто за допомогою образу, фізичним втіленням якого є інсталяція. Під експозиційною інсталяцією-образом розуміємо цілісне, художньо сконструйоване предметно-просторове середовище, яке структурно складається з експонатів, їх композицій, комплексів й предметів декоративного оформлення, кожен з яких залежно від концепції виконує певну функцію асоціативної передачі ідейного задуму експозиції. Ефективне втілення такої інсталяції-образу (тобто коефіцієнт її корисної дії) можливе за умови облаштування відповідного простору, який за ідеальних умов є складовою самої інсталяції, а в інших випадках — органічно її доповнює.

Отже, створення сучасної музейної експозиції з точки зору двох її безумовних факторів — простору і предмету — вирішує питання їх співвідношення, а значить цілісності та інформативної репрезентативності, за допомогою концептуального методу побудови експозиційного середовища.

Г. Кібко

**НАРОДНИЙ ХУДОЖНИК УКРАЇНИ АНАТОЛІЙ ГАЙДАМАКА.
НАРИСИ ДО ТВОРЧОГО ДОРОБКУ МИТЦЯ
В ГАЛУЗІ СТВОРЕННЯ МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙ**

Н. Kibko

**THE PEOPLE'S ARTIST OF UKRAINE ANATOLYI HAIDAMAKA.
REFLECTIONS ON HIS ARTISTIC LIFE AND LEGACY
IN CREATING MUSEUM EXHIBITIONS**

Вивчення творчої біографії народного художника України Анатолія Гайдамаки в галузі створення музейних експозицій є надзвичайно важливими для накопичення знань із методів побудови експозиційного середовища, адже митець відіграв значну роль у їх становленні. Неординарний спосіб висвітлення історичних подій, самобутня творча манера майстра та новаторські експозиції привертають увагу мистецтвознавців, фахівців з музейної справи та звичайних відвідувачів музеїв. Яскраві, образні, глибоко філософські роботи митця збагатили досить консервативне музейне середовище унікальними витворами образотворчого мистецтва.

З музейною справою життя пов'язало Анатолія Васильовича у далекому 1974 році. Першою його роботою, як музейного художника, став Музей книги та друкарства України (м. Київ). Як згадує А. Гайдамака, це сталося досить несподівано, за часів, коли він працював архітектором в Київпроекті.

Наступним в біографії митця став Музей М. Островського в Шепетівці. Ця робота принесла художнику приголомшливий успіх та визнання як новатора у галузі створення музейних експозицій, а сама експозиція створила переворот в музейному мисленні.

На початку вісімдесятих Анатолій Васильович одночасно працював над чотирма різними за тематикою експозиціями. У Запоріжжі йшла робота над створенням експозиції Музею історії Запоріжжя, в Одесі — над експозицією Одеського літературного музею, у Києві, разом з іншими художниками, працював над створенням музею Леніна, а в Чернігові — над літературною експозицією в музеї Михайла Коцюбинського.

Дев'яності рокі були відзначені участю художника в роботі над експозицією «Космос» музею космонавтики ім. С. П. Корольова у Житомирі, участю митця в реекспозиції Національного музею історії України у Другій світовій війні, створенням експозиції в Національному музеї «Чорнобиль».

У двохтисячних роках митець працював на створенням Меморіального комплексу «Пам'яті героїв Крут», Меморіалу жертв Голодомору 1932-1933 років, музею «Родина пам'ять», м. Шостка.

Творча біографія художника не обмежується лише музейними експозиціями. Серед його робіт можна побачити ескізи до gobеленів, мозаїку, станковий живопис. Крім того, він є автором декількох архітектурних проектів храмів, садово-паркових ансамблів і архітектурно-художніх вирішень місць загального користування. Географія робіт Анатолія Гайдамаки простирається далеко за межі України — це Китай, Італія, Росія, Македонія, Кувейт, Німеччина та інші країни.

Т. І. Ямполь

**МУЗЕЄФІКАЦІЯ ІНДУСТРІАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ НА ПРИКЛАДІ
РУБИЖАНСЬКОГО ВИРОБНИЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ «БАРВНИК», М. РУБИЖНЕ**

Т. І. Yampol

**MUSEUMIFICATION OF INDUSTRIAL HERITAGE – EVIDENCE FROM THE
RUBIZHNE PRODUCTION ENTERPRISE “BARVNYK”, RUBIZHNE**

Вирішальними чинниками потужного розвитку промисловості Луганщини на початку ХХ ст. стали промислова революція, Перша світова війна, подальша зміна державного устрою. Саме в цей період на мапі держави з'являється селище Рубежная, де починають будувати перші цехи заводу «Русско-Краска», майбутнього флагмана анілінофарбувальної промисловості РВО «Барвник».

Музеєфікація історико-культурної спадщини, пов'язаної з подібними індустріальними об'єктами, до яких належить і архітектурно-промисловий комплекс РВО «Барвник», розглядається як оптимальний засіб збереження і використання пам'ятки і виступає потужним чинником відродження громадянського духу і культурної пам'яті сучасного суспільства.

Музеєфікована пам'ятка, залишаючись у своєму природному оточенні, не втрачаючи зв'язку зі своїм середовищем, соціумом, перетворюється на об'єкт музеального показу. Зберігається її цінність, інформаційний потенціал, взаємозв'язки, вона сама стає основою формування культурно-історичного середовища регіону. Для місцевого суспільства музеєфікація об'єкту місцевої спадщини набуває особливого значення, тому що дозволяє інтегрувати регіональну культуру в широкий світовий простір.

Проведення комплексу заходів зі збереження архітектурно-промислового комплексу РВО «Барвник», його ревіталізації, реконструкції і відновлення допоможе зберегти самобутність пам'ятки, її історичний зміст, виконати головні завдання з охорони, науково-дослідницької діяльності, розвитку туризму в регіоні тощо.

Головними напрямками музеєфікації архітектурно-промислового комплексу РВО «Барвник» можуть стати історично-науковий, оснований на показі еволюції підприємства, його наукових і технічних досягнень та історично-побутовий, який демонструє зрізи різних часових пластів життя міста, його побуту, культури, економіки, нерозривно пов'язаних з діяльністю містоутворюючого підприємства. Подібний підхід є найбільш ефективним і оптимальним варіантом для створення середовищного музею, його елементів і збереження комплексу споруд та історичного індустріального ландшафту, найповніше передає історико-культурний образ пам'ятки. Середовищний музей, ґрунтуючись на ідейній концепції збереження пам'ятки, притаманного оточення, матеріальних і нематеріальних елементів, відкриває широкий простір для дій. Цікавим завданням для спеціалістів стане відтворення типової для різних епох існування підприємства обстановки, наповнення експозиції оригінальними предметами та доповнення її макетами, копіями, картографічними матеріалами тощо. Метою головної експозиції стане розкриття інформаційного потенціалу музеєфікованого комплексу РВО «Барвник» за допомогою відновлення і доповнення зв'язків між елементами середовища колишнього підприємства.

Комплекс історичних об'єктів «Барвника», які зараз розглядаються як пам'ятка, унаслідок кризи хімічної галузі країни назавжди втратили свою початкову функцію, однак залишаються цінним матеріальним ресурсом для створення суспільного середовища. Найдоцільнішим з точки зору музеєфікації є створення на території архітектурно-промислового комплексу РВО «Барвник» науково-розважального центру. Залишаючись зберігачем історії міста, підприємства, ця пам'ятка може стати науково-технічним центром, арт-галереєю, місцем для проведення концертів, квестів, фестивалів, громадських заходів тощо, приваблюючи відвідувачів з різними вподобаннями, тому що має головну перевагу перед більшістю традиційних музеїв — велику, відокремлену від житлових районів міста територію і її цікавий контекст, стає невіддільною частиною міського «пейзажу», змінюючись, еволюціонуючи разом з ним.

Музеєфікований архітектурно-промисловий комплекс РВО «Барвник» у разі реалізації проекту стане сучасним науково-розважальним центром з тенденцією до розширення, вдосконалення і доповнення новими функціями. Він має всі якості, щоб стати освітнім, культурним, творчим і туристичним центром регіону.

Н. Ю. Черпик

ТЕРМІН «МУЗЕОГРАФІЯ»: ПРОБЛЕМА ДЕФІНІЦІЇ

N. Cherhik

THE TERM «MUSEOGRAPHY»: THE DEFINITION ISSUE

Сучасний музеологічний дискурс в Україні зберігає етимологічне розуміння терміну «музеографія» (опис музею), яке увійшло до наукового обігу Російської імперії у XIX ст. Між тим, у Європі таке розуміння «музеографії» зазнало трансформацій:

- 1) протягом XVIII–XX ст. словами «музеографія» і «музеограф» означали особливий вид діяльності та осіб, що займаються такою діяльністю — збирання, презентація та опис колекцій природничого і речового характеру;
- 2) з першої третини XX ст. «музеографію» почали розглядати у зв'язці із новим поняттям «музеологія»; намагались установити демаркаційну лінію між двома дисциплінами «музеологія» та «музеографія»;
- 3) наприкінці XX ст. все ще зберігалась неясність стосовно визначення предмету і функцій кожної дисципліни, що позначалось і на визначенні понять «музеографія» і «музеологія»;
- 4) на зламі XX–XXI ст. терміном «музеографія» означають різного роду практичні дії, пов'язані із музейною справою.

Отже, у Європі ще у XX ст. відійшли від суто етимологічної дефініції «музеографії». У стосунках двох дисциплін: молодшої — «музеології», та старшої — «музеографії», за першою закріпили теоретичний напрямок досліджень, а за другою — музейну практику. Такий погляд на «музеографію» добре простежується за документами та виданнями ICOM, у яких «музеографія» та похідні від неї поняття часто пов'язані із фондоутворенням, вивченням і забезпеченням збереженості колекції, побудовою експозиції. Зауважимо, що в російськомовних версіях публікацій ICOM термін «музеографія» не завжди транслітерований у

тих місцях тексту, де він фігурує в оригіналі (французька, англійська, іспанська версії), а замінений іншими поняттями. Наприклад, думка про підвищення «музеографічних стандартів» (*museographical standards*) у російськомовній версії передана фразою «сприяючи підвищенню загального рівня музейної справи»; «музеографічне виробництво» (*museographical production*) та «музеографія» (*museography*) передано як «музей проводить різноманітну роботу» або як «експозиційна робота»; «галузь музеографії» (*branch of museography*) — як «галузь музейної справи»; «навчання та інструктаж в галузі музеографії» (*training and instruction in the field of museography*) — як «підготовка та навчання музейних робітників»; «флюїдна музеографія» (*fluid museography*) — як «вільне розташування» колекції; «музеографічна програма» (*museographic programme*) — як «розміщення експонатів»; «навчання музеології та/або музеографії» (*the teaching of museology and/or museography*) — як «навчання музейній справі»; «музеографія технологій» (*museography of technology*) — як «експонування виробів ремісників»; «музеографічний інтерес» (*interest in museography*) — як «інтерес до проблем експонування»; «музеографічний текст» (*museographical text*) — як «експозиція» (подано порівняння російськомовного та англійського варіантів статей, опублікованих у спецвипусках Міжнародного журналу «Museum» (1983–1993), присвячених різним темам: музеї просто неба, природничі музеї, підготовка музейних кадрів, постійні експозиції, видавнича діяльність ICOM).

Чи уживається в Європі термін «музеографія» до опису музеїв та їх колекцій? Побіжно і дуже рідко. Наприклад, Ференц Сікоші в статті «Музеологія та історіографія новітнього часу», зосереджуючись на критеріях відбору експонатів та класифікації колекції, виділяє окрему її категорію — «музеографічна (історична) документація» (*documentation: historical, museographical (history)*), до якої, судячи із наведеної ним класифікації, відносить публікації з історії музею [*Museum. No 140. 1983. Vol. XXXV, No 4. Museology in Hungary. P. 253.*]. Власне видавнича діяльність музею у виданнях ICOM озвучена не як «музеографічна», а як «наукова публікація» (*scientific publication*), «організація публікації досліджень» (*all county museum organizations publish their own records*), як «публікація результатів досліджень у вигляді окремого видання або у музейному щорічнику» (*work gives rise to publications, either separately or as part of the museum annals*), як «просвітницька робота, що містить рекламу виставок (плакати, запрошення, каталоги)» (*teaching in the county museums includes exhibition publicity-posters, invitations and catalogues*) і т. п. [*Nándor Ikvai. Decentralized museum organization: the counties. Museum. No 140. 1983. Vol. XXXV, No 4. Museology in Hungary. P. 225, 226; Iván Balassa, Lóránd Szabó. The Hungarian Agricultural Museum, its Izational role. Museum. No 140. 1983. Vol. XXXV, No 4. Museology in Hungary. P. 234.*].

В українському музеологічному дискурсі, який довгий час розвивався під впливом радянського та російського музеєзнавства, і більшою мірою й досі перебуває поза орбітою європейських музейних теорій та практик, розуміння «музеографії» залишилось на позиціях XIX ст. в означенні комплексу видань про музеї та їх колекції. Однак, не можна сказати, що протягом XIX–XX ст. не було поступу у її визначенні. Тепер, під впливом розвитку музеології, в Україні «музеографію» розуміють у двох ракурсах: а) *дисциплінарно*: «музеографія» як галузь музеєзнавства, завданням якої є опис музею, експозиції, колекції, а

метою — вивчення історії музею, розповсюдження інформації про музейну збірку, популяризація та реклама музею; б) *джерелознавчому*: «музеографія» як сукупність видань музею і про музей.

Сучасні темпи євроінтеграційних процесів в Україні, орієнтація на західноєвропейські стандарти наукового дослідження вимагають корекції уживання слова «музеографія» в українських історичних та музеологічних дослідженнях. Українське музеографічне дослідження в Європі скоріше буде сприйняте як дослідження в галузі музейного проектування, а не як джерелознавче дослідження. Ускладнює проблему уживання деякими авторами пострадянського наукового простору, зокрема України, терміну «музеографія» у характерному для Європи значенні. У зв'язку з цим, в дослідженнях, орієнтованих на європейський науковий дискурс, варто або роз'яснювати український погляд на «музеографію», або використовувати характерні для Європи зразки.

I. O. Saiana

**КОНЦЕПЦІЯ КОМПЛЕКСНОЇ МУЗЕЙНОЇ ІНСТИТУЦІЇ — «МЕККА ФУТУРИЗМУ»
У КОЛИШНІЙ САДИБІ СИНЯКОВИХ
(С. КРАСНА ПОЛЯНА ЗМІЙВСЬКОГО РАЙОНУ)**

I. O. Saiana

**THE CONCEPT OF A COMPLEX MUSEUM INSTITUTION — “MECCA
OF FUTURISM” IN THE FORMER SYNYAKOV'S ESTATE
(KRASNA POLYANA VILLAGE, ZMIEV DISTRICT)**

У кожному місті, селі чи селищі України є відомі особистості, «перлини», про яких має знати весь світ. Такими є і сім'я Синякових, яка зробила визначний внесок у художню культуру.

Щоліта сім'я Синякових проводила на дачі в с. Красна Поляна. Дача складалася із 20 десятин землі, дерев'яного на кам'яному фундаменті будинку, кухні, клуні і декількох сараїв.

Після бурхливих подій 1910 — поч. 1920-х рр. почалась нова історія садиби. Наприкінці 20-х рр. будинок було пограбовано, націоналізовано, а сім'ю виселено. До кінця 30-х рр. у будинку було розміщено контору місцевого колгоспу. Відомо, що під час Другої світової війни місцеві жителі під час обстрілів нацистських окупантів переховувалися в льоху, який належав Синяковим і знаходився поряд із будинком. Після війни будинок розділили Краснополянське лісництво та бібліотека.

Після здобуття Україною незалежності, будинок використовувався як місце тимчасового проживання сезонних працівників лісництва. На початку 2000-х рр. будинок було передано у державну власність, і через відсутність компетентних управителів став аварійним.

Власники будинку змінювались кілька разів, тому деякі намагання провести музеєфікацію не мали результату. Варто зазначити, що будинок не мав статусу пам'ятки, хоча потрібні пакети документів готувалися до органів охорони культурної спадщини ще з 1999 р.

9 червня 2018 року відбулася презентація садиби Синякових, на якій були присутні художники авангардного напрямку, представники творчого об'єднання «Буріме», дизайнери, архітектори та представники медіа.

На цій зустрічі митців було обговорено подальші плани відносно музеєфікації, реновації та ревіталізації садиби вже як об'єкта культурної спадщини. Дослідником А. Парамоновим запропоновано створити туристичний маршрут, який би об'єднував садибу Синякових у м. Харкові і в с. Красна Поляна. Але, на жаль, через декілька днів садибу Синякових у м. Харків було вщент зруйновано забудовниками, оскільки вона не мала охоронного статусу. Тому основну увагу вирішили приділити садибі в Красній Полянці.

Процес оформлення документів розпочався, і 2018 року будівлю передано з державної до комунальної власності територіальних громад сіл, селищ, міста Зміївського району, а рішенням сесії закріплено на балансі КЗ «Зміївський краєзнавчий музей».

На початку 2019 року КЗ «Зміївський краєзнавчий музей» отримав право власності на цю будівлю, було затверджено Статут Зміївського краєзнавчого музею, де садиба в с. Красна Поляна вже має статус музею під назвою «Мекка футуризму» і зареєстрована як філія краєзнавчого музею.

Через повну професійну недбалість пам'яткоохоронних органів та місцевої влади, цей історичний об'єкт з роками опинився в аварійному стані.

Пропонуються наступні шляхи ревалоризації будинку як найважливіші. Необхідно замінити сучасний шиферний дах, що у деяких місцях продавлений часом та людьми, на автентичний металево-листовий, яким було покрито будинок в ті часи, коли господарями була родина Синякових. Унаслідок того, що шиферний дах у деяких місцях потріскався та став непридатним, багато років поспіль на стелю і підлогу потрапляла волога, спричинивши руйнацію стелі та підлоги в коридорі будинку.

Із заміною даху з'являться умови для ремонту стелі та підлоги в коридорі, у якому в майбутньому планується розмістити одну з експозицій музею. Наступними роботами, які необхідно виконати, є ремонт цокольної частини будівлі та фасаду з відновленням веранди.

У самому будинку збереглася ліпнина, пічка-камін, дерев'яна підлога, а також червоні шпалери на стіні, шматочками яких місцеві панянки фарбували собі губи й наводили рум'яна. Тому необхідно відремонтувати внутрішні приміщення, частково відновити оздоблення музею піщано-глиняним розчином, відремонтувати камін і обкласти його кахлем на зразок кахлю початку ХХ ст.

Через відсутність електрики пропонується здійснити комплекс необхідних електромонтажних робіт з освітлення та підключення обладнання до електромережі. Це дозволить встановити якісне технічне обладнання та підключити апаратуру для проведення нових форматів заходів.

Згідно з розробленою концепцією пропонується взяти за об'єкт музеєфікації саму садибу та прилеглу територію для створення музею авангардного мистецтва — «Мекка футуризму».

Для створення дизайну інтер'єру вирішено залучити Харківську державну академію дизайну та мистецтв (ХДАДМ) як одну з провідних художніх установ, що працюють у цьому напрямку. У 2018 р. було представлено 4 проекти, виготовлених академією, — 2 буде втілено.

Перший проект пропонує розглядати садибу як музей сім'ї Синякових та за концепцією створити саме меморіальний музей. Другий проект акцентує на

особистостях, які були в будинку і залишили свій слід в історії авангардного мистецтва. В основу експозиції музею будуть закладені головні художні ознаки футуризму: швидкість, рух, енергія, які будуть передаватися інноваційними і цифровими технологіями, що вже застосовані в деяких європейських музеях. Це: огляд експозиції в режимі VR (віртуальної реальності) та в режимі DR (доповненої реальності). Створення унікальних експозицій дозволить зробити музей, якому немає аналогів у світі.

На території перед музеєм площею 0,01 га планується реконструювати альтанку, де мистецька богема влаштувала нескінченні чаювання. Поруч — посаджені Хлебніковим дуби, які збереглися. Передбачено розміщення всієї туристичної та господарської інфраструктури (сувенірні крамниці та кіоски, виставковий майданчик, майданчик для зупинки туристичних автобусів і короткотермінового відпочинку туристів та інформаційні таблиці) і санітарна зона. У колишньому гуртожитку, який знаходиться поруч, з часом планується створити готель.

Заплановано також проведення на базі музею щорічних фестивалів, плєнерів, поетичних вечорів. Велимир Хлебніков називав сестер Синякових «Сині окови», тож пропонується один із художніх фестивалів проводити під назвою «Сині окови». Зважаючи на те, що в цьому будинку збиралася не тільки поетична творча еліта того часу, а й видатні художники-футуристи, пропонується проводити художньо-поетичний плєнер «Колір і рима» та поетичний плєнер «Цех поетів», на які будуть приїздити художники, поети, вчителі і науковці, студенти та учні шкіл і всі бажаючі із різних регіонів України.

Ці заходи, які спрямовані на ревалоризацію об'єкту, передбачають відновлення не тільки фізичного стану, а і його культурної цінності в контексті історико-культурної пам'яті, що дозволить виділити його функціональність у свідомості соціуму. Адже, маючи цікавий історико-культурний об'єкт, можна значно підвищити рівень культурного життя населення та сприяти розширенню музейної мережі Харківщини.

А. Липова

НАПРЯМ ТА ФОРМА МУЗЕЄФІКАЦІЇ ПЕРШОЇ БУДІВЛІ ХАРКІВСЬКОГО ІНСТИТУТУ ШЛЯХЕТНИХ ДІВЧАТ

А. Липова

MUSEUMIFICATION TREND AND REPRESENTATION OF THE FIRST BUILDING OF THE KHARKIV SCHOOL FOR NOBLE MAIDENS

Досить яскравою сторінкою в історії жіночої освіти залишається Харківський інститут шляхетних дівчат, який був заснований ще в 1812 р. Це був один із перших жіночих навчальних закладів подібного типу на українських землях. Важливо відмітити, що музеєфікація окремих історичних місць, пов'язаних з жіночою освітою на Харківщині, є дуже рідкісним явищем. Тому потрібність музеєфікації цього об'єкту є важливим як для історичної пам'яті майбутнього покоління, так і для української культурної спадщини загалом.

Для визначення можливостей подальшої музеєфікації потрібно оцінити пам'ятку за декількома критеріями:

1. Історико-культурна цінність.

Харківський інститут шляхетних дівчат — це один із перших жіночих навчальних закладів подібного типу на території Харківщини. На території теперішньої України зараз не має подібного музеєфікованого об'єкту, що розповідає про історію розвитку жіночої освіти. Тому музеєфікація такої будівлі буде досить цікавою як для нашого регіону, так і для України загалом.

На території колишнього будинку інституту буде знаходитися історико-культурний центр, де будуть проходити різноманітні заходи, створюватися гуртки та проводитися освітні програми для дітей, що також зможе приваблювати відвідувачів пам'ятки.

2. Під час вибору напрямку та форми музеєфікації враховано розташування об'єкта стосовно населеного пункту.

Будівля знаходиться у місті Харкові недалеко від центру, що слугує гарним розташуванням для відвідування об'єкту туристами та жителями міста. Завдяки тому, що місто має добру транспорту інфраструктуру, музеєфікована в майбутньому будівля зможе входити до будь-якого туристичного маршруту, що надасть поштовху для розвитку туристичного бізнесу в місті Харкові. На жаль, зараз це неможливо втілити в життя через малоінформативність про пам'ятку в туристичних та музейних закладах, що зміниться після її популяризації та рекламної програми.

3. Розміщення об'єкту щодо елементів містобудівних систем та природних ландшафтів.

Пам'ятка розташована на звичайному ландшафті, за адресою: вул. Благовищенська, 25. Зараз біля колишнього інституту розміщені приватні будинки, що, на жаль, заважає задіяти територію біля пам'ятки. Сама пам'ятка втратила деякі характерні архітектурні особливості. До того ж інформаційних стендів та вказівників про об'єкт музеєфікації взагалі немає.

4. Характеристика навколишнього ландшафту.

Майбутня музеєфікована будівля інституту шляхетних дівчат знаходиться поруч з дорогою, в 5-х хвилинах пішки від автобусної зупинки. Місцевість межує з приватними будинками, що не надає можливості використовувати пам'ятку як рекреаційну зону та задіяти для облаштування навколишнього середовища.

5. Технічний стан пам'ятки.

Технічний стан об'єкту незадовільний через його постійну перебудову і втрату автентичного вигляду. Архітектурні особливості об'єкту майже не збереглися. Будівля через це підлягає частковій реставрації, оскільки частина пам'ятки зруйнована сучасною забудовою та різноманітними ремонтними роботами, що проводилися в середині пам'ятки.

6. Юридичний стан музеєфікованого об'єкту.

Сучасний юридичний статус об'єкту музеєфікації — це приватна будівля, яка не є нині історико-культурною пам'яткою України і не занесена до реєстру пам'яток культурної спадщини.

Отже, через те, що пам'ятка є приватною власністю, буде проходити тільки часткова музеєфікація зі зміною її юридичного статусу, тобто перетворення об'єкту на історико-культурну пам'ятку та створення культурно-освітнього центру. Для розкриття інформаційного потенціалу пропонується встановити показники та інформаційні стенди біля будівлі та створити музейну експозицію на базі пам'ятки.

Є. Ю. Яркін

**ПРОБЛЕМИ МУЗЕЄФІКАЦІЇ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ
ЗА ДОПОМОГОЮ СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ
НА ПРИКЛАДІ МАХНОВСЬКОГО РУХУ В УКРАЇНІ**

Y. Y. Yarkin

**MUSEUMIFICATION ISSUES OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE
THROUGH SOCIAL COMMUNICATIONS AS IN THE CASE OF THE MAKHNO
MOVEMENT IN UKRAINE**

У новому столітті, у зв'язку з розвитком процесів глобалізації, стрімкими змінами соціальної сфери, руйнівним впливом техногенного чинника на стан середовища проживання людини, особливо гостро постає питання про збереження цінностей, які забезпечують самоідентифікацію у розвитку соціуму і особистості. Такою цінністю є побут Махновського руху в Україні.

Актуальна проблема теоретичного осмислення нематеріальної спадщини — класифікація. Президент ІКОМ Італії Дж. Пінна в 2004 р. запропонував виділити три категорії нематеріальної культурної спадщини.

Першу групу складають форми культурної діяльності, що мають вираз у фізичній формі: процеси і результати цієї діяльності можна бачити, відчувати на дотик. Це ремесла, обряди, танці, виробничі процеси, особливості побуту, традиції тощо. Колекціонуючи нематеріальну спадщину, музеї роблять об'єктом експонування сам процес виготовлення.

Другу групу становлять форми вираження, що не мають матеріальної складової, їх не можна бачити і відчувати: мова, пісні, усна народна творчість тощо. Як жива традиція, тобто об'єкт нематеріальної спадщини, вони існують лише у формі мінливого, щоразу нового виконання в устах носія традиції.

Нарешті об'єкти третьої групи мають ще більш «невловимий» характер: це символічні і метафоричні значення різних об'єктів. Музеї здійснюють функцію збору і зберігання історичних і наукових інтерпретацій об'єктів; збереження культурних кодів. Саме зберігаючи культурні коди, музеї може зіграти роль комунікаційного посередника. Подання до музейної експозиції матеріальних об'єктів у контексті, що дозволяє розкрити їх початкову семантику, являє собою актуалізацію нематеріальної спадщини третьої групи.

Образ революційно-повстанської армії України під керівництвом Нестора Махна підпадає під перший та третій тип класифікації нематеріальної спадщини України, адже є політичним, тобто ідейним, та соціальним явищем в історії країни. Армія Махна була носієм анархо-комуністичних ідей та водночас мала побут народної української культури під впливом вільного козацького духу. До цього руху належить багато матеріальної та нематеріальної спадщини, що потребує їхньої музеєфікації.

У запорізькому обласному краєзнавчому музеї є виставочний зал «Нестор Махно і його час». Експозиція наповнена зібраним документів та фотоматеріалів. На думку автора, тема у цьому музеї представлена застарілими методами побудови експозиції і потребує доповнень чи кореневої перебудови у вигляді історичного парку. Це свого роду музей під відкритим небом, що дозволить повною мірою висвітлити побут РПАУ.

Анархо-комуністичний рух Махно сьогодні набирає обертів. Безліч людей у багатьох країнах є прихильниками ідей анархізму та його відгалужень, що є непоганою підмогою у створенні історичного парку в м. Гуляйполе на основі практиків анархізму на території України в 1917-1921 рр., де можна показати ідеологічну складову, самоврядування на території Гуляйполя, традиційну архітектуру на прикладі збереженого будинку родичів Нестора Махна, реконструкції штабів того часу, що разом становить побут махновського руху. За допомогою акторів представити властиві для РПАУ похідні та маршеві пісні, військову форму, зброю, агітаційні матеріали, тобто газети, агітки, плакати, транспаранти та інше; згадати національну складову анархічного руху та топоніміку міста Гуляйполя.

Отже, об'єднавши усі ці теми в реконструйовану стоянку революційно-повстанської армії України у вигляді так званого скансену, можна найбільш повно та цікаво музеєфікувати це історико-культурне явище, реалізувавши не тільки пізнавальну функцію експозиції, але й її дозвільну функцію задля більш спрощеного сприйняття інформації.

Т. К. Македонська

МОХНАЧАНСЬКЕ ГОРОДИЩЕ ХАЗАРСЬКОЇ ДОБИ: ЕТАПИ ДОСЛІДЖЕННЯ, ПЕРСПЕКТИВИ МУЗЕЄФІКАЦІЇ

T. Makedonska

THE MOKHNACH HILLFORT OF THE KHAZAR TIMES: PHASES OF DEVELOPMENT OF THE MUSEUMIFICATION PERSPECTIVES

Територія Харківської області привертає увагу наявністю різноманітних пам'яток археології. Одним із центральних напрямків історико-культурного та археологічного дослідження цього регіону є пам'ятники епохи хазарського часу. У зв'язку з цим, особливий інтерес представляють контакти кочового і осілого слов'янського світів, які позначилися в специфіці розвитку хозарських фортець. Одним з унікальних археологічних пам'ятників досліджуваного періоду можна вважати Мохначанське городище, виявлене на території села Мохнач Зміївського району Харківської області.

Мохначанське городище розташоване на одному з мисів правобережної частини долини річки Сіверський Донець. Городище має складну оборонну систему, яка містить вал з ескарпом, оточуючий його за периметром, та чотири додаткові лінії оборони, які поділяють городище на декілька ділянок. Найпотужніші захисні лінії розташовувалися в південній частині мису. Вони включали в себе кам'яні мурі та дерев'яну стіну, зроблену з колод. Східна лінія укріплень, яка мала земляну основу валів, була модифікована і перекрита потужною кам'яною кладкою.

Як підкреслюють сучасні дослідники (В. В. Колода, Ю. Г. Чендев та ін.), на відміну від сусідніх городищ, які мають культурні шари лише роменської або салтівської культур, Мохначанське городище охоплює відкладення обох етносів. Цей факт надає всіх підстав стверджувати про тісні взаємовідносини між двома культурами. Передусім це виявляється у синкретичності розкопаних на території предметів побуту, зокрема керамічних виробів та останків житла.

Варто зазначити, що Мохначанське городище — достатньо відомий археологічний пам'ятник. Згадки про нього починають датуватися з XVII ст., що зафіксовано в «Книге Большому чертежу» 1627 року.

Перші археологічні дослідження у цьому напрямку були проведені у 1948 р. І. І. Ляпушкіним, а згодом оборонні лінії були розкопані Б. А. Рибаківим у 1950 р. У 1953-1954 рр. археологічними розкопками городища займалися Б. А. Шрамко та С. О. Плетньова. У часи незалежної України комплексно підійшов до цього питання В. В. Колода. Результатом його експедиції стало ґрунтовне дослідження оборонної системи городища.

На жаль, на сьогодні городище не є музеєфікованим. Це дозволяє говорити про перспективи його потенційної музеалізації.

По-перше, необхідно законсервувати розкопані об'єкти, щоб захистити їх від руйнації. По-друге, реконструювати оборонну систему городища. Важливим завданням також стане прокладання туристичного маршруту до об'єкта, з використанням транспортних засобів (як частини туристичної програми, розробленої Зміївським краєзнавчим музеєм).

Цікавою ідеєю може стати створення археологічного парку, для якого основними будуть функції презентації історико-культурної спадщини. Наприклад, можлива реконструкція побуту аланів та сіверян, а саме: відтворення їхнього житла, комплексів гончарного та ковальського ремесел. Це надасть пам'ятнику особливої привабливості та атрактивності.

Варто звернути увагу, що на території Харківської області нині немає жодного археологічного парку, тому результат такої перспективи може зробити значний внесок у розвиток туристичного життя Харківщини.

Н. Ю. Найда

РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ ПРАВОБЕРЕЖНОЇ СЕРЕДНЬОЇ НАДДНІПРЯНСЬКОЇ

N. Yu. Naida

THE REGIONAL SPECIFIC CHARACTER OF THE WEDDING CEREMONY OF THE RIGHT-BANK MIDDLE NADDNIPRYANSKYNA (DNIEPER UKRAINE)

В умовах послідовного зростання інтересу до національного самопізнання, поглиблюються тенденції вивчення народної культури та народних традицій, до яких зараз звертаються тисячі українців. У недалекому минулому здавалося, що вишиванки, їжа, колядки, вечорниці і, звісно, народне весілля залишилися хіба що в історичній пам'яті та в книжках. І значною мірою, це справді так, але подекуди ще є місця в Україні, де пам'ятають живі й відносно не старі люди, як гуляти українське весілля. Але ж потрібно сказати, що є складна субкультура народної обрядовості, яка в різних регіонах нашої країни може проявляти себе і бути інтерпретованою по-різному. У зв'язку з цим є доцільним вивчити одне з таких локалізованих історико-географічно місць, а саме культурного контексту Правобережної Середньої Наддніпрянщини.

Слід зауважити, що в історико-етнографічній літературі особливу увагу приділено дослідженню проблем весільної української обрядовості загалом. Цій темі присвячені праці таких відомих дослідників як: Хв. Вовк, М. Сумцов та

В. Борисенко та ін. Але регіональна специфіка весільної обрядовості Правобережної Середньої Наддніпрянщини і зараз не досить вивчена (частково цій проблемі присвячені праці В. Бабенка, Л. Белінської, О. Щербань, С. Маховської та ін.). Таким чином, це дослідження виглядає досить актуальним і в подальшому може претендувати на розгорнуту музейну інтерпретацію. Більш того, ґрунтовний сенс подальшої музеєфікації може опиратися на матеріали етнографічних колекцій музеїв пограничних територій та авторських польових досліджень, які проводилися в деяких селах Онуфріївського району, Кіровоградської області.

Отож, обраний регіон є цікавим у плані географічного розташування. За адміністративно-територіальним устроєм, Онуфріївський район Кіровоградської області знаходиться на кордоні з Полтавською та Дніпропетровською областями. Хоча з Черкаською областю Онуфріївський район не є суміжним, тут проживає велика кількість осіб родом звідти. Вони є носіями весільних традицій і принесли їх безпосередньо на Кіровоградщину. Зважаючи на наявність такого населення, Черкаську область також можна використовувати в контексті компаративного аналізу. Отже, можемо виокремити субрегіон — Правобережну Середню Наддніпрянщину, у межі якої входить і Онуфріївський район Кіровоградської області.

Окресливши географічні межі Правобережної Середньої Наддніпрянщини, варто згадати населення, яке тут проживає. За даними перепису населення України 2001 р., українці становлять 85,3%, а росіяни — 12,8% жителів всього Онуфріївського району. Останні проживають у компактних селах, де становлять більшість, це також дозволяє говорити про взаємовплив та внутрішню специфіку весільної обрядовості Наддніпрянщини.

У соціокультурному контексті регіону специфіка отримала відображення також в індивідуальному характері весільної традиції, передусім це особлива семантика весільних ритуалів та в специфічному характері весільної термінології. Наприклад, відрізняються назви — «весілля», «свайба», «свадьба». Два перші варіанти побутують більше у придніпровських населених пунктах, у віддаленіших та російських — другий. Стосовно семантики весільних ритуалів слід додати, що в селах біля р. Дніпро виконували більше ритуальних дій з водою. Наприклад, обведення нареченого навколо відра з водою, виливання її на «щасливу дорогу» молодим, навіть на одному з рушників зустрічається орнамент поливання водою Дерева Життя. Окрім цього, віддалені села від р. Дніпро більше використовували вогонь. Наведемо також такі приклади: світилка ходила з букетом із вставленою свічкою, яку в домі молодої підпалювали, а також розведення багаття, коли наречені прибували до двору нареченого.

Таким чином, накопичення польових матеріалів та їх порівняння з працями відомих етнографів та дослідників пограничних територій надає можливість стверджувати, що Правобережна Середня Наддніпрянщина може виступати як історико-етнографічний та культурний субрегіон. Однією з підстав для цього висновку може бути виявлення як спільних, так і відмінних елементів у весільному обряді. Регіональна специфіка весілля Правобережної Середньої Наддніпрянщини містить як ритуальні елементи власне української весільної традиції, так і низку локальних звичаїв та обрядів.

М. Ю. Корнієнко

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ І СУЧАСНИЙ СТАН ІНТЕРНЕТ-ФОЛЬКЛОРУ В УКРАЇНІ

М. Yu. Korniienko

STAGES OF FORMATION AND THE CURRENT STATE OF INTERNET-FOLKLORE IN UKRAINE

В умовах сучасної світової глобалізації та діджиталізації, які все сильніше набирають обертів в Україні, за допомогою досліджень інтернет-культури, вчені шукають відповіді на такі актуальні питання: яким чином онлайн і оф-лайн світи здатні взаємодіяти між собою, наскільки серйозним може бути їхній вплив, яку роль відіграє повсюдне розповсюдження Інтернет-мережі у становленні, так званого, «інформаційного суспільства» та наскільки це пришвидшило наш перехід до постмодерної культури?

Все частіше дослідники звертають увагу на явище інтернет-фольклору і розглядають його під різними кутами, результатом чого стали наробки у галузях соціології, психології, мережевої антропології, цифрової етнографії, фольклористики, філології і ряді суміжних спеціальностей. У цій розвідці пропонується новий погляд на інтернет-фольклор як на частину нематеріальної культури України, що має історичну і культурологічну цінність та може слугувати джерелом у дослідженні динаміки культурного розвитку українського суспільства.

Хронологічні межі роботи визначені часом від впровадження українського домену.ua в Інтернеті у 1992 р. — до сьогодні.

Територіальні межі визначені територією сучасної України, а також, російськомовних країн СНД, які є користувачами так званого «рунета».

Метою роботи є з'ясування специфіки явища інтернет-фольклору, його впливу на реконфігурацію жанрової системи народної творчості, визначення стану дослідженості мережевого фольклору в Україні та за кордоном.

Перші дослідження інтернет-фольклору проводилися в США у 80-х рр. XX ст., ранні його форми згадуються у працях Б. Кіршенблат-Джимблер та Д. Камбер, які розглядаються як «не-усні форми вербального фольклору». З першої половини 90-х рр. XX ст., коли відбулося різке підвищення числа користувачів мережі та перехід від «юзнету» до інтернету сучасного, знайшовся більш влучний термін — «техлор», а з кінця 90-х рр. XX ст., в Україні, Росії та країнах СНД набуло популярності визначення «інтернет-фольклор». Під цим поняттям розуміється мультимедійна народна творчість в інтернет-комунікаціях. Нині в Україні, лише одиниці дослідників порушують цю тему у своїх працях, зокрема, Н. А. Лисюк та М. О. Войцицька. Недостатнє вивчення теми зумовлює ряд складнощів при роботі з інтернет-фольклором, особливо у випадку, коли його потрібно розглядати як історичне джерело та застосовувати відповідні методи критики.

Досі ні в українських, ні у закордонних дослідженнях не було запропоновано чіткої класифікації жанрів інтернет-фольклору. Ми можемо лише визначити його загальні характеристики. Загалом, інтернет-фольклору притаманні такі ж самі ознаки, що й усній народній творчості, а саме: образність (художність), анонімність (колективність), варіативність (мінливість), віральність (масовізація) і мультимедійність (технологічність); але, окрім спільних характеристик, є

суттєва відмінність — візуальна складова, яка властива деяким жанрам інтернет-фольклору. Це передбачає переосмислення фольклору як явища, оскільки залучає нові канали комунікації між учасниками процесу спілкування (користувачами Мережі).

Отже, коло дослідницьких проблем теми окреслюється: відсутністю чітких визначень жанрів інтернет-фольклору, відсутністю загальної структури, класифікації і наукових методів роботи із ними.

Щодо перспектив дослідження інтернет-фольклору можна виділити наступні напрями: використання його як культурно-історичного джерела для вивчення історії модерної України; залучення його як однієї із складових частин сучасних соціологічних, психологічних, антропологічних досліджень; з погляду музеєзнавства — збереження окремих елементів інтернет-фольклору як цінної частини нематеріальної культури.

М. Масленникова

ОСОБЛИВОСТІ ЕКСПОЗИЦІЙНОЇ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ПРАКТИКИ В МУЗЕЯХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

М. Maslennikova

FEATURES OF EXPOSITION DESIGN PRACTICE IN THE MUSEUMS OF MODERN UKRAINE

У наш час стрімкого розвитку нових інформаційних технологій людина стає володарем значної кількості знань і засобів комунікації. Нові аудіо-, відео-, комп'ютерні технології в тисячі разів збільшуючи пізнавальні можливості людства, з безжалісною активністю втручаються у внутрішній світ людини. Все більше осягаючи віртуальну реальність, задовольняючи через неї свої естетичні потреби і потребу в спілкуванні, особистість перестає «споглядати», «занурюватись». І тут у власників музеїв виникає колосальна проблема: як залучити людей в музей? Як змусити прийти в наші музеї людину, яка легко може подивитися «віртуальну наповненість» музею по Інтернету?

Відповідь на перший погляд проста: створення сучасної експозиції вимагає новаторського підходу, відмінного від усіх раніше використовуваних і її критичної переоцінки. Завдяки залученню до творчого процесу художньо-виразних засобів, експозиція набуває нової якості, стає самостійним художнім жанром експозиційного дизайну.

У зв'язку з цим, одним із центральних завдань для музеєзнавців та дизайнерів є передусім подивитися, як побудувати експозицію так, щоб вона викликала певні емоції та враження. Тож хочеться зробити невеличкий огляд деяких музеїв в Україні, в експозиції яких простежуються деякі аспекти взаємодії з потенційною музейною аудиторією. Це музеї, які є прикладом сучасного продуманого експозиційного простору, що залучає глядача у своєрідну взаємодію з музеєм і його експонатами.

По-перше, велику роль відіграють психологічні прийоми в експозиції. Один із таких прикладів — музей Булгакова в Києві на Андріївському узвозі. Вся експозиція — це не просто набір предметів, які колись оточували і якими колись користувався великий письменник. Наукові співробітники підійшли до

виконання завдання з глибоким осмисленням творчості письменника. Музей присвячений «київському Булгакову». Жанр експозиції визначено як «Портрет учасника зі своїми героями в інтер'єрі будинку». Інтер'єр музею — не реконструкція, не відтворення, а народження нового мистецького середовища, де меморіальні та літературні предмети організовані в просторі в інших зв'язках, не по життєвим, а по театральним законам, близьким світобаченню Булгакова. Експозиція побудована на асоціативному мисленні і відповідає розумінню глибинної суті Булгакова. Все навколо залучає відвідувача до роздумів про життя, театр, медицину, релігії, мистецтво та культуру, про людську долю.

Своєрідний синтез психологічного впливу та водночас пізнавальної інформації має музей «Чорнобиль». Над входом до музею відвідувачів зустрічають слова «*Est dolendum, non est timendum*» (Є межа у печалі, але немає її у тривоги). Далі відвідувачі бачать шлагбаум з тривожно миготливими вогниками, він відкриває вхід на чорнобильську дорогу — сходи, що ведуть до головного залу музею, уздовж яких над головами відвідувачів висять дорожні покажчики з назвами 76 міст і сіл України із зони відчуження, які стерті з лица землі радіацією. З Чорнобильської дороги відвідувачі потрапляють до першого залу експозиції, підлога в ньому зроблена у вигляді плити біологічного захисту головного реакторного залу. У центрі залу встановлений іконостас, фрагменти якого були привезені науковими співробітниками музею з Воскресенського храму, який знаходиться в Зоні відчуження. Під покровом іконостаса замість купелі гойдається поліський човен — символ Ноева ковчега, а в ньому дитячі іграшки, залишені відвідувачами музею. Над іконостасом простягли свої крила два ангели: білий і чорний, добро і зло. Під крилами білого ангела, ніби під його захистом — портрети дітей, що народилися після катастрофи, на крилах чорного — фотографії з новітньої історії останніх 70 років. У музеї можна подивитися унікальні відеоматеріали про катастрофу та її наслідки, побачити діючий макет енергоблоку ЧАЕС, працюючу трьохфазову діораму «Чорнобильська АЕС до, під час і після аварії» — де показано як відбувався вибух, руйнування атомної станції та наслідки катастрофи, і споруда саркофага над зруйнованим блоком.

Отже, завдяки цим двом прикладам музейної експозиції, бачимо, що експозиційний простір може бути побудований таким чином, щоб відвідувач зміг відчутти експозицію та побачити її своєю свідомістю а не тільки очима.

По-друге, попри психологічний вплив, велика увага приділяється інтерактивному підходу в експозиції. Надзвичайно цікавим у такому експозиційному рішенні є Львівський музей історії пива «Львівварня». Це один із найсучасніших музейних комплексів, аналогів якому немає в Україні. Більшість експонатів ігрові та інтерактивні: жива гравюра, театр тіней, 3D-голограма. На другому поверсі гості експозиції можуть зануритись у процес пивоваріння й створити власний сорт пива. Зазирнувши під кришку одного чана, можна побачити процес виробництва пива, у другому, під збільшенням мікроскопу, побачити, з чого воно складається.

Отже, Україна за характером музейних експонатів є однією з найбагатших держав в Європі. Ті музеї, які хочуть жити, а не виживати розробляють концепції залучення відвідувачів, інвесторів, спонсорів. Головною умовою залучення є сучасний, цікавий, грамотно складений експозиційний простір, бо сучасний

відвідувач вимагає не просто огляду тисяч примірників, виставлених в хронологічному порядку, а нових вражень, інформаційної наповненості, емоцій, гри з експонатами. Саме тому в деяких Українських музеях в експозиційному просторі вже починають з'являтися прийоми психологічного та емоційного впливу а також впроваджуються інтерактивні об'єкти, які вдало поєднуються з освітніми функціями експозиції.

О. О. Павлюк, С. О. Павлюк

РЕАЛІЗАЦІЯ ПРИНЦИПІВ МУЗЕЙНОЇ ПЕДАГОГІКИ У ЗАКЛАДАХ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ М.ХАРКОВА (НА ПРИКЛАДІ ЗДО №303 М. ХАРКОВА)

E. O. Pavliuk, S. O. Pavliuk

THE IMPLEMENTATION OF MUSEUM PEDAGOGY PRINCIPLES IN KHARKIV PRESCHOOL EDUCATION INSTITUTIONS (THE CASE OF PRESCHOOL EDUCATION INSTITUTION №303, KHARKIV)

Актуальність проблеми, яка присвячена вивченню основних аспектів дошкільної освіти в музейній сфері, обумовлена великим освітнім гуманістичним потенціалом феномену музею. Він наділений багатими резервами пізнавально-го, естетичного, розумового й креативного розвитку дітей.

Музей формує почуття причетності й поваги до минулого, викликає емоційно-оціночні судження й ціннісні ставлення. Це унікальний засіб навчання та виховання: цінні експонати надають можливості безпосередньо доторкнутися до навчального змісту, а емоційні враження після побаченого сприяють виконанню освітніх та виховних завдань.

Проте питання різнобічного дослідження використання технології музейної педагогіки у сучасному закладі дошкільної освіти в нашій країні, зокрема на Харківщині, поки що знаходяться на початковій сходинці вивчення.

Відвідування музеїв має розпочинатися саме з дошкільного дитинства. Адже, якщо культура відвідування музеїв не почне формуватися в дошкільному віці, то певний проміжок дорожогоцінного часу буде витрачено на адаптацію дитини до особливостей освітньої діяльності в музеї.

Вивчити стан проблеми дозволило опитування вихователів закладів дошкільної освіти на освітньому порталі в мережі Інтернет, яке показало, що педагоги не завжди налаштовані на співпрацю з класичними музеями. Основними причинами такої ситуації вихователі називають відсутність фахівців у роботі з дітьми дошкільного віку в музеях та невелику кількість відповідних програм, а також низький рівень зацікавленості батьків у подібних заходах. Не маючи можливості систематично відвідувати класичні музеї, освітяни закладів дошкільної освіти вдаються до створення власного музейного середовища.

У м. Харкові цікавий досвід у цьому напрямку має заклад дошкільної освіти №303, який став учасником інноваційного проекту: «Технологія музейної педагогіки в системі національно-патріотичного виховання дошкільників». Проект передбачав створення музейного осередку, а саме етнографічного музею «Світлиця» на базі закладу дошкільної освіти з метою залучення дітей та їх батьків до скарбниць історії, культури, мистецтва, що було затребувано часом та освітніми завданнями.

У процесі створення цього музею на базі освітнього закладу педагоги, батьки й діти збирали предмети старовини, проводили виставки народного вбрання, творів народного мистецтва, малюнків. Педагоги зауважують, що їх вихованці в означеному музеї мають можливість не тільки доторкнутись і потримати кожну річ, але й практично використовують їх на своїх заняттях, до того ж мають змогу провести власну екскурсію для своїх однолітків.

Так, в етнографічному музеї «Світлиця» дитина може покласти ляльку в колісочку і поколисати, справжнім рогачем поставити в піч горщика, попра-сувати рубелем та качалкою рушник, приміряти чоботи та жупан, покрутити старовинну прялку. Також люблять діти виготовляти своїми руками народні іграшки, ліпити з глини український посуд, вишивати серветки, розписувати писанки. Такі форми активності не завжди можливі в експозиції класичних музеїв, що утруднює сприйняття матеріалу дітьми. Адже в дошкільному віці дитина вивчає об'єкт не лише візуально, дуже важливо відчувати його тактильно, мати можливість гратися предметами, які їй цікаві.

Результати моніторингу підтвердили позитивний вплив форм і методів музейної педагогіки на розкриття потенційних можливостей кожного вихованця, продемонстрували позитивні зміни в динаміці розумового, інтелектуального та духовного розвитку дітей.

Узагальнення отриманих результатів дозволило теоретично обґрунтувати систему роботи з реалізації принципів музейної педагогіки в закладі дошкільної освіти № 303 м. Харкова, що представлено як цілісну структуру, єдиний комплекс змістових напрямів відповідно до мети і завдань діяльності закладу та інструментарію у заявленому Проєкті.

Отже, реалізація принципів музейної педагогіки у навчально-виховному процесі закладу дошкільної освіти правомірно розглядати як один із шляхів удосконалення цього процесу, чинник підвищення його результативності та, зрештою, як інтерактивну педагогічну технологію.

Дослідження не вичерпало всіх аспектів розглянутої проблеми і надалі триватиме.

А. М. Лузан

ПРОБЛЕМА СОЦІОЛОГІЧНИХ ОПИТУВАНЬ У МУЗЕЯХ ХАРКІВЩИНИ

А. N. Luzan

THE ISSUE OF SOCIOLOGICAL INTERVIEWS IN KHARKIV MUSEUMS

Нині культура соціологічних опитувань ще не досить розвинена у музейному середовищі України і потребує поступового запровадження та активного використання в музейній практиці. Спираючись на той факт, що сучасні музейні інституції враховують у своїй роботі запити українського споживача та ринкові умови, виникає необхідність контактування з потенційною аудиторією, вивчення її потреб, щоб зробити продукт конкурентоспроможним та цікавим. Зважаючи на важливість запровадження культури опитувань до музейної роботи, актуальною стає необхідність структурування та оцінки сучасного стану системи соціологічних опитувань у музеях Харківщини.

Проблематикою соціології в музеї займалися як вітчизняні, так і закордонні дослідники, зокрема в напрямку соціології комунікації: Т. З. Адамцяц, М. Б. Гнедовський, І. Ф. Девятко, Г. Г. Почепцов, Р. Маньковська, М. В. Тортика, В. А. Ядов, Д. Кемерон, В. Г. Андrenков, Л. О. Гайда, у сфері маркетингових та соціологічних опитувань: Є. М. Акуліч, А. Анчев, А. С. Гагарін-Бойко, О. В. Кіфяк, М. М. Руденко, Ф. Котлер, Г. Б. Рудик, Л. Розенталь, В. Г. Лурьє, Н. І. Капустіна, В. Карпов. Світова музейна організація ICOM присвятила дослідженню досвіду спілкування між музеєм та відвідувачем конференцію ICOM International Council of Museums. Museology and Audience.

Харківський історичний музеї ім. М. Ф. Сумцова як науково-методичний центр активно розробляє та використовує у своїй роботі різні види опитувань, зокрема: анкетування масове (розподілене за віковими категоріями), подальше утворення фокус-груп, спілкування у соціальних мережах. Водночас головним засобом отримання зворотного зв'язку від аудиторії лишається книга відгуків. Адже людина приходить до музею задля того, щоб отримати відповіді на свої власні внутрішні питання, а соціологічне опитування стає однією з ланок, яка дозволяє музею почути, які питання ставить відвідувач і спробувати дати на них відповідь. Варто звернути увагу на той факт що, як правило, опитування в музеї приурочуються до певної події, наприклад у 2019 році до «Дня музею», під час проведення виставкових проєктів. У межах реалізації грантового проєкту «Азимут культурного розвитку» воркшопу, масштабного навчального проєкту для музейників Харківщини, також застосовувався метод опитування у фокус групах під час навчання. Однак в регіональних музеях ситуація значно гірша тому майже немає відомостей про проведення соціологічних досліджень і це можна пояснити: по-перше відсутністю мотивації; по-друге обмеженістю фінансування; по-третє складністю кадрового питання (починаючи з освіти); по-четверте відсутністю системності та методики формування опитувань.

З огляду на виявлені проблеми актуальним та доцільним було б запропонувати наступну програму соціопсихологічних досліджень у музеї:

- розробка спеціальної програми та підтримка на державному рівні;
 - участь музеїв у грантових програмах;
 - створення єдиної національної бази результатів опитування та формування єдиного інформаційного простору;
 - готовність музеїв використовувати в своїй практиці методи опитування;
 - системність опитувань;
 - готовність музеїв до комунікації та співробітництва;
 - співпраця з фахівцями в галузі соціології та психології з розробки необхідної методики ;
 - моніторинг ефективності використання системи опитувань в роботі музеїв.
- Звісно, що запропоновані позиції мають умовний характер, але беззаперечним є той факт, що необхідна робота всіх сторін комунікаційного процесу: держави, музею, відвідувача.

Таким чином, можна зробити висновок, що культура соціологічних досліджень у музеях Харківщини знаходиться ще на початковому рівні свого розвитку. Тож є потреба загальної уніфікації вже наявних знань із музеології, соціології, психології та маркетингу задля розробки теоретичних та методологічних за-

сад з питання музейних соціологічних опитувань. Звісно ж, впровадження вище перерахованих позицій потребує додаткових витрат і спеціалістів та підтримки на загальнодержавному рівні. Важливою та необхідною частиною для наступних маркетингових досліджень та моніторингу ситуації навколо музейних проєктів є організація зворотного зв'язку, тобто: отримання відгуків від різних кіл відвідувачів, спеціалістів, музейних працівників. Також збір даних та моніторинг статистики відвідування, публічні обговорення заходів (з експертами та їх оцінками), відгуки у соціальних мережах, проведення різноманітних конкурсів через соціальні мережі тощо. Утілення цієї концепції надасть можливості дослідити ставлення аудиторії, сформувавши імідж музею, запобігти повторній появі помилок, проаналізувати їх та отриманий досвід, а через отримані результати, мати змогу створювати ще цікавіші музейні проєкти. Це дозволить скласти загальну картину будь-якої культурно-мистецької музейної події, детальний аналіз якої стане ще однією сходинкою для подальшого розвитку музейної інституції, як соціокультурного феномена без втрати власної особливості та порушення ціннісних конституційних елементів.

Т. Гуріна, О. Неділько, О. Старченко, А. Ульянов, К. Шостакова

**СПЕЦИФІКА МУЗЕЙНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРОГРАМ
НА ПРИКЛАДІ КОМУНІКАЦІЙНОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ
СТУДЕНТІВ МУЗЕЙНОГО ВІДДІЛЕННЯ ХДАК**

T. Gurina, O. Nedilko, O. Starchenko, A. Ulyanov, K. Shostakova

**SPECIFIC CHARACTER OF THE MUSEUM AND PEDAGOGICAL
PROGRAMS AS IN THE CASE OF COMMUNICATION EXPERIMENT
OF STUDENTS OF THE MUSEUM DEPARTMENT
OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE**

Серед основних цілей музейно-педагогічних програм слід визначити такий напрямок, як залучення дітей середнього шкільного віку до музейного простору. Завдання таких програм — поетапний розвиток візуального мислення (тобто вміння із візуального потоку вихопити та відчутти глибинний смисл, ідею), формування естетичного смаку та навичок матеріально-художньої діяльності, творчості, доповнене знаннями історії мистецтв, методів гуманістичного аналізу артефактів.

Сучасний музей, як простір що акумулює духовний досвід багатьох поколінь, виступає ідеальним середовищем для естетичного виховання молодого покоління. У музеях різних профілів можуть бути репрезентовані твори, що знайомлять дитину з багатогранністю життя, надають можливості порівняння, «примірки» на себе цілого спектру образів, почуттів, емоційних станів. Зрештою, представлені в музеях речі надають певного уявлення про естетичні цінності людства в часі і просторі.

Вдалим прикладом такого підходу стала музейно-педагогічна програма «Здравствуй, музей!», створена Центром музейної педагогіки Державного Російського Музею в Санкт-Петербурзі. Багаторівнева програма була розроблена у межах створення науково обґрунтованої системи Музей — Дитячий садок — Школа, мета якої полягає в об'єднанні зусиль музейного педагога, вихователя

та вчителя у справі виховання естетично-розвиненої, збагаченої художнім досвідом і знаннями людини.

Врахувавши напрацювання з окресленої проблеми, студенти другого курсу Харківської державної академії культури провели на базі двох п'ятих класів Харківської гімназії №14 інтерактивний семінар «Історичні постаті в культурному просторі Харкова». Він складався з двох частин: теоретичної лекційної та практичної інтерактивної. Лекційна була поділена на дві складові. Перша присвячена вивченню біографій творчих особистостей Харкова (Л. М. Гурченко, К. І. Шульженко, Л. Ф. Биков). У другій студенти розповіли про людей, які сприяли розвитку наукового потенціалу Харківщини (Л. Д. Ландау, М. П. Барабашов). Підсумком лекційної роботи студентів стала практична робота учнів, яка охоплювала виявлення меморіальних місць на вулицях міста Харкова, пов'язаних із тематикою доповідей.

Також перед учнями було поставлено завдання синтезувати інформацію, яку вони почули на лекції, у форматі творчого есе. У подальшому ця робота буде розміщена в електронній версії газети Академії.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що музейно-педагогічні програми вирішують комплекс завдань — від формування у дітей навичок міжособистісної та міжкультурної комунікації, розвитку творчості до отримання спеціальної освіти, знань з історії, різних видів і жанрів мистецтва в часі та просторі. За умови систематичного відвідування музею в дитини формується усвідомлення музею як невіддільної складової культурного простору країни, виникає стійкий інтерес до музейного продукту.

Музейно-педагогічний процес базується на таких принципах, як інтерактивність, комплексність, програмність. Він являє собою єдину, цілісну та динамічну систему компонентів. У такому процесі ми можемо розвивати візуальне, образно-асоціативне мислення, сприяти формуванню естетичної культури, формувати навички матеріально-художньої творчості дитини.

Музейна комунікація та культурно-освітня робота, як одна з її форм у межах будь-якої мистецької експозиції, по суті, є естетико-утворюючим елементом процесу розвитку дитини. Музей перетворюється на простір діалогу з культурою, активно бере участь у формуванні гуманістичних цінностей молоді.

На нашу думку, концепція сучасної культурно-освітньої діяльності музею повинна виходити з необхідності створення комплексної системи різноманітних форм роботи музею, направленої на гуманістичне виховання юного покоління, надання йому культурної грамотності та сприяння розвитку творчого потенціалу, який виховується на зразках української та світової культури.

Отже, дитяча аудиторія має потенціальний інтерес до музейної сфери і може стати мотивацією для наступних відвідувань музеїв України.

СЕКЦІЯ:
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНІ
ВИМІРИ ТУРИЗМУ

Л. Д. Божко

НОВА ФІЛОСОФІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТУРИЗМУ: ПОВІЛЬНИЙ ТУРИЗМ

L. D. Bozhko

NEW PHILOSOPHY OF EUROPEAN TOURISM: SLOW TOURISM

Однією з нових тенденцій, яка сьогодні набуває широкого поширення в туризмі, є так званий «повільний туризм». Повільний рух присутній у багатьох частинах повсякденного життя. Він є противагою для все більш швидкої глобальної діяльності.

Перший повільний рух зародився в Італії. У 1986 р. Карло Петріні заснував у маленькому містечку Брачі культурну асоціацію Арчі Гола, що підтримувала систему швидкої їжі. Метою цієї асоціації було сприяння збереженню місцевих гастрономічних традицій з їхніми унікальними продуктами, збереження біорізноманіття та заснування системи громадського харчування з філософією слюуфуд. Разом зі слюуфуд в Італії народився «movimento slow» (повільний рух), який закликав не поспішати, жити спокійніше і помірковано. Поступово почали народжуватися й інші різні напрями слюу-філософії. Зокрема, у 1999 р. зародився рух «повільне місто», (cittaslow); повільним захотів стати і туризм.

Оскільки найширшого поширення повільний туризм отримав саме на Апеннінському півострові, 2019 рік оголошено в Італії роком повільного туризму.

Дослідження свідчать, що у Західній Європі повільний туризм — це сегмент ринків, які активно розвиваються, і за прогнозами, щорічно зростатиме на 10% протягом наступних п'яти років. На думку деяких вчених, це вагома альтернатива «сонцю і морю».

Повільна подорож може відбуватися скрізь і не обмежена часом; це не передбачає подорожі на великі відстані або з певною швидкістю. Насправді повільні мандрівники можуть розпочати свою подорож, виходячи з дверей, а місце призначення може бути лише в декількох кілометрах. Тим не менш, це не виключає подорожей на інший кінець світу.

Теоретичним підґрунтям «повільного туризму» стала оригінальна концепція «гарного самопочуття», розроблена в 1959 р. американцем Халбертом Данном. Вона заснована на чотирьох принципах: здорове харчування, рух, відпочинок і культурне та духовне оновлення. Це нове бачення туризму охоплює не тільки проживання (що має бути простим), але й діету (здорову), відпочинок (мирний), культуру (місцеву), послуги (надаються в спокійній обстановці) і повагу до навколишнього середовища.

Терміни «повільна подорож» і «повільний туризм» тепер визнані як форми відпочинку, які відрізняються від основного напрямку (масового туризму). Хоча ці терміни все ще є дискусійними в науковій літературі, вони вільно використовуються в засобах масової інформації, попри відсутність єдиної думки про те, що вони означають. Досі немає ніякого визначення для повільного

туризму, яке широко погоджено, але Дікінсон та інші визначають три основоположних фактори повільної подорожі. Перший — «робити речі з правильною швидкістю», другий — «зміна ставлення до швидкості» і останній — «прагнення до якості, а не до кількості». Деякі туристичні спільноти або асоціації повільного туризму припускають, що повільні мандрівники повинні уникати поїздок на автомобілі і літаку і скорочувати викиди парникових газів.

У своїй ранній концепції «повільний туризм» часто підкреслював свій тісний зв'язок зі швидкістю і мобільністю, особливо під час транспортування в місця призначення і назад, що може не тільки знизити забруднення навколишнього середовища за рахунок використання низьковуглецевих вихлопних газів, а й заощадити енергоресурси. Тому ця концепція часто асоціювалася зі стійким туризмом. Проте сучасні дослідники (Дікінсон і Лемсдон) стверджують, що повільний туризм — це набагато більше, ніж рух транспортних засобів між місцями. Останніми роками, на думку Паркінсона та Крейга, центр повільного туризму зміщується від простої екологічної стійкості до практики часу і простору таким чином, щоб сприяти особистому задоволенню і благополуччю.

Дослідження, присвячені повільним туристам, виявили такі їх особливості: відкриті для повільного досвіду і відкривають для себе нові і різні культури та ідентичності; мають освіту, добрі культурні знання і повільну філософію; є незалежними мандрівниками; мають великі очікування щодо регіону, який вони відвідують; насолоджуються еко-гастрономією.

Отже, керівна філософія повільного руху частково є протилежністю швидкому і має тісний зв'язок з екологією і стійким розвитком, який виникає з інтересу до місцевості і місця, а також з напрямків зелених подорожей. Сталий розвиток, який охоплює економічну, екологічну і соціально-культурну стійкість, має сприйматися як основа філософії повільного туризму.

Н. В. Шумлянська

СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК МЕДИЧНОГО ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ

N. V. Shumlyanska

MODERN DEVELOPMENT OF MEDICAL TOURISM IN UKRAINE

За останні кілька років в Україні почав активно розвиватися новий вид туризму — медичний. За даними Української асоціації медичного туризму (УАМТ), протягом 2017 року в країну приїхало близько 50 тис. медичних туристів, кожен з яких витратив в середньому по 2,5 тис. доларів.

Основна частина медичних туристів їде до нас із країн колишнього Радянського Союзу. Проте останнім часом, за словами президента УАМТ Віолети Янишевської, послуги української медицини приваблюють жителів Західної Європи, США, Ізраїлю, Великобританії, Китаю, арабських країн, деяких африканських держав.

За даними УАМТ, пацієнтів-іноземців приймають близько 200 українських медичних установ, серед яких є як приватні, так і державні спеціалізовані клініки. У них активно впроваджуються досягнення світової медицини, інноваційні методи лікування, а у лікарів такої клініки є великий досвід проведення операцій.

Пріоритет приватних медичних закладів України перед державними іноземний медичний турист бачить у таких рисах.

По-перше, в організації повного туристського сервісу. Спеціальний відділ клініки організують перебування іноземного пацієнта на території України: від бронювання квитків та готельних номерів до організації дозвілля.

По-друге, у відсутності черг до кваліфікованих вузькоспеціалізованих лікарів. Якщо в Великобританії пацієнт вимушений чекати операцію з приводу хронічної сечокам'яної хвороби кілька місяців, то у нас він може прооперуватися буквально упродовж декількох днів із моменту звернення в клініку.

Медичні послуги, які користуються попитом у туристів, — це стоматологія, естетична медицина і косметологія, пластична хірургія, репродуктивна медицина, офтальмологія, санаторно-курортне оздоровлення і реабілітація і навіть клітинна інженерія.

Конкурентними перевагами нашої країни є оптимальне співвідношення ціни і якості медичних послуг. В українських клініках на 30-70% дешевше, ніж у Німеччині, Ізраїлі, Франції чи Росії.

Наведемо кілька прикладів зазначеного. Щоб за допомогою лапароскопії видалити жовчний міхур, у польському медцентрі доведеться витратити близько 31 тис. грн., в українській клініці хірургічне лікування такого рівня обійдеться в 22 000 грн. Протезування тазостегнового суглоба в Німеччині, за даними сервісу Bookimed, обійдеться мінімум в 550 тис. грн., тоді як в Україні — 120 тис. грн.

Зазвичай вартість послуг для іноземних пацієнтів в українських закладах вища, ніж для українців, але є клініки, де ціни для українців та іноземців не відрізняються. Така ситуація відбувається тому, що в Україні немає державного регулювання цін на медичні послуги, клініка може провадити власну цінову політику.

Традиційні маркетингові комунікації українських медичних установ зараз складаються не лише з «сарафанного радіо». Багато клінік застосовують рекламу в Інтернеті, соціальних мережах, зарубіжних ЗМІ.

Активно використовуються синтетичні маркетингові комунікації, як то участь у профільних туристичних і медичних виставках, конференціях та симпозиумах за кордоном. За інформацією від В. Янишевської, все частіше пацієнти з азійських країн особисто приходять до української експозиції, щоб дізнатися про умови лікування в Україні.

Перспективним напрямком розвитку міжнародних комунікацій українського медичного туризму є співробітництво з провайдерами медичних послуг. Це професійні компанії, які беруть на себе усю організацію лікування або оздоровлення пацієнта за кордоном: знаходять медичну клініку в іншій країні, допомагають оформити необхідні документи, купити квитки, замовити трансфер, забронювати номер у готелі, знайти гіда-перекладача, організувати дозвілля.

Працювати з українськими клініками готові і міжнародні страхові компанії, які фінансують лікування пацієнтів за кордоном. Для цієї співпраці клініки України отримують міжнародні акредитації в глобальних акредитаційних компаніях: JCI, QHR trend і т. ін.

Іноземець, який приїжджає лікуватися в нашу країну, витрачає в рази більше, ніж звичайний турист, оскільки платить за великий комплекс послуг: за лікування, проживання, трансфери, супровід, перекладача.

На початку було зазначено, що в середньому медичний турист залишає в Україні десь 2,5 тис. доларів. Якщо помножити 50 тис. туристів на цю суму, отримуємо 125 млн доларів, і це не межа. За словами експертів, потенціал зростання доходів України від медичного туризму величезний. При чому завдяки інтересу до медичного туризму можна очікувати на розвиток туристичної галузі загалом.

Клініки стають зацікавленими в залученні іноземних пацієнтів, з'являється здорова конкуренція, яка підштовхує медичні заклади надавати більш якісні і сучасні медичні та сервісні послуги, купувати високотехнологічне обладнання, приймати на роботу кваліфікований персонал.

Така ситуація є позитивною та свідчить про наявні перспективи розвитку медичного туризму в країні.

Л. С. Діденко

СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ЕКСТРЕМАЛЬНОГО ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ

L. S. Didenko

CURRENT SITUATION AND PROSPECTS OF EXTREME TOURISM DEVELOPMENT IN UKRAINE

В Україні останнім часом активно розвивається такий вид туризму, як екстремальний, що об'єднує всі подорожі, які пов'язані з активними способами пересування і відпочинку на природі та найвищим ризиком для життя.

Екстремальний туризм має на меті отримання нових відчуттів, вражень, поліпшення туристом фізичної форми і досягнення результатів. Головним чинником розвитку екстремального туризму є соціально-психологічні потреби туристів, які досить різноманітні та постійно ростуть. Що пов'язано з виключно умовами часу і запитами ринку, адже з кожним роком запити туристів, на думку багатьох дослідників і працівників тургалузі, стають все різноманітнішими, а вимоги до організації і проведення турів все більш високими у зв'язку з їхньою всезростаючою обізнаністю і накопиченим попереднім досвідом подорожей.

Один із найбільш популярних та доступних видів екстремального відпочинку в Україні — це рафтинг. Велика кількість гірських річок — Південний Буг, Чорний Черемош, Прут — приваблює усіх, хто коли-небудь захоплювався водним туризмом. Нині існує декілька відомих клубів, які організовують кількадевні сплави на байдарках або катамаранах. Особливим попитом користуються екскурсійні тури в Чорнобильську зону. Десятки українських компаній організовують поїздки у небезпечний Чорнобиль. Варто зауважити, що ЧАЕС цікавить не тільки українських туристів, а й гостей нашої країни.

Досить популярними є повітряні види екстремального туризму: банджі-джампінг — екстремальний вид спорту, у якому екстремал, прив'язаний страховальним еластичним канатом до бази, стрибає з висоти кількох десятків метрів і певний час знаходиться у вільному падінні. При наближенні до землі або води

(зазвичай стрибки здійснюються над водою) канат натягується й стрибун підлітає вгору.

Роуп-джампінг — відносно молодий напрям екстремального спорту, який полягає в здійсненні стрибка з висотних об'єктів природного та антропогенного походження з використанням професійного альпіністського спорядження. Використання альпіністського спорядження розширює коло об'єктів, які можуть бути придатними для здійснення роуп-жампінгу, на відміну від інших споріднених видів екстремальних стрибків. В основі здійснення безпечного стрибка покладений принцип «маятника». За рахунок принципу «маятника» та динамічності альпіністських шнурів відбувається погашення динамічного навантаження від ривка, що дозволяє забезпечити безпеку стрибуну. За певних умов роуп-джампінг дозволяє здійснювати під час польоту стрибка елементи акробатики.

Вінгсют — це вид екстремального туризму, у якому для збільшення площі поверхні людини, що дозволяє їй планувати в повітрі, використовується комбінезон-крило. Під час польоту парашутист рухається вперед і вниз. За 1 метр польоту вниз деякі спортсмени пролітають до 3 метрів вперед. Швидкість польоту може досягати 200 км/год. Для приземлення використовується парашут.

Дельтапланеризм — польоти на дельтаплані — спеціальному літальному засобі. Парапланеризм (параглайдінг) — вид спорту, у якому змагання проводять із використанням параплана (надлегкого (5–7 кг) безмоторного літального апарату). Стрибки з парашутом — один із видів авіаційного спорту. Підрозділяється на підвиди: класика, групова акробатика, купольна акробатика, свуп, скайсерфінг, фріфлай тощо. Стрибки з парашутом — дуже захоплюючий вид не тільки спорту, але останнім часом і пригодницького туризму. Загалом для екстремала, який не займається парашутизмом професійно, це вільне падіння з подальшим польотом із випущеним парашутом самостійно або у зв'язці з інструктором. Такі види, як повітряна акробатика, фріфлай і скайсерфінг, більше належать до професійного спорту.

В Україні екстремальний туризм набирає все більшої популярності завдяки розробці нових екстремальних маршрутів. Аналіз роботи туристичних фірм, що діють на ринку екстремальних і екзотичних туристичних турів, показав, що діяльність фірм орієнтована не тільки на молодіжний сектор туристів, він може бути цікавим як для дітей, так і для людей похилого віку, а також для людей із обмеженими можливостями. Екстремальний туризм нині є настільки популярним та необхідним, що практикує формат поздоровлень, те, що людина не могла дозволити собі раніше, наразі стає можливим. Отже, узагальнюючи вищесказане, відзначимо, що екстремальний туризм — дуже цікавий, захоплюючий вид відпочинку, який все більше подобається людям, екстремальний туризм розвивається надзвичайними темпами, створюються нові тури, щоби вразити туристів, адже екстрим — це спорт, і чудово, що все більше людей мають бажання займатися активними видами туризму.

І. М. Безкоровайна

ВЕСЬ СВІТ В УКРАЇНІ

І. М. Bezkorovaina

THE WHOLE WORLD IN UKRAINE

Аналіз туристичних напрямів продемонстрував популярність туристичних об'єктів Європи. Багато людей подорожують світом, аби побачити всім відомі пам'ятки, прогулятися вуличками біля них, насолодитись красою природи та відчути певну «магію» місць. І мало хто знає, що це «магічне, європейське» можна знайти і в Україні.

Метою дослідження є історико-культурні пам'ятки України, які містять зображення Європи. Їх наявність на нашій території дозволяє розширити вже наявні пропозиції, привабити поціновувачів європейської культури. Знання про них може надати Україні можливості гучніше заявити про себе на світовому туристичному ринку.

Відомий на Закарпатті Замок Паланок у Мукачеві — одна з найцінніших історичних і військово-архітектурних пам'яток Європи. Аналогічна історична пам'ятка Замок Бурггаузен у Німеччині, який височіє над однойменним містом на баварському кордоні з Австрією.

Наступне місце, про схожість якого варто згадати, також знаходиться в Закарпатті. Це всім відоме озеро Синевир — найбільше озеро Українських Карпат, що розташоване в гірському масиві Внутрішні Горгани. Його європейським близькоком можна сміливо назвати Грюнер Зее, у перекладі на українську — Зелене озеро. Розташоване воно в Австрії у землі Штирія, в селі Трагбос та оточене горами Хохшваб і лісами.

Не можна не згадати Плебановський віадук у Тернополі. Цей залізничний арочний міст біля села Плебанівка був побудований австрійськими інженерами в 1896 р., коли ця територія ще була частиною Австро-Угорщини. Схожі мости не рідкість у Західній Європі, а ось для нашої країни це справжня дивина. Схожа конструкція є в шотландському селі Гленфіннан. Віадук будували чотири роки: з 1897 по 1900 рр. Крім своєї краси міст відомий завдяки фільмам «Гаррі Поттер», саме по ньому головні герої їхали в Хогвартс.

Дерев'яні млини в селі Водяники на Черкащині дуже схожі на старовинні вітряні конструкції, які стоять в голландському селі Кіндердейк, що знаходиться у 15 км на схід від Роттердама. Щоб побачити млини, побудовані в 1738-1740 рр., туристи їдуть в Кіндердейк увесь рік. Водяники ж популярні лише взимку, і то завдяки гірськолижного курорту.

Згадаємо й «українську Сахару», хоча по суті Олешківські піски в Херсоні — не пустеля. Але 1612 з 2100 км² площі заповідника справді покрито барханами. З'явилися Олешківські піски недавно, а зараз це другий за величиною піщаний масив Європи. Подібну місцевість можна зустріти на Близькому Сході в султанаті Оман. Піщана пустеля Рамлат-ель-Вахіба стала домом для кількох тисяч бедуїнів. Люди живуть тут в очеретяних хатинах і повстяних шатрах.

Білгород-Дністровська фортеця на скелястому березі Дністровського лиману, в Одеській області, була побудована в XIII ст. За своїми оборонними якостями спорудження нічим не поступається знаменитим фортифікаціям Європи,

а зовні дуже нагадує валлійський замок Конві, будівництво якого було завершено в 1289 р.

Звісно, це не повний список «європейських частинок», його можна продовжувати. Отже, територія України багата на визначні історичні та культурні об'єкти, які можливо порівняти з європейськими пам'ятками, що може привернути увагу до туристичних об'єктів України не тільки українців, але й іноземців.

Я. В. Гнойова

СУЧАСНІ СИСТЕМИ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ТА ПРИЗНАЧЕННЯ СЛУЖБИ АВІАЦІЙНОЇ БЕЗПЕКИ МІЖНАРОДНИХ ПЕРЕВЕЗЕНЬ

Y. V. Hnoiova

MODERN SYSTEMS OF PROVIDING AND DESIGNATION OF AVIATION SECURITY SERVICE FOR INTERNATIONAL TRANSPORTATION

Рівень загрози в наш час доволі високий. Постійне зростання інцидентів, зокрема захоплення і викрадення літаків, розміщення на борту зброї (призначеної для злочинних дій), повідомлення навмисно неправдивої інформації (що ставить під загрозу безпеку повітряного судна) тощо, свідчить про високий рівень загрози, який є небезпечним.

Тому існує служба авіаційної безпеки як система органів безпеки аеропортів, аеродромів, повітряних суден та інших об'єктів цивільної авіації, яка здійснює у межах своїх повноважень вирішення завдань для забезпечення авіаційної безпеки. Україна є учасником міжнародних правових актів (ІКАО), які стосуються проблем захисту цивільної авіації: Токійської конвенції, Гаазької конвенції, Монреальської конвенції та протоколу.

12 червня 1973 року в Міністерстві цивільної авіації створено управління режимом призначення для комплексного вирішення завдань щодо своєчасного попередження і запобігання можливих спроб викрадення суден за кордон, здійснення інших злочинних актів проти цивільної авіації.

Послугами авіаліній щорічно користується понад 1,5 млрд пасажирів, що є потенційною ціллю для тероризму та інших форм злочинності, через наявність великої кількості людей в одному місці. Після терористичного акту 11 вересня 2001 року в США, коли викрадені повітряні судна використали як смертельну зброю, в багатьох країнах світу змінилось ставлення до авіаційної безпеки. Всі пасажирів повинні проходити контроль перед польотом. Оператори служб авіаційної безпеки виявляють вибухові пристрої у багажі та під час допиту пасажирів. Існує всесвітня програма служби авіаційної безпеки ІКАО, за якою діють всі служби безпеки аеропортів. Основним завданням програми є забезпечення захисту і охорони пасажирів, членів екіпажу як на міжнародному, так і на державному рівнях, від актів незаконного втручання на землі і в польоті. Джерелами повноважень на здійснення контролю пасажирів, їх ручної поклажі є: Повітряний кодекс; «Правила контролю, з метою забезпечення безпеки цивільної авіації».

Контроль убезпечення цивільної авіації здійснюється стосовно всіх пасажирів, ручної поклажі і багажу, який їм належить. До всіх авіапасажирів, їхньої ручної поклажі і багажу застосовуються процедури контролю на безпеку з ви-

користанням металошукачів, рентгенівського та іншого обладнання і засобів, де вони існують, а за їх відсутності — особистого контролю. Також наявний ручний контроль. Він застосовується для виявлення найбільш підозрілих предметів багажу чи одягу, якщо спрацювала рамка. Не виключено вибірковий контроль, який проходить не менше 10% пасажирів. Будь-якому пасажирові, який відмовляється від процедури контролю, має бути відмовлено від допуску до стерильної зони аеропорту. Зокрема, зони, до яких проходять пасажирові після догляду для очікування посадки на борт, визначаються як стерильні. За ними забезпечується постійний контроль. Перед початком контролю, зони ретельно перевіряють. Здійснення контролю дозволено лише сертифікованому персоналу, який отримує свідоцтво (дозвіл) на перевірку безпеки над людиною. «У системі заходів забезпечення транспортної безпеки, підрозділи транспортної безпеки є ключовим моментом. Ці підрозділи повинні мати сформовані з числа підготовлених та атестованих працівників, які володіють необхідними знаннями, навичками, професійними якостями, дозволяючи з високою готовністю виконати завдання по захисту об'єктів транспорту від актів незаконного втручання».

У різноманітних аеропортах світу немає єдиної системи контролю багажу пасажирові. Цей контроль різний в усіх аеропортах і залежатиме від обсягу і типу перевезень, від країни, з якої або в яку летить турист. Існують системи EDS, де використовується обладнання для перевірки багажу. Ключовим моментом для аеропортів залишається забезпечення універсальності, надійності, мінімальної можливої вартості догляду одного місця багажу.

Можна стверджувати про подальший розвиток та удосконалення служби авіаційної безпеки. Технологія, яка проходить інтенсивні лабораторні випробування, заснована на використанні арок, спроможних виявити сліди вибухових речовин або металів. У найближчі 5 років можлива поява сейсмічних датчиків, що дозволять реєструвати удари серця на відстані. Ці системи виявляють людей крізь стіни будинків, контейнерів, автомашин. Також вже наявні в багатьох аеропортах світу машини серії IncVision Technologies, у яких сканують у поперечному перерізі для виявлення всього, що аналогічно вибуховій речовині.

Не є винятком вже реалізований принцип дії імпульсивного аналізу з використанням швидких нейтронів PFNA, що полягає в опроміненні імпульсивного потоку швидких нейтронів. Вони надходять із радіоактивного джерела або генератора. Опромінення ними багажу створює появу гамма променів, перевипроміньованих вуглецем ^{12}C , киснем ^{16}O , азотом ^{14}N . Ці системи передають сигнали, коли виявляють фактор, тобто конкретну вибухову речовину. Все ж лідерами з виявлення хімічних речовин є компанія IONCSANi SABRE, механізм дії заснований на спектрометрії рухливості іонів IMS, що виявляють наркотики і вибухові речовини.

Отже, усвідомлюючи надзвичайну небезпечність тероризму як національного явища, міжнародне співтовариство намагається стримати його. Зокрема, ми маємо для цього таку систему, як Служба авіаційної безпеки, та інші міжнародні організації та установи, що дійсно відповідає можливостям національного права. Обладнання, яке нині наявне, дійсно забезпечує безпеку міжнародних та внутрішніх перевезень пасажирові. Враховуючи лабораторні випробування, потреба надавати більш дієві методи виявлення зброї необхідна, зважаючи на по-

стійні інноваційні впровадження. Також необхідним є застосування комплексу антитерористичних заходів, окрім правових, який повинен передбачати також політичні, дипломатичні, соціально-економічні кроки, спрямовані на усунення причин та умов, які породжують тероризм.

Я. В. Гнойова

СЛУЖБА АВІАЦІЙНОЇ БЕЗПЕКИ В М. ХАРКІВ ТА УМОВИ ПОЛІПШЕННЯ ПЕРЕВІРКИ МІЖНАРОДНИХ ПЕРЕВЕЗЕНЬ

Y. V. Hnoiova

AVIATION SECURITY SERVICE IN KHARKIV AND CONDITIONS FOR IMPROVING CHECKING OF INTERNATIONAL TRANSPORTATION

Нині в усьому світі відбувається процес активного розвитку цивільної авіації і кількість польотів повітряних суден зросла. Експлуатація транспорту, на жаль, пов'язана з виникненням терористичних атак. У зв'язку з цим було створено та затверджено всесвітньою організацією ІКАО, яка має на меті забезпечити безпечний політ пасажирів, технологію проходження авіаційної безпеки. Служба авіаційної безпеки в м. Харків — це орган безпеки аеропорту повітряних суден цивільної авіації, який виконує завдання з забезпечення авіаційної безпеки.

Зростаюча кількість захоплення і викрадення літаків свідчить про те, що жоден географічний регіон не є цілком безпечним. Така ситуація потребує посилення заходів безпеки в аеропорту.

Пасажири, які відлітають з аеропорту «Харків», в обов'язковому порядку проходять контроль на авіаційну безпеку перед проходженням до стерильної зони. Необхідну інформацію щодо проходження контролю кожен пасажир може переглянути на головному сайті аеропорту. Зокрема пояснюється, які речі заборонено перевозити та що пасажир має підготувати для проходження зони контролю.

Матеріали ІКАО мають рекомендаційний характер, і тому створено Національну програму авіаційної безпеки, яка є унікальною. Національна програма безпеки цивільної авіації діє згідно з Додатком 17 до Чиказької конвенції про Міжнародну організацію цивільної авіації ІКАО.

Аналізуючи обладнання, яке застосовується на контролі, можна сказати, що воно однакове для всіх на території України. Прибуваючи до зони контролю, пасажир готує документи, викладає всі металеві пристрої на перевірку оператору та за необхідності проходить окремий допит з інспектором служби, якщо виникають підозри, або особистий контроль (якщо людина через релігійні мотиви має право лише на особистий допит).

Отже, САБ м. Харків використовує ускладнену технологію перевірки. Досить пильна увага приділяється ручному контролю. Звичайно, в аеропорті «Харків» існує система рентгеноскопічного контролю. Під час такого контролю багаж поміщається перед блоком контролю або в ньому. Потім оператор сканує багаж та вже може висувати щодо перевірки пасажирів. Ця система може з точністю виявити імовірність вибуху (EDS). Рамка, яка під час проходження пасажирів подає звукові сигнали, дозволяє при порушенні (пронесі заборонених речовин) знешкодити зловмисника.

Досить відомий терористичний акт, який ледь не вартував життя 110 пасажиром літака. Так, 7-го лютого 2014 року було затримано літак рейсу «Харків-Стамбул» Боїнг 737. «Харків'янин, сівши на борт літака, почав погрожувати вибухівкою. Він хотів змінити курс на Сочі, де саме проходили Олімпійські ігри. Та сказав, що в нього є бомба, яку він підірве, якщо ми туди не полетимо». Капітан одразу передав ефір SOS, і зі Стамбулу в повітря були підняті два винищувачі F-16 та Су-27. Зрештою, борт успішно прибув до аеропорту Стамбул і терориста знешкодили.

Щодо можливості технологічного спорядження, яке допомагає перевірити пасажирів на пункті контролю, то його недостатньо для якісної перевірки. Щодня можемо спостерігати за розвитком інноваційних технологій, які допомагають смертникам проносити вибухові речовини, наркотики, зброю, тому немає гарантії, що терорист не з'явиться на борту літака. Порівнюючи роботу аеропорту «Харків» з європейською службою авіаційної безпеки, можемо висновувати, що нам недостатньо для перевірки більш інноваційного обладнання, яке вже доволі довгий час використовується по всьому світу. Те обладнання, що допомагає інспектору здійснити контроль, лише на 60% захищає борт від терористичного акту.

Враховуючи психологічний аспект роботи контролю, на прикладі аеропорту «Бен Гуріон» (як найбезпечнішого аеропорту світу) та аеропорту «Харків», висновуємо, що в нас недостатньо обладнання та психологічної комунікації задля спроби випитування нової інформації. Надзвичайно важливо враховувати постійні впровадження нових технологій обладнання, яке повністю спрощує проходження контролю та економить час пасажирів. Такі технології, зокрема, дозволяють, не знімаючи одягу з пасажирів, здійснити якісний та швидкий контроль щодо безпеки. Проаналізувавши стан служби авіаційної безпеки, можна з певністю стверджувати про потребу заміни обладнання аеропорту, яке якісно покращить контроль проходження до стерильної зони та зменшить його час. Отже, служба авіаційної безпеки наблизиться до ефективнішої системи перевірки, яка на сьогодні у світі лише вдосконалюється. Також нині замало кваліфікованих працівників служби, які дійсно вміють збирати необхідну інформацію задля якісної перевірки пасажирів.

Щодо стану роботи аеропорту Харків висновуємо, що рівень служби досить низький, хоча привабливість аеропорту і кількість пасажиропотоку збільшується щороку, й станом на 2019 рік вже досягла 1000 000. Саме ці показники мають спонукати цивільну авіацію та наше державне управління до переоцінки технології проходження контролю та зміни обладнання на більш прогресивне.

Актуальність проблеми боротьби з тероризмом в Україні зумовлена геополітичними, соціально-економічними, кримінологічними та іншими факторами. Для нашого суспільства ця проблема постала лише за останні роки після змін, які відбулися в різних сферах суспільного буття.

Отже, перебуваючи у вигідному становищі, коли можна використати законотворчий досвід інших держав, що ведуть боротьбу з тероризмом упродовж десятиріч, українському аеропорту «Харків» слід розробляти якісні антитерористичні технології перевірки пасажирів, які стануть перспективними не лише для харківської служби безпеки, але й для всієї служби авіаційної

безпеки України, що підніме рівень служби авіаційної безпеки на новий рівень та дозволить нам конкурувати за безпеку аеропорту «Харків», з провідними країнами світу; що у свою чергу підвищить статус країни та забезпечить якіснішу та потужнішу безпеку громадян на борту літака.

У період, коли наша держава входить до міжнародного політичного, економічного та правового простору, де тероризм є головною проблемою, успішна зміна національної стратегії для попередження терористичних актів має перспективу. Означені питання, зокрема проблема тероризму в національному праві України, потребують максимальної уваги.

М. Ш. Мандао

НОВІ МОЖЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ТУРИЗМІ НА ПРИКЛАДІ БЛОКЧЕЙН

M. Sh. Mando

NEW POSSIBILITIES OF USING MODERN TECHNOLOGIES IN TOURISM (THE CASE OF BLOCKCHAIN)

На сьогодні, спостерігаючи великі темпи прогресу і популяризації впровадження сучасних технологій у всіх сферах діяльності, можна безперечно стверджувати про актуальність цієї теми та наявність переваг такого вектору розвитку у діяльності підприємств.

Технологія «блокчейн» — це ланцюжок блоків, пов'язаних між собою, і при залученні одного з блоків потрібно підтвердження всіх супутніх, що виключає можливість зміни даних в односторонньому порядку, без участі інших учасників процесу. Метою доповіді є обґрунтування необхідності впровадження технології блокчейн у туристичній галузі та дослідження її переваг.

На сучасному етапі розвитку туристичного бізнесу ця технологія активно використовується і впроваджується в усі сфери: економіка, фінанси, нерухомість і все, що пов'язано з передачею даних, грошей і їх зберіганням. Тому сфера туризму так чи інакше не може залишатися осторонь і втратити очевидну для себе вигоду. Блокчейн і туризм можуть перетворитися на вигідний симбіоз, оскільки ця технологія може забезпечити більшу безпеку та прозорість процесів, що відбуваються в Інтернет-мережі. Наприклад, під час бронювання авіаквитків та готелів ця технологія може надсилати інформацію різним фірмам. Блокчейн може зробити цю операцію більш безпечною та прозорою, оскільки відповідальність поширюється на всю мережу. Те саме відбудеться з іноземними операціями, якщо підвищити рівень довіри між усіма залученими сторонами. Враховуючи всі характеристики та можливості технології блокчейн, він має великий потенціал використання в туристичній галузі:

Легкі, безпечні та відстежувані платежі. Всі транзакції, здійснені на блокчейн, залишаються зареєстрованими у ланцюзі і не можуть бути змінені. Також не буде жодних посередників, які можуть втручатися або затримувати оплату.

Готельна або транспортна координація та управління. Децентралізовані системи управління можуть призвести до значних заощаджень для великих фірм, оскільки це дозволить їм позбутися посередників.

Рейтинг підприємств. За допомогою блокчейн вся інформація, яка з'являється у мережі, є публічною, надійною та безпечною, досягаючи кращої прозорості та підвищення довіри споживачів.

Управління багажем. Можна за допомогою цієї технології відслідковувати свій багаж між компаніями і знати, де завжди знаходиться валіза.

Системи винагород. Блокчейн полегшить та вдосконалив системи лояльності і дозволить надати клієнтам більше переваг та шляхів їх використання (наприклад, обміняти бонуси на нові подорожі, або отримати їх у грошовому еквіваленті).

Технологія блокчейн ще на ранньому етапі становлення. І тому має свої недоліки, наприклад, у разі неналежного управління будь-хто може мати доступ до інформації інших людей. Хоча існує консенсус щодо його потенціалу, досі важко зрозуміти, де ще можливо використати технологію блокчейн і як вона може вплинути на галузь туризму.

А. П. Аніщенко, М. М. Зайцева

ТИМБІЛДІНГ ЯК ОДНА З ПЕРСПЕКТИВНИХ МОДЕЛЕЙ КОРПОРАТИВНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В ТУРИЗМІ

A. P. Anishchenko, M. M. Zaitseva

TEAMBUILDING AS ONE OF THE PERSPECTIVE MODELS OF CORPORATE MANAGEMENT IN TOURISM

Нині система управління будь-яким підприємством, а саме в туризмі, має певні характеристики і складові елементи та змушує переглянути підходи щодо формування принципово нової моделі корпоративного управління, що в умовах посилення конкурентності сприятиме ефективності корпоративного туристичного сектора України, поліпшенню інвестиційного клімату та розвитку інститу-ту корпоративної соціальної відповідальності.

Удосконалення моделей корпоративного управління є одним із головних факторів забезпечення конкурентоспроможності підприємств індустрії туризму. Без ефективної системи корпоративного управління неможливо забезпечити подальший розвиток ринку туризму, підвищити ефективність туристичних підприємств. Проблематика вдосконалення корпоративного управління як системи відносин між підприємствами, державою, органами управління, іншими зацікавленими особами, громадськістю є однією з актуальних у світовій економічній теорії та практиці. Якісна система корпоративного управління є умовою ефективної роботи підприємств туристичної індустрії, відкриває їм доступ на світові ринки туризму, а також, з точки зору ділової етики, закріплює соціальні зобов'язання туристичних підприємств перед суспільством, тобто надає змоги сформуванню соціальної корпоративної відповідальності вітчизняних підприємств на туристичному ринку.

Однією з найперспективніших моделей корпоративного менеджменту, які спрямовані на повноцінний розвиток підприємств індустрії туризму, сьогодні є тимбілдинг, і, зрештою, це один з найефективніших інструментів управління персоналом. Згуртування колективу працівників спрямоване на створення груп рівноправних фахівців різної спеціалізації, які спільно несуть відповідальність

за результати своєї діяльності і на рівній основі виробляють розподіл роботи в команді.

У перекладі з англійської тимбілдинг чи командування позначає побудова команди — Team building. Цей термін дуже часто використовують для широкого діапазону дій з метою підвищення ефективності роботи команди. Ідея командних методів роботи була запозичена у спортсменів і стала активно впроваджуватися в 60–70 рр. ХХ ст. в практику менеджменту. Ідею тимбілдинга приписують японцям, модель управління якої унітарна, орієнтована на соціальну єдність усіх учасників та здійснюється за принципом «рівний серед рівних», система корпоративного управління якої основана на стабільних партнерських відносинах, злиття і поглинання їй не властиві, банкрутства та конфлікти інтересів учасників дуже рідкісні. Але кожен із нас може пригадати одні з перших його проявів ще в дитинстві, коли ви займалися перетягуванням канату. А найперші літописні згадки про вправи з формування командного духу зустрічаються в українському козацтві. Ці спогади ставляться щодо навчання козаків-розвідників. Головні цілі team buildin: надає можливості виявити і реалізувати особистісний потенціал співробітників; вказує на помилки в спілкуванні, які зумовлюють взаємне нерозуміння між членами робочого колективу компанії; допомагає знайти варіанти вирішення конфліктних ситуацій; розвиває здатність приймати рішення в критичних і нестандартних ситуаціях; виховує в співробітниках довіру до компанії і один до одного, прихильність цілям компанії. Team-building — це вагомий метод нематеріальної мотивації персоналу, який дозволяє співробітникам відчувати увагу компанії до кожного її співробітника.

Тимбілдинг — це використання деякої кількості часу під час будь-якої поїздки для згуртування колективу і придбання навичок командної роботи, де працівники компанії зможуть навчитися взаємодіяти в команді та правильно використовувати навички кожного учасника команди. Зрештою це надасть можливість дізнатися про здібності кожного працівника і його лідерські задатки. Для організації тимбілдинга без праці можна використовувати будь-яку тему. Види team building: корпоративні свята з елементам, активний, творчий, спортивний, історичний, бізнес-тренінги, корпоративні програми (тури).

Таким чином, тимбілдинг — це комплекс вправ, який у легкій ігровій формі дозволяє дізнатися про вже знайомих колег з іншого боку, згуртувати колектив і відволіктися від робочих буднів. Тимбілдинг — це не просто звичайна розвага, це тренінг командних навичок, і тому підхід до формування програми тимбілдинга повинен бути індивідуальним і ґрунтовним, де кінцевим результатом є формування з окремих працівників єдиної дружньої команди, яка зможе здолати всі труднощі сучасної економічної обстановки. Тренінг з командування спрямований на знайомство співробітників між собою і підняття «командного духу» для більш ефективної роботи, а також дозволяє більш детально опрацювати системні проблеми в колективі. Програма містить групові завдання, де результат команди залежить від кожного учасника. Основна мета — мотивувати співробітників на роботу в команді для досягнення поставлених цілей компанії і нести відповідальність за загальний результат. Класичний приклад серйозного командування — стратегічний похід (довгостроковий похід), протягом якого виробляють мету заходу, стратегію і тактику. Учасники стикаються з пе-

решкодами, подолати які можна тільки завдяки командній взаємодії. Спільна робота і сприяє вирішенню поставлених завдань заходу. Також важливим фактором є подальша рефлексія, що проводиться з учасниками, для аналізу отриманих знань і навичок. У результаті керівник отримує згуртовану команду, яка готова працювати ефективніше, в якій налагоджуються комунікаційні зв'язки і підвищується усвідомлення відповідальності ролі кожного в колективі.

Тимбілдинг є однією з перспективних моделей корпоративного менеджменту в туризмі, що забезпечить конкурентоспроможність підприємств на туристичному ринку, підвищує ефективність туристичних підприємств та є найефективнішим інструментом управління персоналом.

Г. В. Бреславець, М. С. Козлов

АНИМАЦІЯ — НОВА МОВА ТУРИЗМУ

H. V. Breslavets, M. S. Kozlov

ANIMATION AS THE NEW LANGUAGE OF TOURISM

Сутність анімації розкривається через розуміння її історичного розвитку, яке пройшло шлях від організації дозвіллевої діяльності до анімації як професії, складової туристичного продукту і невіддільної частини економіки вражень. Класифіковані за різними критеріями види анімації, анімаційні програми. Багато анімаційних заходів відтворюють специфічні історико-культурні особливості окремих країн.

Анімація сьогодні стає характерним туристським продуктом або необхідним елементом туристських програм, які реалізуються в системі вільного часу. Під час подорожі змінюється соціально-культурне середовище туриста, активний вид відпочинку базується на зв'язках «людина — природне середовище» і «людина — культурно-історичне середовище». Анімація, використовуючи інтерес туриста, «оживляє» туристський об'єкт, включає туриста в дію, урізноманітнює розваги, активізує споживання інформації, розвиває і виховує особистість.

Анімація в тій чи іншій формі існувала і раніше, але мала інші назви і способи вираження.

У Стародавньому світі праця і розваги диференціюються, стаючи самостійними сферами життя людини. У Стародавньому Єгипті, Месопотамії, Стародавній Індії, Стародавньому Китаї, у культурі античності виникли найважливіші передумови й умови для появи дозвіллевої діяльності. У представників широких шарів вони ще тісно переплітаються з народною культурою, фольклором, народними святами. Дозвілля знаті набуває власних форм, наповнюючись новим змістом.

Період Середньовіччя в Західній Європі характеризується тим, що найважливіші сторони суспільного та особистого життя, як і в арабо-мусульманському світі, набували духовного наповнення, суворо регламентувалися і контролювалися церквою. Дозвілля було продуманим і організованим.

З розвитком освіти остаточно затверджується громадська віра в силу наукових знань, у необхідність розвитку кожної людини шляхом освіти, професіоналізму і внутрішнього вдосконалення. У західних країнах більш динамічно

починає підвищуватися рівень грамотності населення, з'являються ефективні способи пропаганди багатьох видів і жанрів мистецтва і, насамперед, через тиражування друкованої продукції: репродукції картин, газети, журнали, книжки.

Сьогодні структура економіки західних країн стрімко змінюється, і зокрема за рахунок її нових сегментів: економіки відпочинку; економіки емоцій та економіки досвіду.

Отримують розвиток громадські форми дозвілля, які зароджувалися ще в давнину.

Разом із тим форми проведення дозвілля завжди відображали національну специфіку. Так, у дохристиянський період на Русі традиційні форми відпочинку спиралися на потужний міфологічний культурний пласт, характерний для багатьох язичницьких народів. Розвивається народне мистецтво, яке значною мірою стало впливати на форми проведення дозвілля.

Отже, зміна устрою і стилю життя людини, характеру її трудової діяльності призвело до зміни потреб у відпочинку, що змінило і зміст туристського продукту. Нині подорож, крім чисто утилітарних аспектів, наприклад розміщення і харчування, стало включати й інші елементи, спрямовані на задоволення потреб у розвагах і веселому проведенні дозвілля. Виникло поняття «туристська анімація» — вид діяльності, спрямованої на задоволення потреб туриста в розвагах і емоційному розвантаженні.

На сучасному етапі суспільство розглядає дозвіллеву діяльність як самостійну сферу життєдіяльності. Вона тісно перетинається з такими важливими сферами, як спорт і подорожі, релігія і мистецтво, сімейно-родинні відносини і побут, система соціальних комунікацій та практика масових видовищ.

Розвиток анімаційного оперейтингу вимагає розвитку вітчизняної індустрії розваг і дозвілля.

Таким чином, значення туристської анімації полягає в підвищенні якості, різноманітності і привабливості туристського продукту; збільшенні кількості постійних клієнтів, що, безсумнівно, сприятиме підвищенню ефективності діяльності туристичного підприємства.

Х. Р. Самойлова

УПРАВЛІННЯ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНІСТЮ ТУРИСТИЧНОГО ПІДПРИЄМСТВА

H. R. Samoilo

COMPETITIVENESS MANAGEMENT OF A TOURIST ENTERPRISE

Управління конкурентоспроможністю — одна з найважливіших складових діяльності підприємств. Кожна організація повинна визначити свої конкурентні переваги і слабкі сторони, щоб виробити стратегію конкурентної боротьби, у межах якої буде визначений набір конкурентних короткострокових і стратегічних дій, які необхідно визначити для підвищення конкурентоспроможності. Для успішного управління конкурентоспроможністю необхідно визначити різні шляхи її підвищення. Заходи для покращення якості продукції, що виробляється, є одним із найважливіших напрямів діяльності керівництва для забез-

печення стабільного конкурентного становища на ринку, підвищення власної конкурентоспроможності та забезпечення попиту та задоволення потреб і ви-мог споживачів. Висока конкурентоспроможність та стійке положення ринку є показником, що підтверджує доцільність інвестування коштів в реалізацію проекту для підвищення якості готової продукції.

Суб'єктами управління у цьому випадку виступає скоординована група осіб, які беруть участь у розробці й реалізації управлінських рішень у сфері формування та забезпечення конкурентоспроможністю підприємства, а предметом виступає процес формування та розвитку конкурентоспроможності суб'єкта господарювання. У свою чергу, об'єктом управління конкурентоспроможністю стає не лише продукція, а й фінансова, виробнича, інноваційна та маркетингова діяльність, персонал, техніко-технологічна забезпеченість та організаційно-управлінська структура комерційно-виробничого підприємства. З огляду на часовий період досягнення цілей підприємства, управління конкурентоспроможністю доцільно розглядати в контексті оперативного (формування конкурентоспроможності продукції), тактичного (забезпечення належного фінансово-економічного стану) та стратегічного (створення інвестиційно-інноваційної привабливості) рівнів.

Управління конкурентоспроможністю підприємства виступає пріоритетним напрямом діяльності організаційного менеджменту, оскільки зумовлює здатність суб'єкта господарювання до існування на ринку. На основі цього можна стверджувати, що цей процес передбачає обов'язкове виконання загально-відомих управлінських функцій. Окрім того він має реалізовуватись з урахуванням традиційних підходів до управління, а також вимагає врахування низки принципів менеджменту.

Щоб вижити в умовах конкуренції, розвиватися, а також для результативного управління та застосування конкурентних стратегій, підприємству необхідно постійно аналізувати стан справ на ринку, з'ясувати все, що можливо про своїх конкурентів, порівнювати якість своїх продуктів та послуг, ціни, канали збуту і їх методи поліпшення з тими, які використовують конкуренти, виявити і проаналізувати свої переваги та недоліки та приймати рішення щодо розробки стратегій управління конкурентоспроможністю підприємства. Головна мета управління конкурентоспроможністю — забезпечення умов успішного функціонування підприємства в конкурентному середовищі та створення конкурентних переваг, що забезпечать зростання у майбутньому.

М. Г. Лахман

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО РЕКЛАМИ У СФЕРІ ТУРИЗМУ

M. G. Lakhman

MODERN APPROACHES OF ADVERTISING IN TOURISM

Нині безліч туристичних підприємств просувають свої компанії дуже захопливими та творчими шляхами, які більш ефективні, ніж використання стандартних рекламних методів, описаних у старих підручниках.

Постійні зміни сучасних ринкових умов відкривають для туристичних підприємств нові можливості. За дослідженнями Google у 2016 році: «Більшість

споживачів неприхильні до бренду в конкретний момент вибору туристської послуги чи турпродукту. Наприклад, 78% відпочиваючих не вирішують, з якою авіакомпанією вони будуть подорожувати, і 82% не обирають житло, яке будуть бронювати, коли вони вперше починають замислюватися про поїздку». Так, може ці цифри не достатньо великі в 2019 році, але їх можна покращити, використовуючи сучасні способи для підняття маркетингу в індустрії гостинності та туризму на новий рівень.

Навіть якщо Ваша компанія вже досить стійка і має докладний план, який використовується для подальшого маркетингового просування, все одно не зневажайте слушними порадами і змінійте свою стратегію в залежності від результатів попередніх рекламних компаній. Успішні туристичні підприємства вміють бути гнучкими і ризикованими.

Одним із найефективніших методів є колаборація з інфлюенсерами, тобто з людьми в соціальних мережах, які створили навколо своєї особистості онлайн-бренд. Подумайте про досить відомих блогерів YouTube, інстаграмерів і т. ін. Багато з них мають велику кількість послідовників і дуже зацікавлену аудиторію. Вони довгий час створювали контент для певної ніші. Знайдіть впливову людину, яка націлена на ваш контент, і організуйте взаємовигідний обмін. Ви допоможете їм створювати контент і відчуті щось нове, а у свою чергу отримаєте можливість представити свій бізнес новій аудиторії.

Ще один напрямок — це створити дискусійну платформу в соціальних мережах. Відмінний спосіб збільшити попит на ваші послуги — організувати дискусійний майданчик навколо вашої сторінки в Facebook. Ви будете використовувати його звичним чином, але спробуйте відповідати на питання клієнтів швидко й інформативно. Більшість питань, які ви отримаєте, будуть простими, а відповіді на них викликать довіру у людей, які відвідують вашу сторінку.

Крім того, на сьогодні весь онлайн-світ рухається до візуалізації матеріалу. Наприклад, відеоролики передають величезну кількість інформації за дуже короткий час, тому це відмінний спосіб продемонструвати, хто ви і чим займаєтесь. Але не робіть відео, яке просто описує ваш бізнес. Замість цього покажіть людям дестинацію (готель, тур тощо), чим привернете їхню увагу. Створюйте корисні відео, які продемонструють, що можна робити у вашому районі; корисні поради про те, як пересуватися; забавні факти і секрети місцевих жителів. Поділіться цими відео на вашому сайті і в соціальних мережах.

Покажіть, що робить вас унікальним. Будь то як ваші офіціанти несуть вино на стіл трьома пальцями, приголомшливий вид фойє готелю або навіть унікальний спосіб, яким ваші співробітники вітають гостей. В інтернет-маркетингу ці типи кампаній підкреслюють людську сторону вашого бізнесу і зміцнюють довіру людей, які до нього відносяться.

Якщо ви або співробітник вашої компанії приводите свого собаку на роботу, зробіть серію відеороликів про кумедні речі, які він робить, або про те, як він взаємодіє з вашими клієнтами. Ці кампанії легкодоступні та привертають увагу, особливо якщо вони кумедні, милі, розважальні, душевні тощо.

Отже, дійте винахідливо, і люди відреагують активніше, ніж на суху рекламу за прикладами зі старих посібників. Це зміцнить ваші позиції серед конкурентів.

Н. А. Минко

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ МАРКЕТИНГОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ
СУЧАСНИМИ ТУРИСТИЧНИМИ ПІДПРИЄМСТВАМИ**

N. Mynko

**FEATURES OF USE OF MARKETING COMMUNICATION
BY MODERN TOURIST ENTERPRISES**

Туристична сфера бізнесу постійно прогресує й розширюється. Це створює нові умови для функціонування підприємств та збільшує конкуренцію на ринку.

Тому компанії активно використовують маркетинг загалом, та зокрема маркетингові комунікації як ефективний механізм розроблення нових напрямків і стратегій розвитку підприємств туристичного спрямування та забезпечення безперервного комунікативного зв'язку з клієнтами.

Добре налагоджені маркетингові комунікації підприємства туристичного спрямування сприяють укріпленню його позицій на ринку та налагодженню процесів доведення туристичного продукту до споживача.

Маркетингові комунікації — це механізм вироблення та донесення інформації, необхідної компанії до її цільової аудиторії з метою формування сприятливого позитивного іміджу бренду та створення лояльного ставлення серед цільової аудиторії.

Маркетингові комунікації можна розподілити на дві групи:

- прями, шляхи комунікації яких розраховані на конкретного партнера та споживача (персональний продаж);
- непрямі, комунікації яких розраховані на велику групу людей (реклама, PR, стимулювання збуту).

Реклама — найбільш значущий елемент комунікаційного комплексу. Вона має великий потенційний вплив на всі інші елементи цього комплексу (може залучати широкі маси людей).

Характерними особливостями реклами туристичного продукту є наступні показники:

Неособистий характер. Комунікативний сигнал надходить до потенційного клієнта не особисто від співробітника фірми, а за допомогою різного роду посередників (засоби масової інформації, проспекти, каталоги, афіші та інші рекламні носії).

Однорідна спрямованість. Реклама фактично має тільки один напрямок: від рекламодавця до адресата. Сигнал зворотного зв'язку надходить лише у формі кінцевої поведінки потенційного клієнта.

Інформаційна насиченість. Туристські послуги, які на відміну від традиційних товарів не мають матеріальної форми, постійної якості, потребують пріоритетного розвитку таких функцій реклами, як інформативність та пропаганда.

Помітність і здатність до переконання. Специфіка туристських послуг зумовлює необхідність використання зорових, наочних засобів, що забезпечують повніше уявлення об'єктів туристського інтересу.

Серед розповсюджених методів PR є:

- відносини зі ЗМІ та блогами;

- виставки та промислово-торговельні ярмарки;
- фільми та аудіовізуальні засоби;
- інтернет-ресурс;
- використання мови.

Завдяки розвитку сучасних технологій, можливості та вплив комунікацій на споживача значно збільшилися, що пов'язано з активним розвитком соціальних мереж.

Активна діяльність туристичного підприємства у соціальних мережах (Instagram, Facebook), розсилка у додатках (Telegram, Viber, WhatsApp) надають змогу споживачеві бути постійно проінформованим щодо акційних пропозицій та останніх новин туристичного підприємства.

Саме ці методи дозволяють туристичному підприємству створити сприятливий позитивний образ, імідж серед споживачів туристичного продукту.

Формування ефективних маркетингових комунікацій сприяє реалізації маркетингових цілей підприємства, призводить до економії коштів і росту прибутку підприємства, залучає нових споживачів та формує привабливий імідж підприємства.

Л. С. Курьонкова, Я. В. Сахарова

ОСОБЛИВОСТІ РОЗМІЩЕННЯ БІЗНЕС-ТУРИСТІВ У ХАРКОВІ

L. S. Kuronkova, Y. V. Sakharova

FEATURES OF ACCOMMODATION OF BUSINESS TOURISTS IN KHARKIV

Харків — це промисловий і діловий центр України з різноманітною туристською інфраструктурою. У цьому місті-мільйонері «крутяться» величезні фінанси, які потрібно жорстко контролювати, а справи швидко вирішувати. Тому в Харкові регулярно проводяться бізнес-форуми, конференції, тренінги та інші заходи для бізнесменів. Отже постає питання про забезпечення бізнес-туристів якісними готельними послугами для задоволення потреб різних споживчих сегментів.

Розглянемо три основних сегменти бізнес-туристів, виокремлених за економічними ознаками. Для першого, найвимогливішого сегменту бізнес-туристів пропонуємо готель «Харків Палац». Це фешенебельний 5-зірковий готель, який розташований між проспектом Незалежності та майданом Свободи. Має 11 поверхів, побудований з невеличким натяком на характерний для Харкова стиль конструктивізму, у якому був забудований майдан у 1920–1930 рр. ХХ ст. Готель має різні категорії номерів: преміум, прем'єр, делюкс, люкс, стандартний двомісний.

«Харків Палац» пропонує якісне харчування. Уранці гості можуть скупшувати смачний сніданок за формою обслуговування «шведський стіл» у кафе. У панорамному ресторані пропонують меню з унікальними стравами. Цілодобово гості можуть насолодитися різними напоями в барі. На території готелю можна відвідати парову баню, манікюр і масаж. У готелі розташовані спортзал, кардіотренажери та фітнес-центр.

Другий сегмент бізнес-туристів може зацікавитися готелем на 4 зірки — для них головне, щоб було затишно та неподалік від центру, водночас для них

не завжди має значення наявність якихось розваг, бо вони сконцентровані на якісному відпочинку в номері після справ.

Для цих бізнес-туристів існує 4-зірковий готель «Харків», який розташований в самому серці міста, на площі Свободи. Будівля готелю є однією з візитівок міста. Поруч знаходяться всі найкращі пам'ятки і улюблені місця відпочинку харків'ян і гостей міста. Завдяки відмінній транспортній розв'язці та прекрасній інфраструктурі, готель ідеально підійде як для сімейного відпочинку, так і для ділових поїздок.

Готель «Харків» має 205 комфортабельних номерів від стандарт до VIP-класу, просторі конференц-зали з повним комплектом мультимедійного обладнання, ресторан, салон краси, широкий перелік додаткових послуг. На всій території готелю надається безкоштовний Wi-Fi. Тобто, зрозуміло, що готель має все необхідне для проведення якісного відпочинку за адекватними цінами.

Для третього сегменту бізнес-туристів існують 3-зіркові готелі Харкова. 3-зірковий готель «Національ» користується популярністю серед представників цього сегменту. Він призначений як раз для тих туристів, які не зацікавлені розкошами та розвагами, для них головне комфортне розміщення. «Національ» пропонує повний комплекс високоякісних готельних послуг. На території всього готелю є доступ до системи бездротового Інтернету, а також цілодобове працює пункт обміну валют. Для харчування клієнтів пропонується просторий ресторан з європейською і національною кухнею, а також затишне кафе. Можна скористатися послугами пральні, хімчистки, перукарні, майстерні дрібного ремонту одягу, а також послугами гідів-перекладачів. Тобто, у готелі є усі можливості для комфортного розміщення. Це готель, який може задовольнити потреби за приємною ціною та якісним сервісом.

Отже, проаналізувавши пропозиції харківських готелів «Харків Палас», «Харків» та «Національ», можна з впевненістю сказати, що Харків – це місто, яке готове приймати бізнес-туристів з різними потребами в готельних послугах. Адже є багато різновидів готелів, які мають високий сервіс, низьку ціну, а також зручне розташування у центрі міста. Відпочинок у Харкові собі може дозволити будь-яка категорія бізнес-туристів, адже приємні ціни та величезна кількість додаткових послуг можуть задовольнити кожного.

М. В. Федченко, Я. О. Проскуріна

ХОТЕЛИ В СИСТЕМІ ГОТЕЛЬНИХ ПОСЛУГ УКРАЇНИ

M. V. Fedchenko, Y. O. Proskurina

HOSTELS IN THE SYSTEM OF HOTEL SERVICES IN UKRAINE

У 2018 році кількість іноземців, які відвідали Україну, зростає приблизно на 1 млн людей (до 14,5 млн). Найпопулярнішими напрямками є Київ, Львів та Одеса.

У зв'язку зі збільшенням подорожуючих, в Україні почала активніше розвиватися індустрія гостинності. Одним із найпоширеніших засобів розміщення, які з'являються на українському ринку туристичних послуг, є хостели.

Відповідно до ДСТУ 4527:2006 «Послуги туристичні. Засоби розміщення. Терміни та визначення», хостел – це засіб розміщення, у якому номери роз-

ташовані, як правило, за коридорною або блочною системою, є умови для самостійного приготування їжі й санітарно-технічні зручності на поверсі або в блоці.

Хостели є своєрідною альтернативою традиційним засобам розміщення в Україні. Стандартні вимоги для хостелів в Україні розроблені мережею «Молодіжний туризм і хостели України». Відповідно до цих вимог, подібно до стандартів, розроблених Міжнародною асоціацією, хостели поділяють на три категорії: стандарт (Standart), покращений (Superior) та люкс (Luxury).

Хостели почали масово з'являтися в Україні під час підготовки до футбольного чемпіонату Євро-2012. Це відносно недорогі номери, схожі на кімнати в гуртожитку, розраховані, зазвичай, на кілька гостей. Такий вид мініготелів уже набув популярності серед туристів в Європі та країнах Південно-Східної Азії.

Нині найбільша кількість хостелів спостерігається у Києві. Згідно з інформацією в онлайн-сервісах бронювання житла, у Києві працює понад 100 хостелів. Їх можна умовно розподілити на дві основні категорії — великі, розташовані в нежитловому фонді, та невеличкі квартирні, які швидко створюються, але, на жаль, і швидше зникають. Багато київських хостелів надають додаткові послуги: безкоштовний Wi-Fi, кабельне телебачення, замовлення харчування, індивідуальні коміртки або камери для зберігання багажу, настільні ігри. Можливе замовлення квитків, трансферу, екскурсій по Києву. Також є цілодобовий відділ реєстрації, організація тематичних вечірок, прокат велосипедів.

За даними «Асоціації зіркових готелів», середня заповнюваність столичних готелів становить 52%, тоді як за аналогічний період минулого року — 38%.

Порівняно з Києвом, в Одесі усього налічується 71 хостел. Найбільш сучасними та зручними серед туристів вважаються Dream mini hostel, Hipstel, Friday Hostel, New Life Hostel, а також «На Гоголя». В Одесі існує перший і єдиний екологічний хостел «Тріска». У ньому тільки натуральні матеріали в інтер'єрі: меблі з сосни і липи, постіль з льону і бавовни, навіть матрац тут натуральний. Крім того, в хостелі використовують тільки безпечні, біорозкладані, екологічно дружні побутові засоби. Також тут борються за економію води та електроенергії, сортують відходи.

Ще одним цікавим та комфортабельним хостелом Одеси є «Чемодан». У цьому хостелі персонал пропонує своїм гостям аналог домашнього затишку. Тут гостей намагаються порадувати приємними дрібницями, дивуючи неповторністю кожного номера і закінчуючи блаженною тишею. Попри те, що хостел знаходиться в історичному центрі Одеси і з усіх боків оточений туристичними місцями, нікого не потурбує шум з вулиці. У «Чемодані» регулярно проходять цікаві заходи і тематичні вечірки. Ціни відносно не високі, адже починаються з 90 грн. за добу за 8-місний номер, а найдорожчий 2-місний VIP номер коштує 270 грн. за добу.

Далі охарактеризуємо хостели Львова. Це місто відіграє важливу роль у науковому та промисловому розвитку країни, його часто називають культурною столицею України. Історичний центр міста входить до списку світової спадщини ЮНЕСКО, протягом року Львів відвідує понад 2 млн туристів. Хостели Львова — це завжди варіант для бюджетних подорожей. Вони добре підходять туристу, який подорожує один або максимум удвох, і для них головне — побачити місто і поспілкуватися з людьми. Проте комфорт у хостелі — це умовне по-

няття, тому що важко почувати себе комфортно, коли крім тебе в кімнаті ще 3, 5, 8, 9 або того більше людей. Та ще й чужих. Двомісне розміщення теж можливе, але ціна буде приблизно така ж, як і в готелі — тільки без додаткових бонусів у вигляді паркінгу чи косметики у ванній кімнаті. Хостел у Львові обійдеться туристу приблизно в 200–300 гривень у багатомісних кімнатах.

Підсумовуючи, зазначимо, що хостел — це один із найзатребуваніших засобів тимчасового розміщення серед туристської молоді. Популярність цього типу розміщення забезпечується, передусім, невисокою вартістю послуг. Вимоги до хостелів в Україні практично не відрізняються від міжнародних стандартів, що у свою чергу повинно свідчити про належний рівень обслуговування клієнтів у вітчизняних хостелах.

СЕКЦІЯ:
ДОКУМЕНТНО-КОМУНІКАЦІЙНІ СТРУКТУРИ СУСПІЛЬСТВА:
ТЕОРІЇ, СТРАТЕГІЇ, ІННОВАЦІЇ

I. O. Davydova

**КОГНІТИВНА СКЛАДОВА БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ:
ВІД УПРАВЛІННЯ ДОКУМЕНТАМИ ДО УПРАВЛІННЯ ЗНАННЯМИ**

I. O. Davydova

**COGNITIVE COMPONENT OF LIBRARY AND INFORMATION ACTIVITIES:
FROM DOCUMENT MANAGEMENT TO KNOWLEDGE MANAGEMENT**

Формування інтелектуальної економіки і суспільства знань потребують визначення напрямів адаптації бібліотек до швидко змінюваного зовнішнього середовища, пошуку ефективних механізмів інтеграції в цифровий простір, шляхів запровадження організаційних та технологічних моделей інтелектуальних сервісів, призначених для ефективного подання знань і реалізації концепції семантичної бібліотеки. Ці тенденції, з одного боку, свідчать про зростаючу роль документно-інформаційних установ як навігаторів знань у сучасних інформаційних потоках, з іншого — потребують теоретичного обґрунтування базових форм функціонування знань в інформаційно-комунікаційному просторі.

З виникненням концепції управління знаннями (knowledge management — дослівно «менеджмент знань»), у якості фундаментальних джерел конкурентних переваг бібліотек стали розглядатись внутрішні ресурси, спеціальні характеристики та компетенції бібліотечних фахівців, які визначаються як її інтелектуальний потенціал. Зростання інтелектуального потенціалу бібліотек потребує розвитку її нематеріальних активів: знань, організаційної пам'яті, ключових компетенцій фахівців, навчання, корпоративної культури, іміджу, бренду. У прагматичному світі, який визнає лише економічні регулятори господарської діяльності, ці складові потребують свого активного розвитку. Більше того, сьогодні фінансові та матеріальні активи тієї чи іншої бібліотеки можуть оцінюватися нижче за значенням, ніж інтелектуальні активи, роль яких у сучасних бібліотеках різко зростає.

Нині можна зафіксувати розгортання епохи економіки знань, коли технології, інтелектуальна власність, знання і здібності бібліотечного персоналу, загальна здатність бібліотечних фахівців до навчання перетворюються на основну форму активів, так звану інтелектуальну складову. Когнітивна складова бібліотечної праці забезпечує формування електронних ресурсів, оперативний доступ до якісної інформації і наукових знань, інтернет-ресурсів, інформаційний супровід освітньої та наукової роботи, побудову архівів наукової інформації, інституційних репозитаріїв, сприяє підтримці публікаційної активності і програмно-проектної діяльності, що свідчить про трансформацію провідних бібліотек у сучасні інтелектуально-комунікаційні інформаційні центри.

Інтелектуалізація бібліотечно-інформаційної діяльності сприяє появі нових об'єктів менеджменту знань, до яких відносяться як самі знання, так і фахівці, що їх створюють та використовують. Комунікація як базис бібліотеч-

но-інформаційної діяльності реалізується на всіх рівнях системи управління знаннями: індивідуального генерування, отримання та видобування, збереження, передачі знань, їх розподілу в межах професійної спільноти, засвоєння, експертної діяльності, спілкування, обміну знаннями з колегами. Ще одним рівнем управління знаннями можна назвати пошук варіантів співпраці та взаємовідносин із колегами-науковцями, утворення каналів пересування інформації в прямому та в зворотному напрямку, залучення колег до обговорення нагальних наукових питань. Загалом потенціал управління знаннями може запропонувати нові напрями налагодження процесу їх захисту, оновлення та розвитку, що передбачає перетворення знань із прихованих в явні, доступні для наукової спільноти, сприяє процесу інтеграції накопичених знань із знаннями, що залучаються або оновлюються.

Інтелектуалізація як основа розвитку бібліотек базується на процесах трансформації інформації в знання, що реалізується шляхом порівняння — інформація про ситуацію порівнюється з іншою інформацією або з інформацією про інші ситуації; з'ясування наслідків використання інформації для процесу прийняття рішень; дослідження зв'язків різної інформації або знань; в процесі спілкування — з'ясується, що думають з приводу отриманої інформації інші фахівці. Отже, знання — це не просто інформація, знання невіддільні від особистості та її взаємин з іншими людьми. Вони містять особистісні смисли, когнітивні й емоційні компоненти.

Серед фахівців у галузі управління знаннями існує загально визнаний поділ знань на явні (відкриті) і неявні (приховані). Неявні знання існують індивідуально всередині кожного у вигляді «я знаю як» — це звички, шаблони поведінки, спосіб мислення та інтуїція. Неявні знання часто складно викласти документально і висловити традиційним способом. Явні знання — це набутий фахівцями життєвий досвід, який може бути виокремлений і представлений у формі звітів, аналізів, керівництв, вказівок, практичних рекомендацій до дій або у вигляді певних кодів. Такі знання можуть бути певною мірою задокументовані, відкриті для колективного доступу в базах знань. У зв'язку з цією класифікацією, управління знаннями визначається як розробка і впровадження процесів накопичення, кодифікації, подання в доступній формі і використання наявних відкритих знань, а також створення нових; розробка і впровадження процесів пошуку, кодифікації і використання прихованих знань.

Саме ці знання дозволяють реалізовувати інноваційний потенціал бібліотек, постійно та безперервно запроваджувати організаційні, технологічні та управлінські новації. Когнітивна складова бібліотечно-інформаційної діяльності в умовах цифрового простору охоплює широкое коло феноменів: від бібліотечних лінгвістичних засобів для упорядкування знань в електронних бібліотеках і Інтернеті, створенні електронного каталогу та його багатоглядного використання до формування інституційних репозитаріїв як когнітивного ресурсу установи та інформаційного забезпечення е-науки.

Бібліотечні фахівці мають володіти широким колом знань стосовно предметної сфери, яку вони обслуговують, людей і процесів. Знання предметної сфери — найконкретніші, з ними найчастіше стикаються бібліотекарі в процесі інформаційного обслуговування. Ці знання визначають кваліфікацію і компе-

тенції працівника. Вони складаються зі здобутої освіти і досвіду роботи в бібліотечно-інформаційній сфері.

Наступний тип знання — знання людей. Воно ґрунтується на тому, кого людина знає — це фахівці, з якими вона працює в межах організації, а також існуючі та потенційні партнери. Цей тип знань надзвичайно важливий для прийняття управлінських рішень, наприклад при делегуванні повноважень. Третій тип — знання процесів, інформація про те, як змусити знання бути дієвими. Це знання того, як відбуваються організовані технологічні процеси в межах бібліотеки: комплектування, аналітико-синтетичної обробки, обслуговування, управління. Цей тип знань складається з набутого досвіду, що деякою мірою зближує його з першим типом (знання предметної сфери), а також із загальним рівнем інтелекту працівника (вміння знаходити рішення поставленого завдання).

Отже, для сталого розвитку сучасної бібліотеки важлива інтеграція всіх трьох типів знань, що значно посилює позиції документно-інформаційної установи, економить та примножує ресурси, надає переваги перед іншими бібліотеками та дозволяє ефективно, без затримок, реагувати на сигнали із зовнішнього середовища. Управління знаннями та інтелектуальним потенціалом має розглядатися як основа сталого розвитку бібліотечних установ у динамічно змінюваному суспільстві.

О. Ю. Мар'їна

«ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ» ЦИФРОВОГО МЕДІАПРОСТОРУ

О. У. Марина

«AUGMENTED REALITY» OF DIGITAL MEDIA SPACE

Технологічні перетворення, пов'язані з формуванням цифрового медіапростору, виступають найважливішим фактором суспільних трансформацій, що змінюють спосіб життя людей, соціальні практики, способи пізнання та осягнення світу. Водночас вони унаочнюють проблемні моменти реалізації соціокультурних, економічних, професійних, психологічних та інших контекстів розгортання нової соціокомунікаційної парадигми. Деякі передбачувані вигоди розгортання цифрового медіапростору ускладнюються ризиками, що виникають. Поширення завоювань цифрової революції подекуди обмежує, навіть гальмує розвиток інформаційного суспільства в цивілізаційному процесі, віддаляє перспективи сталого розвитку соціуму.

Цифровий медіапростір характеризується безпрецедентним збільшенням об'ємів інформації, темпів її продукування і поширення, породжує незадовільну ситуацію стосовно її аналітичного опрацювання. Надлишкові ексабайти «цифрового хаосу» в поєднанні з комунікаційними поведінковими упередженнями індивідуумів у цифровому середовищі негативно позначаються на інформаційному стані суспільства. Революційні зміни в засобах і способах трансляції та збереження інформації не завжди зумовлюють відповідні зрушення в процесах породження нового знання. Формується ситуація «цифрового достатку», за якої набагато складніше забезпечити збереження знань для майбутніх поколінь.

Перетворюючий потенціал цифрових технологій виявляє зворотний правовий аспект збереження культурної, наукової та цифрової спадщини — від-

сутність прихильності та способів встановлення справедливої рівноваги між законними правами авторів й інших правовласників і зацікавленістю соціуму в отриманні доступу до матеріалів, які становлять суспільне надбання, тобто підкреслює необхідність пошуку компромісу між інтересами правовласників і головними постулатами відкритого інформаційного суспільства.

Розвиток технологій цифрової ідентифікації людей, ініціатив електронного уряду та виборчих систем голосування, цифрових платіжних систем, електронних угод та е-торгівлі — усе це сприяє нарощуванню потенціалу державничого сектора, інституційним реформам, розвитку цифрової економіки та «економіки спільного користування», проте часто супроводжується зростанням рівня кіберзлочинності, фальсифікації, маніпулюванням інформацією, становленням контролю над правами та свободами людини в суспільному житті.

За цифрових реалій поняття «віртуальне» стає ключовим при організації сучасного суспільства. Віртуалізація реальності стає бінарним, амбівалентним процесом, має подвійне призначення — у новому інформаційному режимі суспільство є не лише відкритим для будь-яких інформаційних імпульсів, але і вразливим перед деструктивними факторами, які отримали в глобальній системі нові стимули та можливості. Тобто віртуалізація характеризується суттєвим соціальним негативом, який унаочнюють явища стандартизації культурних цінностей, поширення маніпулятивних технологій, хакерства, кіберсквотингу тощо. Конструювання віртуальних образів, мемів, стилів життя стає нормою для масових споживачів. У цифровому медіасередовищі, з одного боку, створюються умови для самоактуалізації особистості, з іншого — спостерігається зниження пошуку та прагнення до усвідомленої ідентичності, що виражається в ілюзорній ідеї свободи від суспільства і призводить до інформаційно-технологічної самотності та самоізоляції людини. Таким чином, експансія цифрових комунікацій зумовлює глибокі когнітивні порушення пізнання індивідуумами соціальної реальності.

Цифрові технології створюють безпрецедентні можливості для оптимізації матеріального виробництва та водночас викликають поляризацію на ринку праці, вивільнення людських ресурсів, конкуренцію за низькооплачувані робочі місця у сферах, не пов'язаних з ІКТ, тобто провокують так зване технологічне безробіття.

Цифрові технології спричиняють зміну інтелектуального виробництва — агрегування наукових інформаційних ресурсів нині відбувається переважно в цифрових мережах. Розвиток цифрового медіапростору спричиняє радикальні зміни в забезпеченні глобальної взаємодії і відкритості наукових комунікацій учених, уможлиблює підвищення ефективності наукометричних систем тощо. Водночас арсенал цифрових технологій призводить до викривлення ідеї використання індексів цитування як засобу інформаційного наукового пошуку, способу ідентифікації найважливіших праць, вивчення напрямів впливу, аналізу інтелектуальної динаміки. Наукометричні системи постають в якості інструментарію обчислення академічного статусу, сприяють перерозподілу престижу між науковими дисциплінами, у яких переважають різні практики цитування, та появі так званих картелей цитувань.

Вплив потужних учасників інформаційного суспільства призводить до відсутності конкурентності ділового середовища, монополізації інформаційної сфери виробництва, ринків, диктатури визначення векторів формування інформаційного мейнстріму та фактичної ізоляції окремих країн, регіонів, інституцій, спільнот, індивідуумів, що залишаються «від'єднаними» через неспроможність, часткову обмеженість продукування, трансляції, здобуття, аналізу й споживання інформації та знань.

Отже, цифровий медіапростір створює новий соціокультурний вимір — дочасний, швидкоплинний, фрагментарний, глобалізований, безмежний, взаємозалежний, такий, що характеризується високою мобільністю людини, соціальних систем, соціальних інститутів і новим рівнем розвитку їхньої комунікаційної взаємодії. Цифровий медіапростір сприяє глибинному соціальному взаємозв'язку, проте поглиблює цифровий розрив у соціумі на всіх рівнях.

Т. В. Новальська, Н. А. Бачинська

**ЛІДЕРИ КИЇВСЬКОЇ БІБЛІОТЕЧНОЇ
НАУКОВО-ОСВІТНЬОЇ ШКОЛИ — ВИПУСКНИКИ
ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ**

T. Novalska, N. Bachynska

**LEADERS OF KYIV LIBRARY SCIENCE
AND EDUCATION SCHOOL — THE GRADUATES
OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE**

Восени 2019 року бібліотечна спільнота привітає з славним ювілеєм — 90-річчям з дня заснування Харківську державну академію культури — перший в Україні заклад вищої освіти, що забезпечував сферу культури кваліфікованими фахівцями й був та залишається лідером бібліотечно-інформаційної освіти. Нині ХДАК відома як в Україні, так і за її межами своїми творчими здобутками в науково-освітній, науково-дослідницькій, педагогічній, виховній діяльності.

Значного авторитету та визнання набула Харківська бібліотечна наукова школа (ХБНШ) — фундатор наукових шкіл книгознавчого, бібліотекознавчого та бібліографознавчого профілів. Аналіз здобутків ХБНШ здійснили українські та зарубіжні вчені, зокрема Н. Березюк, Д. Драган, М. Каністратенко, Н. Кушнарченко, Т. Самійленко, В. Седих, А. Соляник, Ю. Столяров, В. Шейко та інші.

Слід наголосити, що ХБНШ має значний вплив на розвиток київської, рівненської, львівської бібліотечних наукових шкіл завдяки потужним науково-комунікаційним зв'язкам та плеяді випускників різних поколінь, які були фундаторами та є лідерами регіональних наукових шкіл.

Як приклад, можна навести поступ Київської бібліотечної науково-освітньої школи (КБНОШ), формуванню якої та розвитку сприяла науково-творча та організаційна діяльність випускників різних поколінь ХДАК.

Серед них професори О. Сокальський, В. Медведєва, Т. Ківшар, В. Загуменна. Своє наукове зростання вони розпочали в студентських гуртках, виховуючись на кращих традиціях *alma-mater*, потім продовжили дослідження в аспірантурі, а в подальшому стали лідерами Київської науково-освітньої школи, передаючи свої знання які заклали в них викладачі ХДАК.

Фундатором КБНОШ був перший ректор та завідувач кафедри бібліотекознавства КДІК О. С. Сокальський. Його роки навчання в Українському бібліотечному інституті (нині ХДАК) припадають на 1936–1940 рр., коли тут працювали відомі бібліотекознавці Д. Лекаренко, О. Майборода, М. Фельдштейн, Ф. Гурвич та інші, були створені всі умови не лише для опанування майбутньої професії, але й надбання дослідницького досвіду.

В 60–70-ті роки ХХ ст. в ХДІК (нині ХДАК) працював потужний професорсько-викладацький персонал. Кафедру бібліотекознавства представляло три покоління фахівців: старшого (Н. Я. Фрідьева, І. Я. Каганов, Р. Б. Гуревич, О. П. Насонова), середнього (М. Д. Рябченко, С. І. Волкова, З. В. Гімалдінова, М. С. Демченко, Т. О. Скрипник, Т. П. Комісаренко, Є. М. Красножон) і молодшого (Н. С. Русавська, Т. П. Самійленко, Н. С. Білопола, І. В. Зборовець). У складі кафедри було 6 доцентів, кандидатів наук. На кафедрі бібліографознавства працювали досвідчені педагоги і високопрофесійні бібліографи: В. Л. Каверна, Д. Д. Тараманов, О. П. Довгопола, В. Д. Кравченко, Л. С. Іллічова, Л. І. Коломійченко, В. Т. Витяжков, І. І. Корнейчик, І. О. Вовченко, які передавали свої знання та досвід студентській молоді та прищеплювали навички науково-дослідної роботи.

Саме в цей період тут навчалися майбутні лідери київської НОШ — В. Медведева (1964–1968 рр.), Т. Ківшар (1965–1969 рр.), В. Загуменна (1971–1975 рр.).

В. М. Медведева — кандидат педагогічних наук, професор, заслужений працівник культури України. Наукові здобутки В. М. Медведевої пов'язані з обґрунтуванням теоретичних складових розвитку книжкової справи в контексті суспільних змін та нових цінностей в умовах державотворення, проблем книговидання та книгопоширення в Україні, зокрема вдосконалення системи підготовки кадрів для книжкової справи, формування репертуару видань за державними програмами; дослідження впливу політичних процесів на формування національної системи книговидання; осмислення соціальних аспектів читання, доступу до інформації.

Всі теоретичні напрацювання, дослідно-експериментальна, організаційно-методична та організаційно-управлінська складові стали добрим підґрунтям в науково-педагогічній діяльності В. Медведевої, яка формує власну школу культурологічного та соціокомунікаційного спрямувань. Під її керівництвом захищено 10 кандидатських дисертацій.

Т. І. Ківшар — відомий бібліотекознавець, книгознавець, історик, біографіст і бібліограф, доктор історичних наук, професор, заслужений працівник культури України, автор понад 300 наукових праць, яка гідно представляє та розвиває традиції київської бібліотечної НОШ.

У багатогранному науковому доробку Т. І. Ківшар — методологічні засади дослідження історії бібліотечної справи України та її взаємозв'язок із книжковою справою, обґрунтування соціальних функцій бібліотек. Дослідниця провела значну пошукову роботу щодо історії створення Національної бібліотеки України, повернула до наукового обігу знайдені нею в архівах законопроекти, розроблені Бібліотечно-архівним відділом Міністерства народної освіти УНР — першого державного органу керівництва бібліотечною справою в Україні та його керівника Олександра Грушевського.

Т. І. Ківшар здійснювала наукове консультування під час написання докторської дисертації Т. В. Новальської, а також була науковим керівником 8 кандидатських дисертацій.

Одним з продуктивних представників київської науково-освітньої бібліотечної школи є кандидат педагогічних наук, професор, заслужений працівник культури України В. В. Загуменна — автор понад 150 наукових, науко-методичних праць.

Свої наукові дослідження Віра Вікторівна пов'язала з проблемами розвитку національної бібліографії, бібліотечно-інформаційною освітою, адвокаційною діяльністю бібліотек. Професор В. В. Загуменна як науковий керівник підготувала 9 кандидатів наук.

Набутий педагогічний досвід у ХДАК лідери київської НОШ передають наступним поколінням студентської та аспірантської молоді.

А. Соляник

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ВИПУСКНИКІВ БІБЛІОТЕКОЗНАВЧИХ ОСВІТНІХ ПРОГРАМ

A. Solianyk

DEVELOPING PROFESSIONAL SELF-IDENTIFICATION OF THE GRADUATES OF LIBRARY EDUCATIONAL PROGRAMS

На противагу численним песимістичним прогнозам футурологів щодо відсутності майбутнього у бібліотек та бібліотекарів, доповідь Президента ІФЛА ІнгрідПерент на відкритті 78-ої щорічної Генеральної конференції та Генеральної асамблеї цієї авторитетної міжнародної організації мала назву «Бібліотеки — рушійна сила змін: Надихаючи, дивуючи, надаючи нові можливості». Саме зарубіжний досвід прогресивного розвитку бібліотечного соціального інституту, діяльність якого позитивно впливає на популяризацію читання, цифрову грамотність, економічне зростання, культуру та творчість, освіту і науку, інформаційну безпеку та екологію, дозволяє обґрунтувати перспективність еволюції бібліотечної професії в умовах глобальної цифровізації суспільства.

Щодо українських реалій — більшість випускників бібліотекознавчих освітніх програм, попри постійно зростаючий попит у кваліфікованих кадрах та швидкі перспективи кар'єрного зростання, не йде працювати навіть у модернізовані бібліотеки. Це свідчить про низький рівень сформованості професійної само ідентифікації випускників профільних закладів вищої освіти, незруйнованість у їх свідомості негативних соціальних стереотипів бібліотечної професії, відсутність пов'язаних з нею професійних ідеалів. Подолання означених явищ має відбуватися через систему цілеспрямованої навчальної та виховної діяльності, більш відповідальне ставлення науково-педагогічного персоналу як до модернізації змісту та структури бакалаврських і магістерських бібліотекознавчих освітніх програм, так і до педагогічних технологій, якими вони реалізуються.

Підвищенню ефективності та якості формування професійної само ідентифікації студентів бакалаврату під час навчання сприятимуть суттєве посилення історичної та теоретичної складових змісту освітніх компонент. Зокрема в

контенті навчальних дисциплін «Книгознавство та історія книги», «Історія бібліотечної справи», «Бібліотекознавство», «Бібліотечне фондознавство» варто звертати увагу студентів на тисячолітні етапи еволюції документа, книги, бібліотеки, безмежні можливості їх метаморфізму, поглиблювати їх знання щодо закономірностей розвитку бібліотечного соціального інституту, напрямів трансформаційного функцій – комунікативної, освітньої, гуманістично-просвітницької, науково-інформаційної, соціалізуючої, сервісної, виховної, гедонічної. Перманентне оновлення змісту та структури блоку технологічних навчальних дисциплін має продемонструвати майбутнім бібліотекарям, що в умовах глобальної цифровізації суспільства бібліотеки швидко опановують усі технологічні інновації й залишаються найважливішими соціальними інститутами, що забезпечують якісний інформаційний та культурний ландшафт, сприяють збереженню соціальної та економічної стабільності в державі.

Вельми важливою освітньою компонентою підготовки професійно мотивованого фахівця є якісно організована практична складова освітньої програми. Саме під час проходження різних видів практик – від ознайомчої на першому курсі – до перед дипломної на четвертому випускному курсі майбутній бакалавр має добре усвідомити соціальну значущість бібліотечної професії, з'ясувати систему взаємодоповнюючих загальних та фахових компетентностей, яких він має набути під час навчання, щоб бути конкурентоспроможним на ринку праці. Завдання до програм виробничої практики варто продумувати таким чином, щоб студенти не лише закріплювали й розвивали одержані під час аудиторних занять фахові знання, але й виробляли такі загальні компетентності, як комунікативність, відповідальність, вміння працювати в команді, готовність до розробки та реалізації інноваційних проєктів, креативність, висока працездатність та результативність праці. Як свідчить досвід, вельми результативним є застосування технологій професійного бенчмаркінгу, коли студент-практикант спів ставляє свою діяльність з діяльністю найуспішніших працівників бібліотек та визначає на цій основі напрями вдосконалення власних загальних та фахових компетентностей. З боку керівників виробничої практики студентів та їх колег – бібліотечних працівників дуже важливим є неформальне відношення до організації проходження практики, під час якої студенти мають захопитися своєю майбутньою професією, зрозуміти її суспільну значущість, інтелектуальну престижність, необхідність і перспективність як найважливішу умову розвитку науки, освіти, культури.

А. Гуменчук

АКТУАЛЬНІ ЗАВДАННЯ РЕБРЕНДИНГУ ВИЩОЇ БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОЇ ОСВІТИ

A. Humenchuk

RELEVANT OBJECTIVES OF REBRANDING OF HIGHER LIBRARY INFORMATION EDUCATION

Стрімкий розвиток новітніх комп'ютерних та глобальних комунікаційних технологій породжує в суспільстві ілюзорну впевненість про втрату бібліотеками у найближчий час їх важливої інформаційної та соціокультурної місії,

швидке й остаточне відмирання в умовах тотальної цифровізації. В Україні в умовах економічної кризи цей тренд має загрозливі наслідки, реалізуючись в державній політиці скорочення мережі публічних бібліотек, їх фінансуванні за остаточним принципом, суцільної економії на комплектуванні фондів усіх без виключення бібліотек – від національних – до сільських. Відсутність гідних умов функціонування бібліотек та оплати праці їх персоналу негативно впливає на престиж вищої бібліотечно-інформаційної освіти. Стійкою тенденцією останніх десятиліть є неухильне зниження кількості абітурієнтів, що вступають на бібліотекознавчі бакалаврські та магістерські освітні програми, їх непривабливість для обдарованої студентської молоді, зменшення чисельності таких програм у пропозиціях вступних кампаній профільних закладів вищої освіти.

Між тим, досвід розвинених країн світу свідчить про підвищення ролі та ускладнення завдань бібліотек як унікальних комунікаційних посередників в умовах глобального цифрового простору. Інноваційні функції та компетентності бібліотечних фахівців пов'язані вже з необхідністю управляти контентом, екстрагувати та систематизувати явні й латентні знання, правильно інтерпретувати та контекстуалізувати інформаційні потреби користувачів. Так, Американська бібліотечна асоціація (ALA) (www.ala.org), Канадська асоціація наукових бібліотек (CARL) (www.carl-abrc.ca), Асоціація медичних бібліотек (MLA) (www.mlanet.org) та інші найавторитетніші громадські об'єднання постійно оновлюють профілі професійних компетентностей бібліотечних фахівців, зважаючи на сучасні виклики цифрових комунікаційних змін.

Результати компаративного аналізу цих профілів дозволяють довести, що базові технології бібліотечної професії (формування фондів та обслуговування користувачів) залишаються її фундаментом, але постійно доповнюються новітніми методами роботи, зумовленими інтеграцією бібліотеки в мережевий комунікаційний простір. Так, традиційні процеси аналітико-синтетичної обробки інформації доповнюються: розробкою форматів бібліографічних метаданих в контексті концепції універсального бібліографічного обліку мережевих інформаційних ресурсів; проектуванням інформаційної архітектури веб-середовища з метою найкращої ідентифікації та класифікації мережевих публікацій; використанням хмарних технологій для формування електронних бібліотек; суттєвим розширенням комплексу бібліо- та вебметричних методів аналізу цитувань, комунікативним аудитом, керуванням цифровим контентом, опануванням технологій контент-менеджменту та інженерії знань.

Означені тенденції інтелектуалізації бібліотечної професії та освіти свідчать про зростання значущості бібліотек як найкваліфікованіших комунікаційних посередників цифрової епохи. Необхідна потужна ребрендингова компанія вищої бібліотечно-інформаційної освіти, яка переходить нині на якісно новий рівень розвитку, модернізуючи свої когнітивну та інституціональну складові. Комплекс заходів щодо нового позиціонування бренду бібліотечної професії та освіти має передбачати:

- розгортання за допомогою мережевих ЗМІ широкомасштабної інформаційно-іміджевої та професійно-орієнтаційної діяльності з метою залучення на навчання на бібліотекознавчі освітні програми спеціальності 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» обдарованої шкільної молоді з високими рейтинговими балами;

- налагодження сталих зв'язків з роботодавцями з метою запровадження ефективного моніторингу ринку праці; проведення маркетингових досліджень щодо попиту на ринку освітніх послуг за для уведення в дію привабливих для абітурієнтів нових освітніх програм;
- реалізацію дієвого соціального партнерства з роботодавцями та Українською бібліотечною асоціацією з метою лобіювання ними цільового державного замовлення на підготовку бібліотечних кадрів, систематичний аналіз працевлаштування та кар'єрного зростання випускників бібліотечно-кознавчих освітніх програм як умови підвищення якості освітніх послуг;
- відкриття спільних освітніх програм з європейськими університетами-партнерами, розвиток академічної мобільності з метою вивчення кращого зарубіжного досвіду підготовки кадрів, підвищення суспільної престижності бібліотечної освіти й професії.

Т. В. Сидоренко

**ГЕШТАЛЬТ У БІБЛІОТЕЧНІЙ СФЕРІ АБО СПРИЙНЯТТЯ ОБРАЗУ БІБЛІОТЕКИ
В СИСТЕМІ СУЧАСНИХ КОМУНІКАЦІЙ**

T. V. Sydorenko

**GESTALT IN THE LIBRARY FIELD OR ACCEPTANCE OF LIBRARY IMAGE
IN THE MODERN COMMUNICATION SYSTEM**

В умовах комплексних змін інформаційного середовища активно трансформуються бібліотеки як соціокультурні структури. З одного боку, вони повинні кардинально змінитися, а з іншого — збирати, упорядковувати, зберігати знання та інформацію на всіх носіях і з усіх каналів інформації; обслуговувати користувачів усіма наявними ресурсами.

Сучасність вимагає врахування якісних комплексних змін в інформаційному середовищі: змін у виробництві, розповсюдженні, використанні інформації; змін в інформаційних потребах людей та їх задоволенні. «Виникла необхідність сформувати новий, збагачений образ бібліотеки, відповідний тенденціям розвитку інфосфери. Над нами все ще тяжіє уявлення про бібліотеку як про «теку» «біблію», тобто сховище книг». Такий образ бібліотеки, сформований у масовій свідомості, визначається ставленням суспільства до неї, її послуг, ресурсів. А це значно звужує інформаційний потенціал бібліотеки як не тільки центру накопичення інформації, а й уведення її в суспільний обіг.

Шлях до виявлення образу бібліотеки в сучасній комунікації можна здійснити через підхід до неї як до незавершеного гештальту, оскільки він дозволяє глибше проаналізувати цей феномен. Гештальт (від нім. Gestalt — форма, кшталт) — філософське поняття, що позначає об'єкт у його цілності, без розчленування на складники; цілісна структура, яка формується у свідомості людини при сприйнятті об'єктів або їхніх образів.

Гештальт бібліотек так і не був закритий: сталі, догматичні умови їхньої діяльності змінюються надзвичайно важко, оскільки переосмислення ролі, яку вони відіграють, відбувається доволі повільно. Це, безумовно, стосується не всіх бібліотек, є впроваджені проекти, створені URBAN бібліотеки, медіа-бібліотеки тощо, але загальний образ бібліотек залишається завдяки попередньо усталеному уявленню, сформованому у ХХ ст.

Оскільки гештальт являє просторово-наочну форму предметів, що сприймаються, чий властивості неможливо зрозуміти шляхом сумування властивостей їх частин, спробуємо проаналізувати образ бібліотеки за наступними елементами: формально-візуальний, змістовно-функціональний та дискурсивний. Ці ж елементи були застосовані і для характеристики образу бібліотечно-інформаційної професії. Формально-візуальний елемент допомагає зрозуміти і відобразити видимі складові образу: елементи, атрибути, символи, що стануть візитівкою бібліотеки (споруда певної форми, логотип бібліотек міста, колір будівлі, вікна-вітражі, спеціальні вітрини, біжучий рядок анонсу заходів бібліотеки, а краще її послуг тощо). Бібліотека повинна бути помітною, презентативною, упізнаваною, здійснити спробу вийти за шаблонний образ.

Змістовно-функціональний елемент у характеристиці образу бібліотеки пов'язаний зі змістом процесів її діяльності, спрямованої на створення продуктів бібліотечного виробництва та послуг (створення інформаційно-пошукових систем, баз даних, буктрейлерів, електронних бібліотек, веб-проектів, інформаційно-аналітичних служб, що обслуговують владні, бізнесові, громадянські структури тощо). Вони не в повному обсязі відомі користувачам, водночас продовжує побутувати думка про видачу книг як основний процес та спокійне місце — бібліотека. Бібліотека, як і інший об'єкт нашого оточення, повинна сприйматися як організована форма. Її спроба вийти за шаблонний образ — це реальність сучасності (нові ідеї, проекти, використання програмного забезпечення, оцифрування інформаційних ресурсів, дистанційне обслуговування користувачів, надання послуг у межах соціального партнерства, інклюзивне обслуговування користувачів тощо).

Дискурсивний елемент активно пов'язаний з конструюванням образу бібліотеки через створення текстів (документів) бібліотечного виробництва, поданих на сайтах, блогах, у соціальних мережах. Іншу групу текстів складають повідомлення про бібліотеку, підготовлені користувачами, журналістами, письменниками, науковцями тощо. Це дискурс, що «створюється та побутує поза професійним середовищем бібліотечно-інформаційної діяльності, але відтворює її у текстах, висловлюваннях, повідомленнях». Часткою дискурсивного елемента образу бібліотеки є стереотип про бібліотеку та бібліотекарів.

Отже, наповнення та транспортування цих елементів може і повинно змінюватися, але образ бібліотеки повинен бути упізнаваний. Ідея цілісності образу й неможливості «зведення його властивостей до суми властивостей його елементів», що запропонована М. Вертгаймером, К. Коффі і В. Келлером, надає можливості розглядати бібліотеку з точки зору цілісних структур — гештальтів — як організовану форму, як функціональну структуру, що впорядковує різноманіття окремих явищ, підструктур. Майбутнє бібліотек — у багатстві, новизні, якості сервісу (зокрема дистанційного), просвітницькій функції бібліотек, задоволенні інформаційних потреб та збереженні знань, переосмисленні вектора розвитку на відкритість, наукомісткість.

Перспективою наукових розробок є дослідження сприйняття образу бібліотеки через принципи гештальту: цілісність, суміжність, близькість, замкнутість, схожість.

Г. В. Шемаєва, Ю. О. Шевцова, С. О. Шемаєв

МІЖНАРОДНА ПРОЄКТНА ВЗАЄМОДІЯ У БІБЛІОТЕЧНІЙ ОСВІТІ

H. V. Shemaieva, Y. O. Shevtsova, S. O. Shemaiev

INTERNATIONAL PROJECT COLLABORATION IN LIBRARY AND INFORMATION SCIENCE EDUCATION

Для розвитку бібліотечної галузі важливе значення має проектна діяльність. У зарубіжному досвіді набуває поширення взаємодія освітян у напрямі реалізації спільних проєктів на міжнародному рівні. Їх спрямування має здебільшого комунікативний, організаційно-технологічний, методичний, управлінський аспекти.

Модернізація бібліотечної освіти у провідних країнах світу спрямована, передусім, на розбудову міжнародного партнерства між університетами і коледжами. Так, наприклад, заслуговує уваги спільний проєкт Женевської школи бізнесу та медіа університету Штутгарту, метою якого є поглиблення мобільності між студентами, які навчаються за програмою бібліотечно-інформаційних наук, архівознавства та документознавства. Програма бакалаврату «Управління бібліотекою та інформацією» поєднує в собі традицію вивчення бібліотечної справи відповідно до динамічного розвитку медіа простору та пропонує предмети, спрямовані на отримання навичок управління через психологію спілкування. Студенти SMU та GSBA відзначили корисність мобільних та спільних проєктних взаємозв'язків, зокрема безпосереднього міжособистісного та міжгрупового професійного спілкування в одержанні додаткових знань та вмінь.

Можна також звернути увагу на спільний проєкт університетів Болгарії, Греції, Турції та Франції за програмою ERASMUS – IP LibCMASS. Проєкт спрямовано на спільну розробку нової навчальної програми для менеджера культурної сфери. За результатами проєктної діяльності в її основі виділено такі складові: 1) бібліотека, управління інформацією і культурою, інформаційна грамотність; 2) інтелектуальна власність та інформаційне брокерство; 3) інформаційні технології у бібліотеках, архівах та установах культури; 4) збереження культурної спадщини, доступ до електронних бібліотек. За новою програмою студенти мають можливість:

- знайомитися з багатьма фахівцями, керівниками бібліотек, архівів та інших установ культури;
- ділитися досвідом, ідеями;
- підтримувати взаємозв'язки між представниками різних культур. Загалом нова навчальна програма заохочує до співробітництва та розвиває мобільність як студентів, так й викладачів.

Також доцільним є виділення ще одного міжнародного проєкту, який реалізовано спільними зусиллями фахівців університетів Болгарії, Італії, Великобританії, Іспанії протягом 2015–2016 рр. Основний фокус проєкту спрямовано на колаборацію між бізнесом, освітою та наукою. Безперечно, поєднання технологій організації бізнесу, інновацій та сучасних напрямів бібліотечно-інформаційної діяльності підвищує привабливість бібліотечної професії.

В освітньому процесі закладів бібліотечного профілю важливого значення набуває міждисциплінарний підхід у напрямі посилення інформаційно-комунікаційної складової підготовки кадрів. Традиційною вже стала міжнародна

магістратура, у межах якої навчання здійснюється професорсько-викладацьким складом із університетів різних країн, а магістранти мають можливість вибору університету для проходження стажування. Прикладом такої підготовки кадрів може слугувати співпраця університету м. Осло (Норвегія), Талліннського університету (Естонія) та університету м. Парма (Італія). Під час навчання студенти магістратури навчаються послідовно в кожному з університетів по одному семестру. Водночас тематичний зміст семестру відповідає пріоритетам кожного з університетів, що дозволяє студентам здобути комплекс знань.

Заслужовують уваги міждисциплінарні освітні програми LAMP (Library, Archive, Museum practice), які синтезують інформацію з різних дисциплін. Вони спрямовані на: посилення привабливості бібліотечної, архівної та музейної освіти; формування інтелектуальної й аналітичної основи мислення як умови розвитку спеціалізованих навичок фахівців соціокультурних установ; сприяння успішній взаємодії бібліотек, музеїв, архівів. Ці програми є адаптивною моделлю сучасної підготовки кадрів.

Отже, партнерство на основі єдності науки-освіти-інновацій відкриває нові шляхи професіоналізації.

О. М. Кобелев

СОЦІАЛЬНА ІНФОРМАТИКА У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ З ІНФОРМАЦІЙНОЇ, БІБЛІОТЕЧНОЇ ТА АРХІВНОЇ СПРАВИ

О. М. Kobieliev

SOCIAL INFORMATION SCIENCE IN THE SYSTEM OF TRAINING BACHELORS IN INFORMATION, LIBRARY AND ARCHIVAL AFFAIRS

Завдання підготовки фахівців з інформаційної, бібліотечної та архівної справи з потрібною для виконання професійної діяльності системою загальних та спеціальних компетенцій, постійним інтересом до наукової і практичної діяльності в інформаційно-бібліотечній сфері для подальшого навчання за наступними рівнями вищої освіти, зумовлює певні вимоги до відповідної освітньо-професійної програми навчання. Зокрема, програма підготовки бакалаврів «Бібліотекознавство та інформаційно-аналітична діяльність» ґрунтується на загальновідомих та загально визначених наукових результатах та практичних розробках в інформаційно-бібліотечній, архівній та інших підсистемах системи соціальних комунікацій із врахуванням сучасного стану теорії та практики, орієнтує на актуальні спеціалізації, у межах яких можлива подальша професійна та наукова кар'єра фахівця з інформаційної, бібліотечної та архівної справи.

Зміст і структура програми спрямовані на отримання студентами знань та навичок, необхідних для їх працевлаштування в державному та приватному секторах інформаційної галузі, зокрема: у бібліотеках, архівах, інформаційних та аналітичних центрах, службах документального забезпечення управління органів державної влади та місцевого самоврядування, підприємств та установ усіх галузей народного господарства. Для досягнення зазначеної мети, слід забезпечити опанування студентами теоретичних, організаційно-методичних, техніко-технологічних та аналітичних засад інформаційної, бібліотечної та архівної діяльності. Особливо важливим є ґрунтовне вивчення специфіки бібліо-

течно-інформаційної діяльності в системі соціальних комунікацій, інноваційні трансформації бібліотечних сервісів в умовах панування комп'ютерних та інтернет-технологій. Значна роль у вирішенні цих завдань належить курсу «Соціальна інформатика», який вивчається студентами на 3 році навчання. Зміст курсу розкриває теоретико-методологічні засади соціальної інформатики як науки про феномен соціальної інформації як найважливішої складової соціальної комунікації, висвітлює механізми створення та ефективного використання інформаційних ресурсів, розглядає проблеми формування інформаційного суспільства.

Соціальна інформатика виникла як узагальнююча наука соціально-комунікаційного циклу наук. Поява цього інтегративного наукового напрямку, напевно, цілком закономірно в постіндустріальну епоху, коли знання, інформація стають найважливішим стратегічним соціально-економічним ресурсом, і в той же час уже з'явилися науково-технічні можливості і засоби переробки, аналізу, передачі і збереження великих обсягів інформації. Водночас стрімко зростає як абсолютна, так і відносна значимість соціального «виміру», узятого у всьому різноманітті його проявів — від індивідуального рівня (особистість) до соціетального (суспільство загалом), а отже і соціальному знанні, соціальної інформації.

Тому основна мета цього курсу, пов'язаного з такими дисциплінами, як бібліотекознавство, книгознавство, бібліографознавство, соціальні комунікації, полягає в тому, щоб сформувати у студентів системне уявлення про принципи, методи, закономірності інформаційного забезпечення суспільного життя, незалежно від галузевого характеру інформаційних систем, носіїв і каналів розповсюдження за сучасних умов інформатизації суспільства та його підсистем.

До завдань курсу входить вивчення:

- ролі та місця соціальної інформатики в сучасній системі наукового знання;
- досліджуваних соціальною інформатикою проблемних й основних напрямів подальшого розвитку цієї наукової дисципліни;
- інформаційних аспектів сучасного етапу розвитку цивілізації та основних закономірностей глобального процесу інформатизації суспільства;
- основних видів інформаційних ресурсів і їх стратегічного значення для подальшого соціально-економічного, науково-технічного і духовного розвитку суспільства;
- основних засобів і методів активізації інформаційних ресурсів і їх ефективного соціального використання;
- рис й особливостей інформаційного суспільства, що формується в розвинених країнах, основних проблем і тенденцій його становлення;
- нових можливостей і нових проблем людини в інформаційному суспільстві, а також деяких шляхів подолання цих проблем.

Практичні навички за результатами вивчення курсу полягають у:

- виборі напрямів змісту інформатизації документально-інформаційних структур, серед них бібліотек, з урахуванням ситуації їх функціонування;
- розумінні і правильному використуванні у своїй професійній діяльності сучасної наукової термінології, характерної для проблемної області соціальної інформатики;
- самостійній оцінці можливих соціально-економічних наслідків подальшого розвитку процесу інформатизації суспільства, його вплив на якість жит-

тя населення, структуру зайнятості, розвиток науки, культури і системи освіти, інформаційних комунікацій і процесів демократизації суспільства.

Т. Сафонова

**ПРОФЕСІЙНО ЗНАЧУЩІ ЯКОСТІ БІБЛІОТЕЧНИХ ФАХІВЦІВ:
ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

T. Safonova

**PROFESSIONALLY SIGNIFICANT QUALITIES
OF LIBRARY PROFESSIONALS: A PSYCHOLOGICAL ASPECT**

Трансформація культури, виникнення нових культурних практик, розвиток інформаційного простору сучасного соціуму, формування нових пізнавальних та практичних пріоритетів істотно впливають на функціонування усіх соціальних інститутів, бібліотечного зокрема. Бібліотеки створюють насичений інформаційно-комунікаційний простір у суспільстві, їх діяльність спрямована на створення умов безперешкодного, рівноправного і комфортного доступу користувачів до інформації. У цьому сенсі жодну установу сьогодні не можна порівняти з бібліотекою. Бібліотеки перетворюються на центри спілкування, міжкультурної комунікації, посилюється значущість комунікативної складової в діяльності бібліотекаря та бібліотеки.

Сьогодні розуміння ролі бібліотекаря, як і самої бібліотеки в контексті суспільних перетворень, як і раніше серед проблемних ситуацій бібліотечної науки. Бібліотечне обслуговування передбачає ефективну взаємодію між бібліотечними фахівцями і користувачами, тому варто говорити не лише про інформаційну складову професійної компетентності фахівців бібліотечно-інформаційної сфери, але й про ті вимоги, які пред'являє сучасне суспільство до якості їх взаємовідносин з користувачами. Особисті якості бібліотечного фахівця, що обумовлюють успіх комунікативної діяльності, вимагають до себе пильної уваги дослідників. Саме тому питання психологічного аспекту бібліотечної професії, зокрема проблема визначення психофізіологічних і особистих якостей, що обумовлюють успішність професійної діяльності бібліотечних фахівців є важливим та своєчасним.

Перспективи розвитку бібліотеки не лише як центру інформації, але і як соціокультурного інституту, інституту соціалізації, гуманістична парадигма бібліотечної діяльності обумовлюють орієнтацію на читача, взаємодію та співпрацю з користувачами бібліотечних послуг. Ефективність бібліотечного спілкування залежить саме від комунікативного потенціалу його суб'єктів, адже бібліотекар, як ніхто інший, здатний здійснювати бібліотерапію окремої особистості, користувачьких груп або соціуму. Для виконання цієї місії йому необхідні знання в області психології читання, психотерапії, соціальної педагогіки і психології, знання і володіння основами психологічної та педагогічної культури. Бібліотека стала справжнім культурним центром, де об'єднуються інтереси різних поколінь, виникає відчуття соціальної повноцінності і приналежності до добрих справ. А це все створює позитивні емоції, які запобігають стресам.

Спілкування в бібліотеці слід розглядати і як компонент бібліотечно-інформаційної діяльності, і як спеціально організовану діяльність. За рахунок

розширення сфери бібліотечного спілкування, підвищення його якості бібліотека зможе підвищити свій соціальний престиж, створити привабливий образ для реальних і потенційних користувачів.

Професійна діяльність бібліотекаря по обслуговуванню користувачів передбачає такі якості, як індивідуальний стиль діяльності і спілкування, психологічну та педагогічну культуру і творчий потенціал. Під педагогічно-психологічною культурою бібліотекаря розуміється поєднання ерудиції, що базується на історико-культурному фундаменті; професійній компетентності, заснованій на необхідному запасі загально професійних і спеціальних знань, умінь і навичок; методологічній обізнаності; гнучкості і адаптивності мислення, що сприяють інноваційності професійної поведінки.

Творчий потенціал особистості бібліотекаря охоплює певний рівень розвитку творчих здібностей (креативності мислення, сприйнятливості до проблем, явищ тощо); інтуїтивності; особистих орієнтацій; здібності до саморозвитку. Тобто в професійній культурі бібліотекаря можна виділити групи якостей, що відображають: відношення до роботи; загальний стиль поведінки і діяльності; когнітивні здібності; креативні здібності особи; відношення до людей та відношення до себе. Ці якості можна об'єднати в інтегральні характеристики бібліотекаря, такі, як професійна самосвідомість; індивідуальний стиль діяльності і спілкування; рефлексія і саморозвиток; творчий потенціал. Таким чином, професійна культура є складним комплексом знань, умінь і навичок, рівень яких визначає якість і ефективність діяльності бібліотечного фахівця.

Під час проведення бібліотекою масової роботи з користувачами будь-яких форм і методів, завжди присутня психологічна складова бібліотечної діяльності, оскільки діяльність бібліотеки будь-якого типу спрямована на виховання гуманістичної духовно-моральної особистості. Кожен читач повинен мати впевненість у тому, що знайде в бібліотеці не лише цікаву та корисну книгу, а й привітну людину, висококваліфікованого фахівця, який допоможе задовольнити його культурні, інформаційні та освітні потреби. Поряд з використанням нових технологічних можливостей, бібліотеки продовжують виконувати свою гуманістичну місію, яка полягає перш за все у створенні умов для реалізації інтелектуальних і духовних якостей людини. Практичний досвід свідчить про необхідність постійного творчого розвитку традиційної діяльності бібліотеки, розширення поля соціокультурної і просвітницької роботи.

Ідея нового іміджу фахівця базується на вимогах, які пред'являє сучасне суспільство до людини. У зв'язку з цим формування і подальший розвиток психологічної складової бібліотечної діяльності є актуальною проблемою підготовки та підвищення кваліфікації бібліотекарів різних типів бібліотек.

В. П. Жукова

ФЕНОМЕН БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОГО СЕРВІСУ

V. P. Zhukova

THE PHENOMENON OF LIBRARY AND INFORMATION SERVICE

Інтенсивний розвиток інформаційних технологій сприяє інтеграційним процесам у бібліотечній діяльності. Система бібліотечно-інформаційного сер-

вісу складається із підсистем: бібліотечного читачезнавства, бібліотечно-інформаційного виробництва, маркетингу, бібліотечного обслуговування, менеджменту якості бібліотечно-інформаційних продуктів та послуг та професійно-діяльнісного середовища, які в певних умовах виступають як окремі види діяльності та наукові напрями.

Бібліотечно-інформаційний сервіс являє собою комплекс якісних продуктів і послуг бібліотеки спрямованих на задоволення інформаційних потреб її реальних та потенційних потреб користувачів в найбільш комфортних для них умовах. Інтеграція бібліотечного обслуговування та інформаційного виробництва, з якої почалось зародження бібліотечно-інформаційного сервісу, має особливість взаємопроникнення, коли виробництво інформаційно-бібліотечного продукту здійснюється під час надання послуг (бібліотечного обслуговування).

Метою бібліотечно-інформаційного сервісу є повне всебічне задоволення інформаційних запитів читачів на основі створення бібліотечно-інформаційних продуктів та надання послуг. Задоволення інформаційних запитів читачів відбувається на основі вирішення наступних завдань:

- постійного вивчення читачів та їхніх інформаційних інтересів, запитів і потреб;
- створення бібліотечно-інформаційних продуктів на основі вивчення інформаційних інтересів користувачів;
- збільшення асортименту бібліотечно-інформаційних продуктів на попередження інформаційних потреб;
- розширення номенклатури бібліотечно-інформаційних послуг на основі асортименту бібліотечно-інформаційних продуктів;
- підвищення якості бібліотечно-інформаційних продуктів і послуг як клієнт-орієнтованість бібліотечно-інформаційного сервісу;
- просування бібліотечно-інформаційних продуктів та послуг за допомогою рекламних акцій, стимулювання реалізації продукції, орієнтації на персональні запити користувачів, зв'язків з громадськістю для формування думки споживачів;
- створення комфортності виробництва бібліотечно-інформаційних продуктів;
- сприяння зручності надання бібліотечно-інформаційних послуг.

Отже, мета та завдання бібліотечно-інформаційного сервісу чітко виявляють синергетичний взаємозв'язок продуктів та послуг бібліотеки. Оскільки бібліотечно-інформаційні продукти та послуги не існують одні без інших. Навіть виробництво продуктів здійснюється саме задля їх реалізації через послугу. Послуга ж не може існувати без продукту зовсім. Тобто продукти і послуги мають ефект цілісності. Тому в деяких дослідженнях помилково ці елементи бібліотечно-інформаційного сервісу ототожнюються.

Центральними елементами системи бібліотечно-інформаційного сервісу є користувач (споживач інформації, читач, клієнт) та персонал бібліотеки (бібліотекар, виробник інформації, комунікатор). Користувач впливає на створення продуктів та надання послуг своїми уподобаннями, інтересами та інформаційними запитами, а персонал бібліотеки безпосередньо своєю працею. Тому ці елементи перебувають у комунікаційній взаємодії для вироблення якісного продукту та оперативного надання послуги. У цій взаємодії також виявляється ефект синергії.

Таким чином, феномен бібліотечно-інформаційного сервісу має кілька складових.

Система бібліотечно-інформаційного сервісу складається із підсистем, які у певних умовах виступають як окремі види діяльності та наукові напрями.

Виробництво інформаційно-бібліотечного продукту може здійснюватися під час надання послуг.

Бібліотечно-інформаційні продукти та послуги існують у синергетичному взаємозв'язку і становлять єдиний моноліт.

Ефект синергії також виявляється в комунікаційній взаємодії користувача та персоналу бібліотеки щодо створення бібліотечно-інформаційних продуктів та надання послуг.

Чжан Хао

МОДЕЛЬ ОРГАНІЗАЦІЙНОЇ ЗРІЛОСТІ УПРАВЛІННЯ ПРОЕКТАМИ В ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНИХ УСТАНОВАХ КИТАЮ

Zheng Hao

THE MODEL OF ORGANIZATIONAL MATURITY OF PROJECT MANAGEMENT IN DOCUMENT AND INFORMATION INSTITUTIONS OF CHINA

Документно-інформаційні установи Китаю в умовах цифровізації суспільства знаходяться на шляху потужної трансформації, яка реалізується переважно засобами програмно-проектної діяльності. Бібліотеки як провідні документно-інформаційні установи суспільства характеризуються різними стратегіями, асортиментом інформаційних продуктів і послуг, технологіями, організаційними архітектурами, рівнями компетентності співробітників та іншими якісними показниками. Їх діяльність спрямована на посилення своєї привабливості в очах користувачів інформації, управлінських структур, а перехід на наступний, більш високий рівень розвитку, надає документно-інформаційній установі конкурентних переваг, дозволяє їй динамічно реагувати на виклики зовнішнього оточення.

Досягнення сталого розвитку можливе за рахунок посилення ресурсного потенціалу, виявлення резервів системи управління та зростання її результативності в межах програмно-проектної діяльності. У цьому сенсі значного поширення в практиці розвитку набула модель організаційної зрілості управління проектами – Organizational Project Management Maturity Model (OPM3), яка нині стрімко опановується документно-інформаційними установами Китаю. Модель дозволяє оцінювати рівень зрілості управління проектами в установі, що уможливорює не лише виявлення можливих проблем, а й формування заходів щодо їх усунення, знайомство з кращими практиками досягнення стратегічних результатів. Модель зрілості (Maturity Model) базується на можливості визначення поточного стану рівня проектного розвитку тієї чи іншої документно-інформаційної установи, дозволяє поліпшити її матеріальний, економічний, техніко-технологічний стан шляхом вдосконалення технології управління проектами. Застосування такої моделі передбачає інтегрування проектного менеджменту в загальну систему стратегічного і тактичного управління діяльністю бібліотек і досягнення повторюваності успіху в виконанні проектів.

Модель організаційної зрілості управління проектами базується на міжнародному стандарті, розробленому у 2003 р. Інститутом управління проектами (PMI). Вона охоплює базу кращих практик — базу знань, структуровану за трьома доменами: проект, програма, портфель проектів, які використовуються для визначення різних рівнів зрілості організаційного управління проектами. Слід зазначити, що практика застосування проектної технології для розвитку бібліотек у КНР свідчить про достатньо високий рівень опанування як першим етапом — управлінням окремими проектами, так і наступними етапами зрілості — управлінням декількома взаємопов'язаними проектами та комплексом програм. Саме управління комплексом програм створює необхідне підґрунтя для сталого розвитку бібліотечно-інформаційної сфери в цифровому середовищі (проекти CALIS, CADAL, CADL, ADLAC).

Зрілість управління проектами відповідно до PMBOK вимірюється п'ятьма рівнями формалізації, які можуть бути застосовані у будь-якій документно-інформаційній установі, що проходить певні етапи на шляху інформатизації усіх напрямів своєї діяльності. На першому рівні керівництво слабо усвідомлює переваги управління проектами, але відчуває необхідність змін та інноваційного розвитку. Це усвідомлення супроводжується окремими діями в напрямі застосування інструментів і методів управління проектами та першими кроками до опанування провідних категорій у цій сфері. Другому рівню притаманний системний підхід до розробки технології управління проектами для досягнення цілі їх повторюваності. На третьому рівні формується певна методологія, на базі якої здійснюється управління процесами. На четвертому рівні моделі організаційної зрілості управління проектами в документно-інформаційних установах активно застосовуються технології бенчмаркінгу, спрямовані на оволодіння принципами ефективної діяльності. Поетапне опанування документно-інформаційними структурами цих рівнів сприяє їх сталому розвитку в цифровому середовищі.

Таким чином, управління проектами розвитку документно-інформаційних установ в Китайській Народній Республіці більшою мірою базується на моделі організаційної зрілості з управління проектами і демонструє здатність держави і окремих документно-інформаційних установ відбирати проекти, реалізовувати концепції стратегічного управління з метою формування комфортного цифрового інформаційного простору.

Ян Чен

ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ МЕТАМОРФІЗМ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК КИТАЮ

Yang Cheng

FUNCTIONAL METAMORPHISM OF PUBLIC LIBRARIES IN CHINA

Авангардна роль публічних бібліотек щодо розбудови в КНР суспільства знань є беззаперечною. Саме цей тип бібліотек, кількість яких у національній мережі становить дві третини, є найрозвинутішим та найзатребуванішим серед півмільярда користувачів. Це зумовлено високою адаптивністю ресурсного та сервісного потенціалу бібліотек до умов глобальної цифровізації, прагненням долучитися до вирішення проблем модернізації інформаційної інфраструкту-

ри суспільства, розбудови «розумних міст», реалізації завдань «освіта протягом життя» тощо. Базові функції бібліотек — документно-комунікаційна, інформаційна, меморіальна, соціокультурна, освітня, дозвілєва, виховна, соціалізуюча — наповнюються новим змістом та цільовими установками, сприяючи формуванню максимально комфортного середовища обслуговування різноманітних потреб користувачів.

Перший в історії КНР бібліотечний законодавчий акт — «Закон про публічні бібліотеки» (2018) визначає їх як загальнодоступні культурні установи, що сприяють соціальній освіті населення. Відповідно до ст. 22 цього Закону до публічних віднесено й Національну бібліотеку КНР, функції якої у зв'язку з цим суттєво розширено, а саме:

- збереження національної культурної спадщини на основі об'єднання зусиль бібліотек країни щодо збирання, обліку, мікрофільмування та/або оцифровки фондів рідкісних і цінних документних пам'яток;
- створення на основі хмарних технологій Стратегічного репозитарію як резервного банку зарубіжної літератури та багатofункціонального культурного центра, який акумулює і зберігає цифрову спадщину великої китайської культури;
- корпоративна агрегація ресурсів і розвиток сервісів Національної цифрової бібліотеки Китаю, Національної цифрової дитячої бібліотеки Китаю;
- реалізація моделей інклюзивного бібліотечного обслуговування на основі формування фонду Китайської цифрової бібліотеки для сліпих, обладнання комфортного й безбар'єрного бібліотечного простору для читачів з обмеженими можливостями;
- складання національної бібліографії, організація зведених каталогів і корпоративна онлайн-каталогізація. Тут важливо відзначити, що всі авторські права на розробку і публікацію різних видів таблиць (повних, коротких, середніх) «Китайської бібліотечної класифікації» належать НБК. На їх основі вона розробляє і видає для бібліотек країни методичні вказівки щодо методики класифікації та предметної індексації, «Правила онлайн-класифікації», стандарти з каталогізації й т. ін.;
- диверсифікація науково-дослідної функції через видання бібліотекою професійного і найбільш авторитетного в Китаї бібліотекознавчого журналу («Journal of the National Library of China»), щорічне проведення міжнародних наукових конференцій та конференцій молодих вчених, сприяння популяризації інноваційних моделей бібліотечного обслуговування, успішно апробованих колегами з розвинених зарубіжних країн світу. Проблематика сучасних наукових досліджень публічних бібліотек свідчить про успішну реалізацію ними завдань прискореної модернізації їхніх продуктів та сервісів, зокрема актуальними є нині такі теми: Створення інтелектуальних бібліотек; Державні культурні послуги в цифровому середовищі; Послуги «Інтернет +» в епоху великих даних; Інклюзивний бібліотечний дизайн; Обробка бібліотечних ресурсів і організація знань; Взаємопов'язані і інтегровані бібліотеки: схожість і транскордонність (<http://www.libnet.sh.cn/silf2016/english>).

Принципово нові можливості демонструють публічні бібліотеки КНР в умовах опанування інноваційних інструментів віртуальної реальності, створення для користувачів креативних просторів і-Space, обладнаних 3D-принтерами, 3D-сканерами, лазерними різакми, цифровими студіями для запису музики і відео.

Диверсифікація високотехнологічних сервісів публічних бібліотек дозволяє суттєво розширювати їх соціокультурну, освітню та дозвілєву функції, створюючи в їхній структурі «інкубатори ідей» і творчі майстерні, неформальні освітні центри для місцевих громад, які сприяють саморозвитку і реалізації творчих здібностей молоді, формують у неї прагнення до технічної творчості та інноваційних експериментів як основи розвитку інтелектуального капіталу країни і важливої умови побудови економіки знань.

Н. Міщанин

СКЛАДОВІ ЕЛЕКТРОННОЇ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНОЇ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ

N. Michanyn

COMPONENTS OF THE ELECTRONIC SCIENTIFIC AND PEDAGOGICAL LIBRARY OF UKRAINE

Одним із пріоритетних напрямів діяльності Державної науково-педагогічної бібліотеки (ДНПБ) України імені В. О. Сухомлинського як методичного та координаційного центру мережі освітянських бібліотек Міністерства освіти і науки України та Національної академії педагогічних наук України є формування системи інтегрованих галузевих інформаційних ресурсів. Модель Всеукраїнського галузевого інформаційного ресурсу було розроблено працівниками ДНПБ України імені В. О. Сухомлинського ще у 2010 р., але дорожню карту реалізації цього важливого проекту не розроблено й понині.

В умовах цифровізації суспільства найраціональнішим організаційним підходом до агрегації потужного інформаційного ресурсу в галузі педагогіки й суміжних галузей знань, який є умовою ефективної модернізації підготовки педагогічних кадрів нової генерації, має бути об'єднання зусиль усіх складових мережі освітянських бібліотек України на основі координації та планомірного наповнення повнотекстових ресурсів Електронної науково-педагогічної бібліотеки (ЕНПБ) України, сформованої на основі Електронної бібліотеки НАПН України (<http://lib.iitta.gov.ua/>).

На жаль, у «Стратегії розвитку Державної науково-педагогічної бібліотеки України імені В. О. Сухомлинського на 2017–2026 рр.» в розділі «Бібліотека — галузевий науково-методичний центр» лише декларується необхідність посилення координації та корпоративної співпраці бібліотек мережі освітянських бібліотек МОН України та НАПН України, яка об'єднує 16 тисяч установ. Жодної конкретики щодо розкриття організаційно-методичних засад налагодження плідної корпоративної співпраці хоча б між провідними бібліотеками мережі — не надано. У щойно виданому «Довіднику інструктивних матеріалів для освітянських бібліотек МОН України та НАПН України (2017–2019 рр.)», який містить 14 документів, підготовлених співробітниками ДНПБ України імені В. О. Сухомлинського у межах виконання наукового дослідження «Науково-

методичні засади розвитку освітянських бібліотек як важливого складника освітнього середовища», немає жодного, який би розкривав теоретико-методичні засади організації корпоративної співпраці провідних бібліотек галузі в напрямку агрегації на єдиній Інтернет-платформі повнотекстового ресурсу освітянської галузі. Судячи зі змісту та структури «Довідника...», всі дослідницькі завдання наукових працівників ДНПБ України імені В. О. Сухомлинського зосереджені виключно на вдосконаленні внутрішніх технологій діяльності бібліотеки, першочерговому формуванні фонду Науково-педагогічної електронної бібліотеки власної генерації.

Між тим, вкрай необхідним є розроблення «Координаційного тематико-типологічного плану комплектування єдиного розподіленого фонду Електронної науково-педагогічної бібліотеки України», який окрім найпотужнішого нині фонду Електронної бібліотеки НАПН України (що охоплює нині фонди Науково-педагогічної електронної бібліотеки ДНПБ України імені В. О. Сухомлинського, повнотекстові електронні ресурси науково-дослідних установ НАПН України), об'єднає також повнотекстові репозитарії усіх педагогічних університетів країни та 26 обласних інститутів післядипломної педагогічної освіти. Невідкладним завданням ДНПБ України імені В. О. Сухомлинського як науково-методичного центру мережі освітянських бібліотек країни є консалтингова та координаційна діяльність з провідними бібліотеками галузі щодо розподілу обов'язків в напрямі цілеспрямованого наповнення якісним контентом репозитаріїв наукових бібліотек педагогічних університетів та інститутів післядипломної педагогічної освіти, які мають найвищий в галузі науково-дослідницький та творчий потенціал, генерують потужні потоки наукової й навчально-методичної документації, вкрай необхідної для підвищення якості вищої педагогічної освіти і науки України. Оперативне та якісне наповнення контенту цифрових архівів усіх вітчизняних науково-педагогічних освітніх установ є запорукою найповнішого оприлюднення ними результатів наукових досліджень, спрямованих на удосконалення науково-педагогічної та навчально-виховної діяльності в Україні й світі.

М. О. Шевченко

НАСТАНОВИ З РОЗРОБЛЕННЯ ПРОЄКТІВ ОЦИФРУВАННЯ

M. O. Shevchenko

GUIDELINES ON DEVELOPMENT PROJECTS DIGITIZATION

Важливість збереження документної спадщини обговорюється в наукових і професійних колах не один десяток років. Увага світової спільноти до цього питання з часом зростає, що пов'язано з розвитком цифрових технологій, які надають можливості кращого збереження, передачі та поширення інформації. Сьогодні в розвинених країнах Європи, Азії та США спостерігається значна активізація роботи з оцифрування, яке розглядається як технологія збереження документної спадщини.

Питання збереження та захисту загального культурного надбання світу є одним із пріоритетних у діяльності таких міжнародних організацій, як UNESCO, IFLA тощо. Ці організації створюють низку документів, які регламентують ді-

яльність щодо збереження культурного надбання світу. Окрему увагу ці організації приділяють створенню настанов відносно розроблення цифрових проектів та процесу оцифрування.

Так, на міжнародній конференції «Пам'ять світу в цифровий вік: оцифрування та збереження», скликану UNESCO, що відбулася у м. Ванкувері (Канада) 2012 року (UNESCO/UBC Vancouver declaration «The Memory of the World in the Digital Age: Digitization and Preservation», 26 to 28 September 2012), було обговорено питання оцифрування аналогового матеріалу; безперервності, доступу й збереження надійних і точних цифрових матеріалів. Визнано, що оцифрування сприяє збереженості найцінніших оригіналів документів, використовуючи їхні цифрові копії. Також технологія оцифрування надає можливості забезпечення доступності до вмісту аудіовізуальних документів, які, через специфічні властивості, схильні до повної втрати.

Багато бібліотек не мають достатнього практичного досвіду для здійснення оцифрування документів із власних фондів. Тому виникає нагальна потреба у відповідному методичному забезпеченні, яке б було використано ними при створенні власних проектів оцифрування. У зв'язку з цим, групою експертів з IFLA та ICA (Міжнародної ради архівів) на замовлення UNESCO було розроблено «Настанови щодо проектів оцифрування для колекцій та фондів у відкритому доступі, зокрема тих, що зберігаються у бібліотеках та архівах» («Guidelines for digitization projects for collection sandholdings in the public domain, particularly those held by libraries and archives», 2003). У них містяться керівні принципи щодо відбору, технічних вимог, юридичних аспектів, контролю якості, управління колекцією, бюджету, подальшого збереження та управління проектами тощо.

Цікавими в контексті цього дослідження є видані IFLA «Настанови щодо планування оцифрування колекцій рідкісних книг та рукописів» («Guidelines for Planning the Digitization of Rare Book and Manuscript Collections», 2014), у яких надано вказівки стосовно ключових питань. Бібліотеки мають чітко розуміти: цілі та завдання проекту; потенційну аудиторію користувачів; склад документів, який буде оцифровано; ким буде реалізовано проект; наявність необхідних коштів, обладнання та досвіду; кінцевий формат проекту тощо. Також на етапі планування проекту ретельного вивчення потребують питання щодо критеріїв відбору документів, етапів технологічного процесу створення колекції, метаданих, представлення колекції та доступу до неї, поширення й просування, оцінки, довготривалого збереження цифрової колекції. У документі окремо звернено увагу на те, що відбір матеріалів для оцифрування дуже часто може бути найскладнішою частиною всього процесу.

Таким чином, аналіз документів міжнародних організацій свідчить про те, що їхні рекомендації з проектування та здійснення оцифрування можуть скласти основу як для розроблення відповідних рекомендаційних документів, так і для ефективної практичної реалізації оцифрування бібліотеками України. Якісно створений проект — запорука його подальшого успішного втілення, високої якості реалізації процесів оцифрування та створення цифрових колекцій, зокрема, документної спадщини.

Н. С. Тюркеджи

ДОКУМЕНТНІ ПАМ'ЯТКИ В БІБЛІОТЕКАХ УКРАЇНИ В УМОВАХ ЦИФРОВОГО СУСПІЛЬСТВА: АКТУАЛЬНІСТЬ ПИТАННЯ

N. S. Tjurkedzhy

**DOCUMENTS IN THE LIBRARIES OF UKRAINE
IN THE DIGITAL SOCIETY – THE RELEVANCE OF THE THEME**

У різні періоди світової історії, бібліотеки виконували важливу функцію – ставали дзеркалом і пам'яттю народу, держави, центрами їхньої духовності. Але з плином часу відбуваються трансформаційні процеси з самим людством. І от ми живемо в епоху інформаційного суспільства, яке ставить перед бібліотекою як інформаційним інститутом нові вимоги.

Бібліотека нового типу сьогодні зазнає карколомних змін, що є природнім, адже, коли щогодини технології розвиваються та удосконалюються, ми не маємо права стояти осторонь.

Тому бібліотеки мають стати тим закладом, який, з одного боку, забезпечить своїм користувачам вільний доступ до національних і світових інформаційних ресурсів, з іншого боку, надасть до своїх ресурсів вільний доступ віддаленим користувачам, тобто доступ через систему електронних комунікацій. Але водночас не завдасть шкоди для документних пам'яток. Для здійснення подібної трансформації бібліотеці необхідно вирішити комплекси проблем як організаційних, так і технологічних.

Таким чином, бібліотеки не будуть муміфіковані, вони, як і раніше, залишаться для суспільства корисними.

Актуальність же запропонованої теми полягає в тому, що в бібліотеках України гостро постало питання існування документних пам'яток в епоху інформаційного суспільства. Сьогодні беззаперечним є той факт, що наразі ми маємо відчутне зменшення кількості читачів, тому перед бібліотеками нашої країни стоїть завдання знову й знову доводити своє право на існування. Але головне – у гонитві за читачами не забувати про одну з основних функцій книгозбірень – це збереження документних пам'яток. Тому що, як би нас не намагалися переконати в тому, що книги втратили свою актуальність в сучасному суспільстві, проте дивовижно пізнавальні відкриття минулого, описи побуту та звичаїв, які зображені в літературі, просто не можуть стати непотрібними.

Через це автор переконаний, що дослідження шляхів оптимізації та доступності різних методів та видів збереження документних пам'яток є початком процесу популяризації для людства наявних письмових скарбів нашої держави. Адже процеси глобалізації сприяють вільному доступу до інформації для будь-кого та будь-де.

Зрозуміло, що уніфікація норм та правил зберігання та користування цінними виданнями – це досить складна робота, головним чином через відсутність тієї самої нормативно-методологічної бази в галузі критеріїв відбору стародруків та питань у виборі методів оцифрування, але тим цікавішою буде робота над цим проектом. Адже встановлено, що в Україні питанням існування документних пам'яток в умовах цифрового суспільства досі фундаментально мало займалися науковці та практики в галузі бібліотечної справи, тому автор вважає за доцільне продовжувати розробляти цю тему у своїй майбутній дисертації.

Т. Белякова

**КОЛЕКЦІЇ КНИЖКОВИХ ПАМ'ЯТОК МЕДИЧНИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ:
ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ**

Т. Bieliakova

**BOOK COLLECTIONS OF THE MEDICAL LIBRARIES OF UKRAINE:
PROBLEM STATEMENT**

Актуальність дослідження визначається тим, що одним із найважливіших завдань медичних бібліотек та інших складових системи соціальних комунікацій є створення спеціалізованих фондів книжкових пам'яток і забезпечення їхньої збереженості і раціональної доступності для наукових, просвітніх і виховних цілей. Цій роботі приділяється велика увага, хоча її ще не можна вважати цілком задовільною. Причина цього значною мірою в недостатньому рівні матеріально-технічної бази деяких бібліотек. Наукова, інформаційна, методична і організаційна робота з книжковими пам'ятками залишається недостатньою.

Зробити доступним сучасним та майбутнім споживачам документний спадок минулого — обов'язок усіх бібліотек, які мають фонди книжкових пам'яток, в тому числі й медичних. Ці фонди є базою для вивчення історії медицини та споріднених дисциплін.

Отже, створення спеціалізованих фондів книжкових пам'яток, забезпечення їх збереженості і спеціальної доступності для наукових та просвітницьких цілей є важливим завданням медичних бібліотек. Слід підкреслити складний комплексний характер діяльності відповідних відділів бібліотек, у якому поєднується комплектування, організація, збереження фонду з його науковим описом, створенням каталогів і картотек, що розкривають ці фонди, а також із обслуговуванням читачів, науково-дослідною діяльністю в галузі історії медичної книги.

Тема книжкових пам'яток розглядається в дослідженнях І. М. Андреевої, Є. Ю. Жаворонкової, Г. І. Ковальчук, Т. І. Кондакової, І. Я. Лосієвського, Л. Н. Петрової, Є. І. Яцунок.

Але, незважаючи на актуальність, недостатньо концептуально осмисленою є проблема колекцій книжкових пам'яток бібліотек медичної галузі, що зумовило тему дисертаційного дослідження. Роботі з книжковими пам'ятками медичної бібліотеки приділяють значну увагу. Досі невідомий точний обсяг рідкісних і цінних видань у бібліотечних фондах країни, не кажучи вже про окремі примірники, стан їх збереженості та використання видань у медичних книгозбірнях.

Слід зазначити, що активізація роботи з наукового опису стародруків та рідкісних видань фондів медичних бібліотек надає можливості не лише ввести в науковий обіг певний книжковий масив, полегшуючи його використання спеціалістами різних галузей знань, але й підвищує конкурентноздатність відповідних бібліотечних установ на інформаційному ринку за сучасних умов розвитку інформаційних технологій.

Вирішені такі головні завдання дослідження:

- досліджено еволюцію наукових підходів до вивчення книжкових пам'яток у медичних бібліотеках України;

- обґрунтовано теоретико-методологічні засади розвитку роботи з книжковими пам'ятками медичних бібліотек як об'єктивного процесу розгортання їх соціокомунікаційних функцій;
- досліджено місце та значення книжкових пам'яток медичних бібліотек у загальному фонді книжкових пам'яток України;
- визначені необхідні умови організаційно-функціонального забезпечення колекцій книжкових пам'яток медичних бібліотек;
- висвітлено стан кадрового забезпечення розвитку системи книжкових пам'яток у медичних бібліотеках України;
- розроблена модель єдиного фонду книжкових пам'яток медичних бібліотек України;
- визначені тенденції та перспективи розвитку діяльності медичних бібліотек щодо колекцій книжкових пам'яток.

Проблеми формування фондів рідкісних і цінних видань (книжкових пам'яток) бібліотек є частиною загально фондових проблем формування бібліотечних фондів. Проте ці проблеми мають низку особливостей. Комплекс бібліотечних процесів під час роботи з книгою-пам'яткою відрізняється від аналогічних процесів під час роботи з книгою основного фонду. Для фондів книжкових пам'яток головною функцією є збереження (організація зберігання і охорони) кожного окремого примірника видання. Використання цієї категорії видань не повинно вступати у протиріччя із збереженням, яке для видань фондів книжкових пам'яток є пріоритетним.

До фондів книжкових пам'яток поступають документи тільки постійного терміну зберігання, іноді в єдиному примірнику, який є національним надбанням. Проблема формування фондів книжкових пам'яток включає в себе як питання визначення і виявлення категорій видань, які необхідно зберігати, так і питання організації їх оптимального зберігання і використання. На сьогодні наявність фінансових труднощів створює загрозу фізичній збереженості книжкових пам'яток, для яких необхідні особливі умови захисту як в плані зберігання, своєчасних реставраційних заходів, так і в плані безпосереднього захисту, охорони. Немаючи необхідних заходів захисту, книжкові пам'ятки не можуть бути введені достатньою мірою до сфери наукового обігу, обмежується (або зовсім припиняється) їх використання в читальних залах бібліотек, щоб зайвий раз не піддавати рідкісне та цінне видання руйнуванню або загрози зникнення, водночас не виконується головне призначення будь-якого джерела інформації — його використання читачами.

СЕКЦІЯ:
СОЦІАЛЬНА ПЕДАГОГІКА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ:
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

О. М. Білик

**РОЛЬ БІБЛІОТЕКИ ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ
В ЗАБЕЗПЕЧЕННІ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ**

О. М. Bilyk

**THE ROLE OF THE LIBRARY OF THE HIGHER EDUCATION INSTITUTION
IN PROVIDING SOCIALIZATION OF INTERNATIONAL STUDENTS**

Важливими чинниками привабливості української вищої школи на міжнародному рівні є її якість та доступність, чому сприяє впровадження в освітню діяльність сучасних інформаційних технологій, розширення інформаційних зв'язків між учасниками освітнього процесу, де бібліотека закладу вищої освіти (ЗВО) відіграє суттєву роль, оскільки як складова його освітньо-культурного середовища є освітньо-науковим інформаційним центром, який забезпечує освітній процес та науково-дослідну діяльність усіх його учасників. Особливу категорію студентської молоді представляють іноземні студенти, які опиняються в новому і освітньому, і культурному середовищі. Саме тому одним із першочергових завдань закладу вищої освіти є забезпечення успішності процесу їхньої соціалізації.

Різні аспекти соціалізації іноземних студентів вивчають К. Буракова, Дін Сінь, Н. Грищенко, О. Резван, Сін Чжефу, В. Стрельцова, Ху Жунсі та ін. Соціалізаційні можливості бібліотек досліджували К. Генієва, Н. Коряковцева, Ю. Мелентьєва, Л. Рябцева, М. Самохіна та ін., роль бібліотек закладів вищої освіти в соціалізації особисті аналізувала О. Опаріна, інформаційне обслуговування іноземних студентів в університетській бібліотеці розглядала Н. Терещенко.

Бібліотечні інформаційні ресурси є частиною освітніх послуг, забезпечують задоволення інформаційних потреб іноземних студентів, проведення ними наукових досліджень, сприяють підвищенню наукового потенціалу закладу вищої освіти, його конкурентоспроможності. Бібліотека, опираючись на ті ресурси, які вона має, здатна впливати на виховний процес, сприяти соціальному вихованню, соціальному розвитку іноземних студентів, формуванню особистості, відкритої до інтелектуального та творчого становлення через засвоєння культури країни навчання без втрати власної національної ідентичності, підвищувати їхню загальну культуру. Бібліотека та книга допомагають іноземному студентові увійти у світ іншої культури шляхом виховання культурної сприйнятливості, спроможності до правильної інтерпретації виявів комунікативних розбіжностей культур. Участь бібліотеки закладу вищої освіти в соціалізації іноземних студентів утілюється в забезпеченні зв'язку між документом і користувачем, у розвитку інформаційної грамотності та формуванні інформаційної культури. Саме бібліотеки ЗВО мають значні можливості щодо поширення ідей толерантності серед студентської молоді шляхом оптимальної організації

своєї інформаційно-просвітницької діяльності, залучення іноземних студентів до безпосередньої участі в культурно-просвітницьких заходах, налагодження міжкультурного діалогу. Усе це допомагає взаємопроникненню культур, розширенню уявлень особистості про культуру, традиції, звичаї інших народів, а також вимагає від бібліотечних працівників реалізації етнічної грамотності, толерантності, комунікабельності, створює умови для соціального розвитку та соціального виховання іноземних студентів в умовах освітньо-культурного середовища закладу вищої освіти.

Підготовленість працівників бібліотеки та залучення їх до реалізації соціально-педагогічного супроводу соціалізації іноземних студентів є важливим чинником успішності такої соціалізації. З метою вивчення актуального стану залученості працівників бібліотеки до забезпечення ефективності процесу соціалізації іноземних студентів було проведено опитування, яке виявило ті труднощі, з якими вони зустрічаються, спілкуючись зі студентами-іноземцями. Зокрема, працівники бібліотеки скаржилися, що іноземні студенти не мають навичок здійснення інформаційного пошуку, не знайомі зі специфікою роботи бібліотеки ЗВО та її інформаційними можливостями. Також чимало нарікань від працівників бібліотеки викликає ставлення іноземних студентів до отриманої ними літератури: вони роблять нотатки безпосередньо в книгах, неохайно ставляться до отриманої літератури, або вважають, що книга видана їм назавжди, тому не збираються повертати літературу до бібліотеки. Подеколи іноземні студенти навіть не знають, як записатися до бібліотеки та отримати читальний квиток. Усе це викликає у працівників бібліотеки ЗВО певні упередження щодо взаємодії з іноземними студентами. Саме тому в освітньо-культурному середовищі ЗВО, де навчаються іноземні студенти, необхідно проводити цілеспрямовану роботу щодо підготовки працівників бібліотек до взаємодії з цими студентами. Зокрема, пропонуємо проведення тренінгів: «Міжкультурна комунікація в освітньо-культурному середовищі ЗВО» (має на меті підготовку працівників бібліотеки до професійної взаємодії з іноземними студентами, спрямований на знайомство зі специфікою спілкування з представниками різних етносів, носіями різних культурних традицій), «Інформаційні ресурси в контексті міжкультурної комунікації» (спрямований на роз'яснення інформаційних потреб іноземних студентів, вироблення навичок надання допомоги іноземним студентам у здійсненні інформаційного пошуку). Також важливими є координаційні наради, на яких розглядаються конкретні проблеми, що виникають у працівників бібліотеки під час професійного діалогу з іноземними студентами. Працівники бібліотеки готуються до проведення екскурсій бібліотекою для іноземних студентів, організації презентацій, майстер-класів з інформаційного пошуку, проведення круглих столів: «Формування інформаційної грамотності та інформаційної компетентності іноземних студентів в освітньо-культурному середовищі ЗВО України», «Презентація інформаційних ресурсів бібліотеки», «Бібліотека ЗВО в контексті міжкультурної комунікації».

Отже, підготовленість працівників бібліотеки до взаємодії з іноземними студентами в контексті міжкультурної комунікації, осмислення ними специфіки такої взаємодії створюють сприятливі умови для подолання негативних стереотипів щодо цієї категорії студентської молоді, забезпечення успішності їхньої соціалізації.

Н. О. Максимовська

**РОЗВИТОК СОЦІАЛЬНОЇ ЗРІЛОСТІ МЕНЕДЖЕРІВ КУЛЬТУРИ
ЗАСОБАМИ ПЕДАГОГІЧНОГО КОНСАЛТИНГУ**

N. O. Maksimovska

**THE DEVELOPMENT OF SOCIAL MATURITY
OF CULTUROLOGIST-MANAGERS BY MEANS
OF PEDAGOGICAL CONSULTING**

Становлення фахівця з менеджменту відбувається в часи трансформації вищої освіти, вдосконалення та реформування різних галузей життєдіяльності суспільства, які є простором застосування знань та умінь майбутніми професіоналами з управління, зокрема соціокультурної сфери. Відповідно до викликів сьогодення не може лишатися незмінною система підготовки, яка, з одного боку, має зберегти кращі традиції навчання студентської молоді, з іншого — гнучко застосовувати новітні технології оптимізації освітнього процесу у вищій школі з метою розвитку соціальної зрілості майбутніх менеджерів культури. Фахівець високого рівня має не тільки добре володіти професійною майстерністю, але й нести соціальну відповідальність за власну діяльність з обраної професії. Теорія та практика педагогічного консалтингу, яка зокрема втілює сучасні інновації в організації процесу надання освітніх послуг, може бути застосована для вдосконалення як навчальної, так і позанавчальної роботи з цією соціально-професійною групою.

Педагогічний консалтинг в освіті вивчають Н. Василенко, С. Воронцов, С. Шмалей; підготовку менеджерів досліджують Л. Володарська-Зола, О. Ельбрехт та інші фахівці; соціальну зрілість як основу взаємодії у професійно-суспільному середовищі розглядають С. Григор'єв, Б. Єрасов, А. Рижанова та ін. Однак у сучасних умовах актуалізується дослідження педагогічного консалтингу як інноваційної освітньої послуги в підготовці фахівців.

Загалом консалтинг розглядається як вид інтелектуальної діяльності, основне завдання якої полягає в аналізі, обґрунтуванні перспектив розвитку і використанні інновацій у певній сфері функціонування суспільства. Консалтинг в освіті, який є складовою педагогічного консалтингу в широкому сенсі, розгалужується з урахуванням специфічних тенденцій, які обумовлюють цей процес.

Сучасні проблеми підготовки майбутніх менеджерів культури як фахівців з системного управління невиробничими процесами, що беруть участь у розробці стратегії розвитку будь-якої компанії чи установи, здебільшого виявляються у: зниженні рівня та кризових проблемах освіти загалом, недостатній увазі до мотивування, розвитку лідерства, організаційної культури майбутніх управлінців, необхідності вдосконалення сучасних методів підготовки, забезпеченні активної участі студентів у соціально-професійному самовдосконаленні під час навчання.

Сутність соціальної культури полягає в тому, що вона є показником соціальної зрілості соціального суб'єкта. Соціальна культура студентської молоді — це ступінь розвитку соціальності, яка є виявом соціальної суб'єктності професійно-громадянського спрямування в освітньому просторі вищого навчального закладу та поза його межами, сприяє відтворенню та вдосконаленню цінностей

соціальної життєдіяльності шляхом утворення нових моделей просоціальної активності.

Діалектика педагогічного консалтингу в системі освіти майбутніх менеджерів культури, зокрема з розвитку їх соціальної зрілості, виявляється у тому, що, з одного боку, вищий навчальний заклад здійснює послуги консалтингового характеру, спрямовані на вдосконалення освітнього процесу університету на базі консалтингової служби, до якої входять провідні фахівці науково-методичного апарату, з іншого — студенти під час навчання можуть долучитися до безпосередньої участі у консалтинговій діяльності з метою виявлення професійно-соціальної позиції та вдосконалення фахових навичок.

Кожен заклад вищої освіти є суб'єктом консалтингового процесу і водночас потребує здійснення внутрішнього консалтингу. Відтак, педагогічний консалтинг сполучає в собі елементи організаційного, управлінського, психологічного, соціально-педагогічного. В умовах посилення культуротворчої місії закладу вищої освіти, завданнями педагогічного консалтингу є: по-перше, консультування керівників щодо концептуальних засад трансформації закладу в нових соціально-культурних умовах, організаційних чинників здійснення цього процесу; по-друге, надання консультаційних послуг професорсько-викладацькому складу, що ґрунтуються на сучасних досягненнях педагогічної науки з метою вдосконалення методів підготовки майбутніх менеджерів; по-третє, поради та настанови студентству на різних етапах навчання у вищому навчальному закладі (адаптація першокурсників до основ майбутньої професії, професійне влаштування представників старших курсів, активізація студентського самоврядування в напрямі підвищення відповідальності за професійну реалізацію); по-четверте, психологічне консультування учасників освітнього процесу; по-п'яте, соціально-педагогічний консалтинг з метою ефективного супроводу студентів у процесі соціалізації, налагодження міжособистісних, групових зв'язків, партнерських взаємин з різними інституціями соціуму, розвитку соціальної культури в сучасних умовах тощо.

Таким чином, у сучасних умовах трансформації системи вищої освіти, підготовка менеджерів культури має охоплювати не тільки надання професійних знань та умінь, але й розвиток соціальної зрілості, відповідальності, ініціативності фахівців. Для цього можуть бути застосовані засоби педагогічного консалтингу, які дозволяють закладу вищої освіти надавати інноваційні освітні послуги, а іншим суб'єктам освітньої діяльності долучитися до вдосконалення соціального простору з метою прояву активної позиції особистості майбутнього професіонала.

Н. В. Шепелева

**ФОРМУВАННЯ СОЦІАЛЬНОЇ АКТИВНОСТІ СТУДЕНТІВ
В ОСЕРЕДКАХ МОЛОДІЖНИХ СУБКУЛЬТУР**

N. V. Shepeliava

DEVELOPING SOCIAL ACTIVITY OF STUDENTS IN YOUTH SUBCULTURES

Дослідження формування соціальної активності студентської молоді за «культурологічною спіраллю» розвитку соціуму уможливорює встановлення

певних закономірностей між зміною типу суспільства й особливостями цього процесу. Так, в умовах індустріалізації до середини минулого століття було за-
требуване жорстко контрольоване «вирощування» здорового покоління, під-
порядковане морально-етичним нормам і правилам, які були необхідні керів-
ництву країни. Натомість, сьогодні в добу інформатизації актуалізується вихо-
вання молодих людей, зокрема студентів, «відкритих» до нового: представників
інших національностей і культур, різнобічної інформації, професійно-спрямо-
ваних знань, новітніх технологій тощо. Розширення соціокультурного простору
та його можливостей завдяки інформаційно-комунікаційним технологіям
(далі — ІКТ) відкрило нові перспективи для сприяння формуванню соціальної
активності студентської молоді.

Проблемі формування соціальної активності студентської молоді при-
свячено роботи Г. Качан, В. Косовця, О. Кулінченка, В. Мокляка, С. Моторова,
Н. Моторової, П. Плотнікова, С. Постанової, Р. Шакірової та ін. Її аналізу в ін-
формаційному суспільстві присвячено праці О. Асеєвої, В. Гури, О. Яковлевої
та ін. Окремо слід зазначити наукові висновки М. Захарова, який виділив вплив
субкультур на формування соціальної активності. Однак, в умовах інформацій-
ної доби ця проблема потребує подальшого дослідження.

Взаємозв'язок розвитку культури та суспільства зумовлює вплив сучасних
культурних течій, зокрема молодіжних субкультур, на соціальний розвиток сту-
дентської молоді. Інтегрований характер життєдіяльності студентів і прагнення
до об'єднання за різноманітними вподобаннями сприяє культурному обміну та
формуванню особистісних і соціальних якостей. Проте, серед сучасних моло-
діжних субкультур, зокрема в інформаційно-віртуальному середовищі, є як по-
зитивні, так і негативні приклади впливу на формування соціальної активності
студентів.

Субкультури є відображенням актуальних проблем суспільства, що «завуа-
льовані» новими культурними проявами молодих людей. Серед найпопулярні-
ших субкультур, які реалізуються як у реальному, так і віртуальному просторі,
сьогодні виділяють готів, гранжерів, діггерів, толкіністів, рейверів, панків, емо,
рокерів, хіппі та ін. Серед них варто зупинитися на таких найхарактерніших
для студентської молоді об'єднаннях, як діггери, толкіністи і рейвери, які мають
вплив на формування соціальної активності студентів.

До субкультури діггерів належать молоді люди, які захоплюються дослі-
дженням «підземного міста». Такі об'єднання є особливо актуальними серед
студентської молоді, оскільки нагадують їм гру квест, але в реальному житті зі
справжніми перешкодами. Така субкультура позитивно впливає на формуван-
ня соціальної активності студентської молоді, оскільки першочергові цілі сту-
дентів від залучення в такого роду об'єднання (відчуття небезпеки, таємність
діггерських спільнот, єдність учасників походу та ін.) трансформуються у соці-
ально значущі — пошук і захист історичних цінностей та геологічних пам'яток,
попередження техногенних катастроф, допомога правозахисним органам та ін.,
що є результатом формування соціальної активності.

Іншою субкультурою, яка позитивно сприяє формуванню соціальної ак-
тивності студентської молоді, є толкіністи. Це об'єднання утворилось завдяки
творам письменника Р. Толкієна — «Хоббіт», «Володар кілець», «Сільмаріліон».

Особливу популярність ця субкультура отримала через екранізацію трилогії «Володар кілець: братерство персня», «Володар кілець: дві вежі» та «Володар кілець: повернення короля» режисером П. Джексоном. Студенти об'єднуються задля розгадки таємниць письменника — дослідження реальності деяких історичних подій/місцевостей, які було описано в романах. Такий прояв соціальної активності у дещо ігровій формі є сприйнятливим для соціального розвитку студентської молоді, оскільки поєднується одразу декілька місій — просвітництво, консолідація та цікаве проведення вільного часу (дозвілля).

Протилежним за напрямком у процесі формування соціальної активності студентської молоді є субкультура рейверів — об'єднання молодих людей, які є прихильниками сучасних музикальних напрямів та їх виконавців. Таке наслідування та «фанатіння» від обраних музикальних кумирів, які зазвичай мають негативний соціальний образ, призводить до таких проблем, як анорексія, алкоголізм, наркоманія, втрата індивідуальності тощо. Це є прикладом субкультури, яка не тільки негативно впливає на формування соціальної активності студентської молоді, а й пропагує нездоровий спосіб життя і цінності, які завуальовані музикальними течіями.

Із зазначеного вище можна зробити висновок, що сучасні культурні течії, які презентовані, зокрема, в інформаційно-віртуальному середовищі, мають значний вплив на формування соціальної активності студентської молоді. Необмежена участь у тій чи іншій субкультурі завдяки вільному доступу до інформації та засобів комунікації сприяє формуванню позитивних і негативних якостей і характеристик студентів. На часі важливості набуває позитивне спрямування розвитку студентської молоді за допомогою соціального виховання, результатом якого є формування соціальної активності студентської молоді.

З. Колеснікова

СОЦІАЛЬНА ПЕДАГОГІКА У ВИХОВАННІ ОСОБИСТОСТІ НЕЗРЯЧОЇ ДИТИНИ

Z. Kolesnikova

SOCIAL PEDAGOGY IN TERMS OF BLIND CHILDREN'S PERSONALITY DEVELOPMENT

Школа XXI століття в Україні — це школа полікультурного виховання, школа самовизначення й самореалізації особистості, вона ставить завдання — не тільки навчання, а й виховання дітей, тобто всебічний, гармонійний розвиток їхніх сил і здібностей.

Велика кількість сучасних концепцій гуманізації початкової освіти визначають незмінний вплив музичного мистецтва на виховання в дитини загальнолюдських цінностей — добра, любові, співчуття, краси, гармонії, особливого значення вони набувають при вихованні дитини-інваліда.

Над цією проблемою і працюють викладачі музичного відділення при Харківській обласній гімназії-інтернаті для дітей-інвалідів з вадами зору.

Із самого початку відкриття музичного відділення (1991 р.) Дитячої музичної школи №13 ім. М. Т. Коляди на базі гімназії-інтернату ім. В. Г. Короленка довідчені викладачі з великим досвідом роботи в естетичних закладах зіткнулися

з проблемою відсутності навчальних планів, програм, методик навчання музиці незрячих учнів, які б враховували психофізичні особливості дітей з вадами зору.

Заняття на музичному відділенні мають за мету вирішення проблеми реабілітації і компенсації дефектів зору та обумовлених ними відхилень психологічного розвитку.

Лише один вид мистецтва — музика не потребує зорового сприйняття, впливає безпосередньо на почуття. Тому незрячій дитині необхідно збагатити пізнання оточуючого світу через музичні уявлення, що розвивають образне мислення, емоційний відгук, формують та вдосконалюють художній смак.

Музичною освітою та вихованням викладачі нашої школи намагаються допомогти незрячій дитині відчувати себе у сучасному суспільстві повноцінною людиною, а спільна праця двох колективів — музичної школи та гімназії — відкривають шляхи досягнення цієї мети.

Робота відділення ведеться за кількома напрямками, щільно пов'язаними між собою. Навчально-виховна робота відбувається на 2-х відділеннях, за якими розподілено учнів: музичному та музично-естетичному. Цей розподіл є наслідком наявності у деяких дітей недоліків ігрового апарату, таких дітей охоплено тільки груповими формами навчання на музично-естетичному відділенні.

Велике значення у вихованні сліпих дітей має їх адаптація до середовища зрячих. Діти з різними вадами зору оволодівають музичними знаннями та навичками на тому ж рівні, як і усі інші. Для незрячої дитини музичне навчання у нашій школі набуває особливого значення ще тому, що, відкриваючи шлях до духовного світу, розширює систему соціальних відносин об'єднанням у навчальному процесі незрячих учнів відділення із зрячими учнями основного контингенту школи. Діти разом грають в інструментальних ансамблях, співають у хорі, беруть участь у музично-теоретичних олімпіадах, фестивалях та курсах юних виконавців різних рівнів.

Вивчення психології незрячих дітей та впливу музики на стабілізацію психічних та фізіологічних процесів надало викладацькому колективу можливості створити науково-методичні праці, які увійшли до чотирьох збірників. Ці збірники, що поєднали експериментальні учбові плани, авторські програми, методичні розробки за усіма фаховими дисциплінами «Каталогу виставки-ярмарку педагогічних ідей «Шкільна освіта Незалежної України: творчі знахідки, перспективні педагогічні ідеї і технології».

За роки роботи колектив музичного відділення перетворився на справжню творчу науково-методично лабораторію зі створення авторських програм, методичних розробок, де акумульовано весь досвід роботи провідних викладачів з незрячими дітьми.

Велика увага приділяється колективним формам навчання. Крім хорів учнів молодших і старших класів працюють ансамблі піаністів, бандуристів, домристів, гітаристів, баяністів, віолончелістів, народних інструментів різного за кількістю складу; танцювальний колектив, театр та інше.

Всі ці колективи — лауреати і дипломанти конкурсів та фестивалів усіх рівнів: від обласних до всеукраїнських та міжнародних. Головне, що діти беруть участь і перемагають не тільки в оглядах дітей-інвалідів, але й у творчих змаганнях зрячих дітей.

Нині учні музичного відділення нашої школи живуть повноцінним життям. Багато випускників відділення продовжили професійне навчання у середніх та вищих спеціальних музичних закладах, дехто з них вже працює за фахом.

Роль музики у вихованні людини важко переоцінити, оскільки немає, мабуть, іншої такої галузі людської діяльності, яка могла б підняти сліпого до рівня зрячого.

О. Сергієць

СУЧАСНИЙ ПІДХІД ДО РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ НЕЗРЯЧИХ УЧНІВ

О. Sergiyets

A MODERN APPROACH TO THE DEVELOPMENT OF THE CREATIVE PERSONALITY OF BLIND STUDENTS

На думку багатьох психологів і педагогів, розвинути творчі здібності можна в кожній дитині. Для цього потрібні лише сприятливі умови. Виявити і розвинути обдарованість дитини-інваліда — це не тільки можливість адаптувати її у сучасному житті, а й відкрити для неї горизонти творчості, показати актуальність широких людських контактів, допомогти у свідомому виборі майбутньої професії, тобто створити умови для успішної соціалізації незрячих учнів у дорослому житті. Над цією проблемою багато років працюють викладачі музичного відділення при Харківській спеціальній школі ім. В. Г. Короленка.

Метою цієї статті є необхідність культурологічного підходу в навчанні, що сприятиме вихованню обдарованості у дітей з вадами зору, а також систематизації сучасних методичних здобутків та прийомів розвитку творчої особистості незрячих дітей у навчанні гри на музичних інструментах.

На всіх музичних заняттях учні мають справу зі звуком. Знання про властивості звуку допомагають розвинути слухові аналізатори в незрячої дитини для кращої адаптації у просторі. Культурне середовище впливає на наші свідомість та поведінку. Музичне навчання благодійно впливає на здоров'я дитини. Вібруючий звук створює образи та енергетичні резонансні поля. Дитина поглинає цю енергію, яка вона впливає на дихання, пульс, тиск крові, напруження м'язів та інші внутрішні ритми тіла. Звуки можуть заспокоювати чи подразнювати. Іноді голосна музика здатна наповнити нас енергією та притамувати біль чи напруженість. Те, як ми сприймаємо звуки природи, що нас оточує, музики, людського голосу, не менш важливо, ніж якість звуку. Вміння правильно слухати в усьому спектрі звуків оточуючого світу надає можливості незрячій дитині усвідомити свою присутність у конкретній точці простору в конкретний момент часу, зокрема здатність точно визначити відстань та просторове розташування предметів.

На музичному відділенні кожен фах має свою програму, розраховану на комплексний культурний розвиток учнів. При складанні індивідуальних програм враховуються окремі можливості кожної дитини. Тут застосовується комплексний підхід. Учні мають можливість ознайомитись з особливостями музичних жанрів. Зазначається, що в межах кожного жанру існує різноманітність стилів. Так, у церковних псалмах використовуються ритми природного

дихання, що дозволяє здобути відчуття просторової розслабленості, спокою, зняти стрес. Пісенспіви розтягують голосні звуки. Вібрації, що виникають під час співу, стимулюють роботу головного мозку, тому велику користь для незрячих учнів надає колективне заняття хоровим співом.

Повільна музика класичних композиторів відрізняється якістю, елегантністю та прозорістю. Вона здатна підвищувати концентрацію та просторове сприйняття. Музика романтизму підкреслює виразність та вразливість. Її краще використовувати для активізації симпатії, пристрасті та любові. Музика імпресіоністів заснована на вільноплинучих музичних настроях та враженнях. Вона викликає приємні образи на кшталт сновидінь. Джаз, блюз, реггі та інші музичні танцювальні форми, в основі яких виразні африканські мелодії, можуть підняти настрій і натхнення, зумовити вихід радості, розвіяти смуток. Румба, макарена мають живий ритм, імпульсивність, що підвищують серцебиття, роблять дихання більш частим, примушують тіло рухатись. Поп-музика а також народні мелодії провокують рухи тіла, створюють відчуття комфорту.

Таким чином, спеціально підібраний репертуар вирішує не тільки завдання професійної підготовки, але й допомагає позбавитись багатьох вад, як фізичного, так і психічного розвитку учнів.

Крім всього зазначеного, при роботі з дитиною-інвалідом вчитель повинен дотримуватись валеологічно доцільної регламентації уроку. Під час занять важливим є залучення як можна більшої кількості органів почуття: слуху, залишкового зору, дотику. Багатоканальність надходження інформації забезпечує кращу активність мозку, сприяє міцнішому запам'ятовуванню. Необхідно також урахувати, що учні мають свої індивідуальні домінуючі канали сприйняття: при відсутності органів зору домінує слух (аудіальний канал), у деяких переважає кінестетичний канал сприйняття (через дотик). Саме тому у своїй роботі ми намагаємось задіяти якомога більшу кількість наявних у дитини аналізаторів. Важливим є залучення в процес навчання емоційно-почуттєвої сфери. Інформація, забарвлена емоціями, незрівнянно краще запам'ятовується, набуває особистого сенсу. Така збалансована система роботи з дітьми-інвалідами має свої результати. Добре, коли до нашої наполегливої роботи додаються ще й зусилля та зацікавленість батьків. Дуже важливими для учнів є публічні виступи на естраді. На музичному відділенні всі підсумкові академічні концерти проходять у присутності викладачів, батьків та інших учнів школи.

Всебічно розвинуті діти — це майбутнє країни. Музичне відділення за роки роботи з незрячими дітьми-інвалідами перетворилось на справжню творчу науково-методичну лабораторію зі створення системи роботи з розвитку та адаптації дітей з вадами зору, де акумульовано весь досвід роботи з особливості діагностики естетичного розвитку, підтримки та соціалізації незрячої дитини у сучасному інформаційному суспільстві.

Г. І. Козлова

ВПЛИВ ЗАНЯТЬ МУЗИКОЮ НА ФОРМУВАННЯ ГУМАНІСТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ СЛІПХ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

G. I. Kozlova

THE INFLUENCE OF MUSIC ON FORMING THE HUMANISTIC VALUES OF BLIND PRESCHOOL AGE CHILDREN

У наш час вже ні в кого не виникає сумніву про необхідність музичного виховання всіх дітей. У цій статті мова піде про музичне виховання сліпих дітей, яке має свою специфіку.

Основою теоретичної концепції корекційно-виховної роботи на музичному відділенні для сліпих дітей є вивчення і розуміння сліпої дитини з її психологічними особливостями, які відображають індивідуальну структуру дефекту, сформовану систему його компенсацій на тлі вікових психічних особливостей дитини.

Мета навчання дітей у школах естетичного виховання — всебічний, гармонійний розвиток особистості, формування гуманістичних цінностей, активного творчого включення дитини в життя суспільства зумовлює і роботу музичного відділення при гімназії-інтернаті імені В. Г. Короленко для сліпих дітей. Із неї випливають задачі, які вирішуються з урахуванням особливостей розвитку сліпих дітей.

Загальні закони розвитку здорових і незрячих дітей обумовили і загальні дидактичні принципи їх навчання. Але система дидактичних принципів, розроблених для шкіл естетичного виховання, набуває змін, переломлюється через призму специфічних особливостей психічного і фізичного розвитку сліпих дітей і відображає конкретні умови реалізації дидактичних задач.

Найважливішим етапом виховання ми вважаємо початковий етап навчання з дошкільнятами. Основою системи принципів навчання є її спрямованість на оптимізацію всього учбового процесу.

Форми і методи діяльності в процесі навчання вибирають на основі:

- оптимального поєднання групових занять по сольфеджіо, ритміці, хору і індивідуальної форми навчання на інструменті;
- оптимального співвідношення розповіді викладача і практичного методу навчання (виконання викладачами на інструменті або прослуховування запису музичного твору на DVD дисках);
- всебічного стимулювання і мотивації позитивного відношення дітей до навчання;
- забезпечення контролю викладача і самоконтролю учнів;
- міцності, осмислення і дійовості знань і умінь учнів.

Практика занять з дошкільнятами показала, що можливості дітей 5-6 років досить великі. Методична робота, яка проводиться на нашому відділенні, стверджує той факт, що шляхом спеціально організованого навчання можна сформувані дошкільнят такі знання і вміння, які раніше вважались доступними лише дітям більш старшого віку. Це знання надає можливості викладачам знаходити нові шляхи розумного використання можливостей дитини, знайомлячи її з кращими зразками класичної, народної та сучасної музики, з окреми-

ми явищами природи і громадського життя, зі зв'язками і взаємовідносинами між ними. Оволодіння грою на будь-якому інструменті вимагає більш високого рівня фізичного розумового та естетичного розвитку дітей. У дошкільнят виховуються такі моральні уявлення і навички, які раніше формувалися на більш пізніх ступенях розвитку.

При правильному розвитку інтенсивніше розвивається цілісне сприйняття оточуючого світу, образне мислення, творче уявлення, емоційне відношення до оточуючих, співчуття їх потребам та переживанням.

Наприкінці дошкільного періоду у дітей з'являються прояви початкової довільної активної уваги, пов'язаної зі свідомо поставленою метою, з вольовим зусиллям. У дошкільнят слабо розвинені такі якості уваги, як розподіл і переключення.

Встановлено, що дитина розуміє тільки ті почуття, які вона сама переживає. Музика дає їй можливість пережити страх, радість, біль.

Заняття музикою мають не лише корекційний характер, а й формують такі якості, як доброта, толерантність, емоційність та співчуття, вміння керувати своїми почуттями.

Знання про концепцію розвитку сліпої дитини допомагають при проведенні корекційно-педагогічної роботи.

СЕКЦІЯ:
ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ
ГЛОБАЛЬНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Г. Г. Асеев

ВІРТУАЛЬНІ ДОКУМЕНТИ В СИСТЕМАХ РОЗРАХУНКІВ

G. G. Aseyev

VIRTUAL DOCUMENTS IN PAYMENT SYSTEMS

У статті Г. Г. Асеева «Концепція сфери інфокомунікацій у документних структурах суспільства» показано, що в інтернет-системі функціонують статистичні, динамічні та віртуальні документи. Оскільки об'єм публікації був обмежений, здійснимо глибше розкриття сутності віртуальних документів.

У згаданій вище статті надано визначення віртуального документа: «Віртуальний документ – сукупність інформаційних об'єктів, створений або із сукупності тимчасових файлів, або в результаті взаємодії користувача з інформаційною системою. Віртуальні документи створюються, передаються й обробляються за допомогою комп'ютерів, не з'являючись у паперовому виді». Велика кількість віртуальних документів функціонує в системах управління виробництвом, банківських операцій, властиво криптовалюта, тощо. Одним із яскравих прикладів застосування процесів функціонування віртуальних документів є електронні платіжні системи. Розглянемо сутність віртуальних документів на прикладі платіжних систем України.

Платіжна система – це сукупність правил, процедур та технічної інфраструктури, яка забезпечує переказ вартості від одного суб'єкта економіки іншому. Платіжні системи замінюють розрахунки готівкою й оперують віртуальними під час здійснення зовнішніх та міжнародних платежів та є одним із базових сервісів, які надають банки та інші профільні фінансові інститути (<https://ua.wikipedia.org/wiki>). Зазвичай мається на увазі, що через платіжні системи здійснюється переказ грошей. З юридичної точки зору в більшості випадків відбувається переказ боргу: платіжні засоби, які платіжна система винна одному із клієнтів, вона стає винна іншому клієнту. Коли перший клієнт передає платіжній системі свої гроші, то фіксується сума такої передачі, тобто сума заборгованості перед першим клієнтом. Своїм розпорядженням клієнт може вказати, що платіжна система тепер винна не йому, а іншому клієнту. Під час звернення іншого клієнта до такої системи у нього є можливість отримати грошовий еквівалент такого боргу. У деяких випадках платіжними засобами є не гроші чи борги, номіновані в грошах, а умовні платіжні одиниці чи спеціалізовані цінні папери (наприклад, WMR¹, біткойн).

Розширеними формами платіжних систем (зокрема фізичної чи електронної інфраструктури та пов'язаних з ними процедур та протокол) є проведення фінансових трансакцій: за допомогою банкоматів, платіжних кіосків, POS-

1 На офіційному сайті WebMoney Transfer описується як «міжнародна система розрахунків та середовище для ведення бізнесу в мережі». Власником та адміністратором системи є «WM Transfer Ltd».

терміналів, карт, де зберігається грошова вартість; електронних гаманців; трансакцій на валютних ринках, ринках ф'ючерсов¹, деривативів² та опціонів³.

Деякі платіжні системи мають кредитні механізми, але їх слід розглядати поза аспектом платіжних систем. Електронні платіжні системи є підвидом платіжних систем, які забезпечують здійснення трансакцій електронних віртуальних платежів через мережі (наприклад, Інтернет) чи платіжні чіпи.

За даними НБ України, ринок електронних платіжних систем в Україні нині можна з упевненістю назвати таким, що розвивається — на цьому поприщі поки що з незначним успіхом працюють 10 систем: ВПС «Поштовий переказ», ПАТ Укрпошта; ВПС «FORPOST», ТОВ ПОСТ ФІНАНС; Master Card International Incorporated, США; «Visa» Visa International Service Association, США; «Western Union» Western Union Financial Services Inc./Western Union Network (France), SAS США/Франція; ПАТ «Запоріжжв'язоксервіс»; МПС «City 24» ТОВ «ФК «ФЕНІКС»»; «MoneyGram» MoneyGram Payment Systems Inc., США; INTELEXPRESS AT Мікрофінансова організація «ІНТЕЛЕКС-СПРЕС» Грузія; «RIA» CONTINENTAL EXCHANGE SOLUTIONS INC, США.

Л. Я. Філіпова

ДИСТАНЦІЙНЕ НАВЧАННЯ: ПИТАННЯ ВПРОВАДЖЕННЯ

Л. YA. Filipova

DISTANCE LEARNING: IMPLEMENTATION ISSUES

Сучасна дистанційна освіта (ДО), як відомо, проголошує навчання та отримання необхідних знань віддалено від навчального закладу в будь-який зручний час, залучаючи в якості інструменту, перш за все, інтернет-технології.

Вже багато років і навіть десятиріч зарубіжні університети успішно впроваджують дистанційне навчання (ДН), його дорівнюють рівноцінно до очної, заочної, вечірньої форми навчання, а також екстернату; причому у дипломі не вказують форму навчання, це є тільки у додатку до диплому. Відзначаються переваги ДН: навчання без відриву від роботи і сім'ї; навчання у зручний для студента час і в зручному місці; економія коштів (вартість ДН у середньому на третину дешевше); великий вибір спеціальностей та рівнів навчання (не обмежено вибір університету і спеціальності; можна обрати першу або другу вищу освіту, підвищення кваліфікації, короткострокові курси перепідготовки тощо).

В Україні також на сьогодні розроблена достатня нормативна база: Концепція розвитку дистанційної освіти в Україні (затверджено Постановою МОН

- 1 Ф'ючерс (ф'ючерський контракт чи ф'ючерський договір) — похідний фінансовий інструмент (договір) на біржі куплі-продажу базового активу (товару, цінного паперу та ін.), під час оформлення котрого сторони (продавець та покупець) домовляються тільки про рівень ціни та строк поставки.
- 2 Дериватив — згода між двома сторонами, згідно з якою вони приймають на себе зобов'язальне право чи здобувають право передавати певний актив чи суму грошей у визначений строк (або до його настання) за узгодженою ціною.
- 3 Опціон — договір, згідно з яким покупець опціону (потенційний покупець чи потенційний продавець базового активу — товару, цінного паперу) здобуває право, але не зобов'язальне право, здійснити покупку чи продаж певного активу за наперед домовленою ціною у визначений договором момент у майбутньому чи впродовж певного відрізка часу.

Україні 20.12.2000 р.); Положення про дистанційне навчання від 24.05.2013 р.; Стратегія розвитку інформаційного суспільства в Україні від 15.05.2013 р. та ін. Розроблена та оприлюднена Концепція порталу «Єдина система дистанційного навчання» (2014 р.) (<http://corpsite.am-soft.ua/nasha-misiya/yedina-sistema-distantsiynogo-navchann/>). На сучасному веб-сайті Міністерства освіти і науки України (МОН) (<https://mon.gov.ua/ua/osvita/visha-osvita/distancijna-osvita>) проголошуються головні положення ДО: дистанційно в Україні можуть навчатися громадяни, які мають середню, професійну, вищу освіту, а також ті, що мають можливість виконувати дистанційно необхідні завдання за допомогою освітніх технологій. По закінченню такого навчання, студенти отримують відповідні сертифікати. Пропонуються також різні моделі дистанційного навчання: на базі самостійного вивчення матеріалу (екстернат); навчання в університеті; співпраця навчальних закладів; автономні освітні установи; автономні навчальні системи; дистанційне навчання з використанням мультимедійних програм. Однак, за даними того ж сайту МОН, оприлюднено тільки 16 посилань на ті університети, центри, лабораторії, проекти, які пропонують програми дистанційного навчання (<https://mon.gov.ua/ua/osvita/visha-osvita/distancijna-osvita/navchalni-zakladi-yaki-nadayut-mozhlivist-navchatis-viddaleno>).

У нашому суспільстві, на жаль, ДН не працює так само активно, як у західних університетах, особливо це стосується університетів гуманітарного профілю. Певні причини відомі: це недовіра до такої форми навчання і консервативна впевненість та віра у «найкращу» систему традиційного навчання, з використанням «живого» спілкування; сумніви щодо надійності інформаційних комунікацій та технологій зв'язку, зокрема щодо безперебійної роботи інтернет-комунікацій; відсутність або недостатність модераторів ДН з числа викладачів, які мають опановувати та впроваджувати відповідні педагогічні технології для супроводження ДН, навіть певна неготовність викладачів до такої форми навчання; крім того, це й розуміння додаткових складнощів щодо процедур акредитації освітніх програм ДН та інше.

Фахівці вважають, що Україна, маючи декілька центрів дистанційного навчання, вже зробила перші істотні кроки в розповсюдженні дистанційної освіти. Але потрібно проводити ще значну роботу з акредитації дистанційних програм і державного визнання дипломів, отриманих за такою формою навчання. Інновації у сфері інформаційно-комунікаційних технологій ставлять нові завдання, які зачіпають педагогіку, методіку, адміністративне управління і фінансування, забезпечення якості навчання, права інтелектуальної власності та інші аспекти (<https://buklib.net/books/24385/>). Дійсно, проблеми є, але їх можна подолати.

Очевидним є те, що дистанційне навчання — це вже не майбутнє, а сьогодення сучасної вищої освіти. Тому слід орієнтувати освітній процес в університетах на нові навчальні технології та форми навчання, на сучасні інформаційно-комунікаційні сервіси, активніше опановувати інформаційні та педагогічні технології ДН та реалізувати його, розпочинаючи, можливо, фрагментарно. Наприклад, розробляти та поширювати впровадження окремих онлайн-курсів з різних навчальних дисциплін, зокрема й гуманітарного профілю, приєднуючись до працюючої вже в інтернет-просторі розгорнутої міжнародної системи відкритих онлайн-курсів.

Н. О. Артамонова, Ю. В. Павліченко, О. М. Мирна
**СУЧАСНІ МОЖЛИВОСТІ ВІДКРИТОЇ ГЛОБАЛЬНОЇ ЦИФРОВОЇ
ІНФРАСТРУКТУРИ «THE LENS»**

N. O. Artamonova, J. V. Pavlichenko, O. M. Myrna
**CONTEMPORARY OPPORTUNITIES OF OPEN GLOBAL DIGITAL
INFRASTRUCTURE «THE LENS»**

У сучасних умовах бурхливого зросту кількості наукових публікацій зростає необхідність у підвищенні ефективності інформаційно-аналітичного забезпечення наукових досліджень. У свою чергу інформаційне забезпечення потребує постійного опанування нових цифрових ресурсів.

Серед цифрових аналітичних ресурсів, що здійснюють статистичну обробку наукової документації з візуалізацією отриманих результатів у вільному доступі, відомі тільки PATENTSCOPE Всесвітньої організації інтелектуальної власності та The Lens (сумісний проєкт CFMBIA і Австралійського Технологічного університету Квінсленду).

Метою роботи є визначення аналітичних можливостей цифрового інформаційного ресурсу «The Lens».

Відомий пошуково-аналітичний портал «The Patent Lens» надає доступ до патентних баз даних 99 країн світу з метою пошуку патентних документів та їх статистичної обробки.

Нещодавно цей ресурс було значно удосконалено, а скоріше трансформовано у більш поширений, завдяки включенню багатьох нових функцій як аналітичних, так і пошукових (<http://www.lens.org/>). Крім того, був поширений і спектр охоплення інформаційних документів. Так, до патентної інформації додано академічні видання та функції визначення цитування. Тобто аналітичний інструментарій The Lens дозволяє виявити зв'язки деяких патентних документів із статтями, які він цитує, і тим самим встановити комунікації між університетом та фірмою патентовласником.

Оцінку можливостей ресурсу The Lens було проведено на інноваційному напрямку 3-D-друк у медицині. Всього знайдено 10 патентів.

Встановлено розподіл за класами міжнародної патентної класифікації (МПК). За індексами МПК А61К9/20 (30,0%), А61Р29/00 (20,0%), В33У10/00 (20,0%).

Серед заявників провідним є Univ. Northwestern Polytechnical.

За першим патентом «3d Printing Of Medicinal Unit Doses» встановлено, що він цитує 16 наукових статей та 4 патенти.

Крім того проведено пошук за науковими публікаціями та знайдено 84 наукових документи. З них ті, що цитуються у патентах – 6; ті, що цитують патенти – 7 та наукових цитат 767.

Всі ці кількісні дані можна детальніше проаналізувати, побачити між ними зв'язок та отримати візуалізацію результатів.

Наприклад, можливо отримати розподіл документів за тематичними напрямками (рисунок).

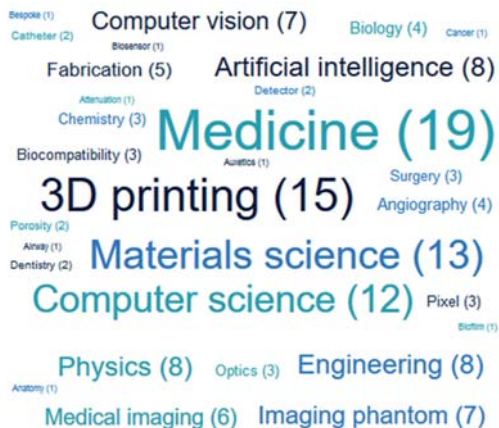


Рис 1. — Розподіл кількості наукових документів за напрямками.

Таким чином, оцінка можливостей ресурсу The Lens дозволила встановити додаткові можливості та поширити аналітичний інструментарій.

Т. І. Буркович, Г. М. Корбут

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРОЦЕСІ ПРИЙНЯТТЯ УПРАВЛІНСЬКИХ РІШЕНЬ

Т. І. Буркович, Г. М. Корбут

INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN THE PROCESS OF MANAGERIAL DECISION-MAKING

Інформація виступає сьогодні як один з першорядних ресурсів, значення якого не менше, ніж значення матеріальних, сировинних та інших ресурсів. Використання останніх значною мірою залежить саме від стану і використання інформації. На відміну від більшості ресурсів, які здатні виснажуватися, інформаційний потенціал може використовуватися багато разів як колективами, так і індивідуальними працівниками. Водночас він постійно збільшується і збагачується. Відповідно, найважливішим фактором підвищення ефективності виробництва на підприємствах та установах є поліпшення управління. Удосконалення форм і методів управління відбувається на основі досягнень науково-технічного прогресу, подальшого розвитку інформатики, що займається вивченням законів, методів і способів накопичення, обробки і передачі інформації за допомогою різних технічних засобів. Різні інформаційно-технічні нововведення слід сприймати як засіб скорочення і здешевлення апарату управління.

Ефективне управління будь-якою галуззю у сучасних умовах неможливе без широкого застосування сучасних інструментів електронного урядування, у тому числі автоматизації обробки великих обсягів даних та інформаційно-аналітичного забезпечення прийняття управлінських рішень, оптимізації та автоматизації адміністративних процесів, запровадження електронних форм взаємодії.

Саме використання інформаційних технологій у сучасному управлінні з кожним роком посідає особливе місце. Зокрема, корпоративні (комерційні, комунальні та державні) організації використовують інформаційні технології для прийняття виважених і обґрунтованих рішень та поліпшення результатів роботи. Особливу увагу займають проблемні прийняття державних управлінських рішень із використанням новітніх інструментів інформаційних технологій, оскільки управлінські рішення керівництва повинні бути своєчасними, обґрунтованими та раціональними. Безперервне розширення і поглиблення процесу інформатизації управлінської діяльності дозволяє сьогодні на практиці використовувати сучасні перспективні інформаційні технології, що дозволяють не тільки накопичувати інформаційні ресурси, але й здійснювати їхній всебічний аналіз, установлювати причинно-наслідкові зв'язки між явищами і процесами.

Розвиток сфери цифрових трансформацій у системі публічного управління та адміністрування є потенційним прикладом для всієї країни, що в цілому також дозволяє отримувати значні переваги і для приватних компаній — підвищення продуктивності та конкурентоспроможності, а також і для людей — здобуття нових знань і навичок, вибір роботи та розширення можливостей. Варто зауважити, що в міжнародній практиці одним із значущих методів такого впровадження є оцінка комплексного аналізу та ідентифікації основних переваг та можливих «провалів» стратегії розвитку та окремих її частин.

Отже, інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ) — це найефективніший засіб взаємодії держави і суспільства, приватного та державного сектора, розвиток глобального інформаційного суспільства, виконання державою її конституційних обов'язків щодо надання послуг громадянам за допомогою мережі Інтернет, що сьогодні є е-урядування, використання якого забезпечує продуктивну взаємодію всіх гілок влади як між собою, так і з суспільством та значно спрощує процедури отримання послуг. Водночас моделі, розроблені для науково-теоретичного обґрунтування поетапності впровадження цих систем та очікуваних наслідків їх впровадження результатів, піддаються суттєвому корегуванню з огляду на динамічні процеси (характерні не лише для самої системи публічного управління та адміністрування), трансформацію принципів функціонування мережі Інтернет та загальне переосмислення соціально-політичної складової інформаційного суспільства.

І. А. Побіженко, Т. Г. Білова

АНАЛІЗ ДОЦІЛЬНОСТІ ВИКЛАДАННЯ СОЦІАЛЬНОЇ МЕРЕЖІ INSTAGRAM У ДИСЦИПЛІНІ «ЕЛЕКТРОННА КОМЕРЦІЯ»

I. A. Pobizhenko, T. G. Bilova

THE ANALYSIS OF THE FEASIBILITY OF TEACHING THE SOCIAL NETWORK INSTAGRAM IN THE DISCIPLINE "ELECTRONIC COMMERCE"

Рухливі зміни в Інтернет-технологіях призводять до того, що інструменти електронної комерції, які добре працювали якісь пару років тому, вже неефективні.

Instagram із соціальної мережі, яка була побудована тільки на візуальному аспекті предметів і наданні інструментів для того, щоб фотографії в ній вигля-

дали естетично, перетворилась на дуже прибутковий інструмент, який при правильному використанні може приносити власнику сторінки дуже великі гроші.

Результати останнього дослідження, проведеного Forrester, говорять про те, що Instagram став провідною соціальною мережею. Якщо говорити про залучення користувачів, цей показник становить 2,3% у порівнянні з 0,2% у Facebook. Більше того, 93% рішень про покупку були зроблені на підставі візуального подання, 52% покупців заявили, що вони не вирушать до магазину (фізичного або онлайнного), якщо товар не буде виглядати привабливо з естетичної точки зору.

Грамотний аналіз Instagram-сторінок інтернет-магазинів навчить студентів оцінювати їх. Є декілька факторів, за якими можна оцінювати Instagram-сторінки. Три головні особливості — картинка, контент, комунікація. Маркетинг впливає передусім на те, як гарно знають споживачі бренд, і дуже важливо публікувати не тільки знімки товару, але й лайфстайл-фотографії. Реальні фотографії з товаром в різних обставинах життя також допомагають покупцеві подивитись, як цей товар буде гарно виглядати не тільки на полиці в магазині (наприклад, бренд Victoria's Secret).

В ідеалі всі фотографії повинні бути виконані в єдиній стилістиці. Як мінімум, продавець повинен використовувати ті самі фільтри й схожу кольорову палітру. Комунікація з клієнтом — це найголовніший фактор, без якого не буде працювати все інше. Відгуки на продукцію — це теж фактор, на який звертають увагу, і цим привертається ще більше лояльних покупців. А он-лайн трансляції «Сторіс» привертають до себе користувачів у десять разів краще, ніж просто відео.

Аналіз продавців в Instagram допоможе студентам орієнтуватися в інтернет-магазинах Instagram, навчитись бачити фішки цієї соціальної мережі, які використовують різні продавці для продажу своїх товарів. Промо-акції, опитування — це все привертає увагу клієнтів, і вони починають бути лояльними до бренда.

Згідно з даними Iconosquare, 41% користувачів Instagram заявляють, що вони підписуються на торговельні марки у Instagram, щоб мати можливість раніше всіх почати брати участь у промо-акціях. Використання хештегів — це теж новітня маркетингова стратегія, яка сьогодні дуже гарно працює. (наприклад, #Zalandostyle). Розвиток цієї соціальної мережі вимагає від її власників допрацювати нові он-лайн інструменти, які дуже швидко використовуються.

Ця мережа є оптимальним інструментом для демонстрації товарів, які пропонуються до продажу, і можливістю для потенційних покупців «захотіти» купити їх. Це показовий випадок для бізнесу й товарів, які виставляються на продаж. Після аналізу студентами сторінок в Instagram можна зробити висновок, що це інструмент, з яким повинен працювати будь-який менеджер. Практичні результати навчання — формування навичок розробки та ведення сторінки в Instagram компанії, у якій буде працювати майбутній випускник, а також вміння розробити особистий бренд, завдяки якому його зможуть знайти майбутні роботодавці.

В. О. Брусенцев, О. Є. Коноваленко

**СУЧАСНІ МЕТОДИКИ ПРОЕКТУВАННЯ ТА РОЗРОБКИ
ІНФОРМАЦІЙНИХ СИСТЕМ**

V. O. Brusentsev, O. E. Konovalenko

**MODERN METHODS OF DESIGN AND DEVELOPMENT
OF INFORMATION SYSTEMS**

Information in the modern world has become one of the most important resources, and information systems have become a necessary tool in almost all spheres of activity. By an information system we will understand a complex that includes computing and communication equipment, software, information resources, as well as system personnel that support the dynamic information model.

The biggest problem in the development of modern information systems is the correspondence of the system to business processes and the structure of the organization. The information system should not just be well developed – it should solve the problems of the organization, automate and optimize its work, ensure that the company receives profits.

After collecting detailed information about the work of the enterprise, its problem areas and requirements for the future system, the design process begins directly. First, users of the future system and their functions are defined. Then the development of various models begins, which together will be the model of the future information system. The most popular ones are IDEF1X, IDEF0, DFD and ARIS.

Rational Unified Process (RUP) is a software development methodology based on a spiral model of the information system life cycle. RUP uses UML as its modeling language. RUP pays the most attention to the initial stages of project development – analysis and modeling, which is designed to reduce project risks by early detection of possible errors.

Agile-methods are a family of approaches to software development, focused on the use of iterative development, dynamic formation of requirements and ensuring their implementation as a result of constant interaction within self-organizing working groups consisting of specialists of different profiles.

All projects are different. There is no ideal project management system suitable for each type of project. Also, there is no system that would be suitable for each leader and be convenient for all team members. However, during the existence of project management, many effective approaches, techniques and standards have been created, that can be taken as a basis. The developed approaches are very different from each other. They differ in areas of application, detail, self-sufficiency and formalization.

As a result of research and analysis, 7 main methods of project management were identified: classical project management, Agile, Scrum, Lean, Kanban, Six Sigma and PRINCE2.

The most obvious way to make your project more manageable is to break the process of its execution into successive stages. It is on such a linear structure that traditional project management is based. In this sense, it resembles a computer game – you can not go to the next level without completing the previous one. This

approach is focused on projects in which there are strict restrictions on the sequence of tasks.

Agile is a family of flexible iteratively incremental methods to projects and products management. According to this approach, the project is not divided into successive phases, but into small subprojects, which are then “assembled” into the finished product. Thus, the initiation and top-level planning are carried out for the entire project, and the subsequent stages: development, testing and others are carried out for each mini-project separately. This allows you to transfer the results of these mini-projects, the so-called increments, faster, and starting a new subproject (iteration) it is possible to make changes without high costs and impact on the rest of the project.

Scrum divides the project into parts that can be immediately used by the Customer to obtain value, called product backlog. The most important “pieces” are selected first to perform in the Sprint – the so-called iterations in Scrum, lasting from 2 to 4 weeks. At the end of the Sprint, the Customer is presented with the working increment of the product – the most important “pieces” that can already be used.

Lean adds a workflow scheme to the Agile’s principles to ensure that each iteration performs equally well. At Lean, work is also split into small delivery packages that are implemented separately and independently. But in Lean, there is a workflow with stages for the development of each delivery package, such as planning, development, production, testing, and delivery stages – or any other stages necessary for quality project implementation.

Kanban is very similar to industrial production scheme. Kanban allows you to leave an unfinished task at one of the stages if its priority has changed and there are other urgent tasks.

More planning has been added to the Six Sigma concept to save resources, improve quality, and reduce rejects and problems. Six Sigma is very similar to Kanban, only with set stages of task implementation – planning, goal definition and quality testing.

Unlike flexible methods, PRINCE2 does not use an iterative approach to the project. If you compare PRINCE2 with other products, it can be compared with a hybrid of the classic approach to project management and focus on quality from Six Sigma. PRINCE2 has a more clearly defined project team structure than most project management approaches. PRINCE2 is focused on large-scale government projects and large organizations.

Flexible approach to requirements management does not imply long-term plans (in fact, requirements management simply does not exist in this methodology), but provides an opportunity for the customer at the end of each iteration to put forward new requirements, often without regard to the created product.

A wide variety of methods for development of information systems allows you to choose the most suitable of them, using as criteria the size and complexity of the project, the number and qualification of the development team, the requirements of the customer system. Their features, as well as similarities, become clear only in the process of practical activities to create information systems.

Н. Р. Барabanова

**ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ЭТИКА КАК АСПЕКТ КОММУНИКАЦИОННОЙ
И СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ СПЕЦИАЛИСТОВ**

N. R. Barabanova

**PROFESSIONAL ETHICS AS AN ASPECT OF COMMUNICATION
AND SOCIO-CULTURAL COMPETENCE OF SPECIALISTS**

В последнее время представители самых разных сфер деятельности всё чаще обсуждают проблемы, связанные с отсутствием чётких критериев профессиональной этики. Эти вопросы активно обсуждались на недавно прошедшей международной научной конференции в г. Минск (БГУ, факультет философии и социальных наук). Результатом заседания круглого стола по данной тематике стало предложение о создании унифицированных учебно-методических материалов для профессионалов разных профилей, которых готовят белорусские, прибалтийские и украинские университеты.

Разрабатывая программы новых дисциплин для будущих специалистов информационной, социальной, рекламно-информационной сферы, мы пришли к выводу о необходимости выделения большего количества часов на темы, касающиеся этики учебной коммуникации в вузе. Такой вывод обусловлен следующими проблемами:

- правила поведения в вузах отличаются от школьных, но многие преподаватели считают, что студенты автоматически должны переключиться на новые стандарты поведения;
- если на первом курсе студенту не привили норм устно-речевой и письменной-речевой коммуникации в системе «студент — преподаватель», в дальнейшем он считает, что всё нормально, а преподаватели обращают внимание только на факт выполнения/невыполнения заданий;
- разные преподаватели, даже обучающие искусству красноречия, по-разному реагируют на молодёжный сленг, ненормативные выражения в ситуациях учебного общения, безграмотность, порою просто его «не замечая»;
- обучая письменному деловому этикету, преподаватели, в то же время, не делают замечаний по поводу формы и содержания e-mail-посланий в процессе электронной переписки по вопросам, связанным с учебной коммуникацией.

Необходимо задуматься о том, что социокоммуникативная компетентность студента, реализуемая в различных ситуациях учебной и профессиональной активности, включает в себя, кроме способностей, знаний, умений и навыков, определённый опыт, который невозможен без формирования необходимых, нормативных стандартов общения. Вот почему, формируя профессиональную компетентность будущих специалистов, преподавателям важно осуществлять управление процессами общения в самых разных ситуациях учебной коммуникации.

Цель нашего нового образовательного проекта — корректировка программ некоторых дисциплин, изучаемых в гуманитарном вузе, с учётом их дополнения темами формирования и развития этических норм устного и письменно-

го общения «студент – преподаватель», «выпускник – работодатель» и т. д. В дальнейшем, в профессиональной деятельности, эти нормы легко перейдут в ситуации «подчинённый – руководитель», «заказчик – исполнитель», «адресант – адресат деловой переписки» и т. д. В этом цель образования, то есть того, что, по словам Джорджа Галифакса, «остаётся, когда мы уже забыли всё, чему нас учили».

При выведении модели целостной социокультурной компетентности студентов, необходимо помнить, что некоторые навыки развиваются только в процессе выполнения специальных практических заданий.

Именно привитию практических навыков, норм этических коммуникаций и результативного делового взаимодействия следует уделить основное внимание при создании учебных пособий, методических материалов и т. д. При этом обсуждение материалов, с нашей точки зрения, необходимо вынести на международный уровень, так как сегодняшние молодые специалисты должны одинаково уверенно реализовывать свою социокоммуникативную компетентность, начиная профессиональную деятельность в любой европейской стране.

A. M. Shelestova

TRENDS FOR INFORMATION TECHNOLOGIES DEVELOPMENT IN EDUCATION SECTOR FOR 2020

A. M. Шелестова

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СЕКТОРІ ОСВІТИ НА 2020 Р.

Technologies in Education sector are changing now and they will continue to accelerate in the nearest future. New technologies allow both students and teachers to develop more creative, convenient and accessible education environment, materials, activities, tasks, communication etc.

There are lots of apps and services which give some opportunities and possibilities to lectures to improve their training process and education content. Thus lectures have tools to make every student study at their own pace. In the other words, new technology is allowing educators to individualize teaching according to student ability. Moreover different learning tools help students to develop different skills. Such technological trends as tablets, laptops, smartphones, e-books have changed approaches to teaching process, to methodology etc. For instance, students can type their notes directly into a document, which allows much faster sharing and searching with keywords.

Some trend technologies are getting popular with universities all over the world. The most popular technologies are listed below.

1. Virtual Reality is chosen by universities to teach students ideas through new innovative techniques. It means that students have an opportunity to get the high-level-quality education system by displaying objects, historical events, locations, and processes.

2. Using of Videos in Education has become one of the best methodologies recently. It grabs students' attention and keeps them interested in learning.

3. Cloud-Based Technology in Education allows teachers provide students with data online, video lectures, video lessons, video messaging like Skype which help students to study without geographical or time barriers.

4. Social Media should take part in education system because Social Media has become an important part of today's students. Thus educators can use Social Media as a platform of gatherings, discussions, connection with students, sharing training materials and spreading ideas.

5. Artificial Intelligence introduces higher levels of personal learning, which proves to be of great importance for every student. Artificial Intelligence has a wider scope in the field of technology which will assist most of them working in the future. Artificial Intelligence can help in eliminating boundaries, and equipping students with IT skills.

6. Massive Open Online Course (MOOC) provides accessible online education in different fields. It includes a lot of training activities and ways of communication, may it be in the form of basic texts, videos or live chat sessions. Certainly, MOOC has transformed the Education sector, where people can easily access all the data relevant to their interest and gain appropriate knowledge.

7. Mobile Learning has replaced computer learning recently. Mobile Learning has increased since mobile phones became handy. Using of mobile phones allows students to learn in any place according to their convenience. There are several applications made for operating on mobile, students usually tend towards Google to gather information and YouTube to watch video illustrations.

To sum it up, learning is going to continue to evolve and trend technologies and tools are changing our education system and developing new quality of education.

Nowadays students, teachers, whoever can rapidly learn anything, and in lots of fields Universities must evolve to develop new learning styles and technologies. That should really be at the core of our change and digital transformation efforts in education.

Using of information and communication technologies in Education sector is leading us to new high-quality education system, allowing us to develop some effective tools of communication between educators and students.

В. О. Ярута, Ю. А. Трішина

СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ПЕРЕКЛАДНИХ СЛОВНИКІВ

V. O. Yaruta, Yu. A. Trishina

STATE AND PROSPECTS OF DEVELOPMENT OF INTERLINGUAL DICTIONARIES

Зростаюча глобалізація посилює міжнародні, міжкультурні та міжнаціональні зв'язки, що викликає збільшення комунікацій на всіх рівнях організації суспільства. За таких умов очевидним є завдання використання різноманітних іноземних мов, зокрема англійської, як з особистою, так і з професійною метою, для вирішення якого традиційно застосовуються словники.

Лексикографія виділяє у словниках макро- та мікроструктуру. Водночас макроструктура паперових словників складається з передмови або вступної статті, індексів та корпусу або сукупності словникових статей, який поділяють на ліву та праву частини. Словникова стаття, взята окремо, складає мікрострук-

туру, у ній виділяють заголовну одиницю та її опис. Традиційно вважається, що словники виконують інформативну, нормативну, правописну та дидактичну функції. Перекладні словники додатково виконують інтерпретаційну, репродукційну та перекладацьку функції. Упровадження комп'ютерної техніки при побудові словників призвело до появи у них нових структурних елементів та функцій, що полегшило роботу з текстом.

Для визначення можливих перспективних напрямів подальшого вдосконалення перекладних словників у цьому дослідженні було проаналізовано мікро- та макроструктури популярних електронних словників: ABBYY Lingvo x5, MultiLex Deluxe 7.2, Babylon NG 0.1, — а також онлайн-сервіси: Google Translate та Мультиґран.

Електронний словник ABBYY Lingvo x5 Професійна версія, розроблений компанією ABBYY, підтримує двонапрямний переклад із 20 мов, містить понад 10 мільйонів словникових статей з 204 загальнолексичних, тлумачних, граматичних та тематичних словників, призначений для перекладу як окремих слів, так і послідовного перекладу тексту. Знайдені словникові статті відтворюються в окремих вікнах — картках. Заголовні слова можуть мати озвучення. Користувач може створювати власні словникові статті. Електронний словник має інструменти автоматичного перекладу тексту у виникаючому вікні, та вивчення слів і граматики.

Електронний словник MultiLex Deluxe 7.2, розробник Paragon Software, містить до 10 мільйонів перекладів з 49 загальних, тлумачних та тематичних словників для російської, англійської, іспанської, італійської, німецької, португальської та французької мов, призначений для перекладу окремих слів та словосполучень. Підтримує пошук слів з невідомим написанням. Водночас знайдені словникові статті відтворюються у правій панелі програми або в окремих вікнах. Заголовні слова можуть мати озвучення. Користувач може додавати власні словникові статті. Електронний словник має інструмент автоматичного перекладу тексту у виникаючому вікні та дозволяє окремо зберігати невідомі слова для подальшого вивчення за допомогою інструменту «Тест за картками».

Електронний словник Babylon NG 0.1, розробник Babylon Ltd, дозволяє виконувати переклад слів, тексту та документів на 77 мов, використовуючи понад 1600 джерел, серед яких Вікіпедія, 33 професійних довідники, розроблених власною лінгвістичною командою Babylon, а також довідники та енциклопедії видавництва Britannica, Oxford, Merriam Webster, Pons, Duden, Langenscheidt, Wahrig, Taishukan, Michaelis, Van-Dale. Інструмент пошуку слів підтримує автовизначення мови. Знайдені словникові статті відтворюються нижче рядка пошуку та займають значну частину вікна програми. У режимі перекладу тексту підтримується можливість перевірки правопису. Електронний словник має інструмент автоматичного перекладу тексту у виникаючому вікні, не містить інструментів навчання, проте має інструмент конвертації валюти, вимірювання, часу та кнопку виклику калькулятора.

Онлайн-перекладач Google Translate, розробник Google, підтримує двонапрямний переклад слів та тексту зі 103 мов. Інструмент пошуку перекладу виконує автоматичне визначення мови. Знайдені словникові статті з варіантами перекладу, тлумаченнями слова, прикладами вживання та синонімами, окрес-

лені рамками, відтворюються нижче області пошуку. Після авторизації користувачу надається можливість додавати слова чи перекладений текст до розмовника, додавати власний переклад слів, фраз і речень до словникових статей та перевіряти й оцінювати готові переклади. Перекладач виконує транслітерацію слів, підтримує голосове та рукописне введення слів, має інструмент відправлення результату перекладу електронною поштою або через Twitter, також містить інструмент вдосконалення сервісу.

Електронний словник МультиТран, розробник Андрій Помінов, підтримує двонапрямний переклад слів, фраз і текстів, містить 700 тематик та близько 8 мільйонів словникових статей, взятих з понад 100 джерел. Словникова стаття відтворюється під рядком пошуку та містить посилання на статті з фразами, згруповані за тематиками. Зареєстровані користувачі можуть створювати власні словникові статті, редагувати та видаляти існуючі, обговорювати складнощі перекладу на форумі. При цьому внесені користувачем до словникової статті зміни, за його згоди, включаються до загальної бази словника.

Отже, порівняно з традиційними паперовими перекладними словниками, в електронних з'явилися нові структурні елементи: на макрорівні — словникові бази, сформовані з різних джерел, картка, що містить словникові статті, взяті з різних словникових баз, інструменти: пошуку слів, голосового та рукописного введення слів, послідовного перекладу або перекладу цілого тексту, автоматичного перекладу тексту у виникаючому вікні, створення та редагування користувачем словникових статей, навчання мові, відправлення результату перекладу електронною поштою або через Twitter, обговорення складнощів перекладу на форумі, конвертації валюти, вимірювання, часу, виклику калькулятора та, на мікрорівні — транслітерація й інструмент озвучення заголовного слова. Вочевидь, у перспективі слід очікувати подальшого розвитку та вдосконалення структурних елементів та пов'язаних з ними функцій, спрямованих на полегшення роботи з текстом.

В. О. Кудлай, А. В. Коваленко

**КОМУНІКАЦІЙНА МОДЕЛЬ ОСВІТИ
В КОНТЕКСТІ ВПРОВАДЖЕННЯ ОНЛАЙН-ТЕХНОЛОГІЙ
В МАРІУПОЛЬСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ**

V. O. Kudlai, A. V. Kovalenko

**THE COMMUNICATION MODEL OF EDUCATION IN THE CONTEXT
OF THE IMPLEMENTATION OF ONLINE TECHNOLOGIES
IN THE MARIUPOL STATE UNIVERSITY**

Досвід впровадження дистанційних технологій у діяльності закладів вищої освіти (надалі — ЗВО) свідчить, що відкрита система дистанційного навчання для студентів зустрічається рідко. Проте на навчальному порталі Маріупольського державного університету (moodle.mdu.in.ua) представлені доступні без реєстрації курси «Дистанційне навчання українознавчих курсів для учнів з тимчасово окупованих територій». Сайти інших ЗВО не дозволяють незареєстрованим користувачам переглядати дистанційні курси, представлені в системі. Для того щоб оцінити сучасний стан системи дистанційної освіти України, слід

враховувати той факт, що багато ЗВО активно працюють над впровадженням дистанційного навчання. Як вже було відзначено, Маріупольський державний університет протягом останніх чотирьох років інтенсифікує процес введення системи дистанційної освіти.

Процес впровадження дистанційного навчання в МДУ почався в 2014 р. Для організації роботи із впровадження онлайн технологій створено відділ дистанційного навчання.

Впровадження елементів дистанційного навчання в освітню комунікацію ЗВО обумовило проведення перепідготовки науково-педагогічних кадрів та проведення ознайомчих лекцій зі студентами, з метою пояснення особливостей роботи системи, які відбулись вже з січня 2016 р. Проаналізувавши проведену в МДУ роботу за цим напрямом відзначимо, що з 2014 р. до 2019 р. забезпечено безперервну роботу сервера навчального порталу МДУ, створено робочі місця в приміщеннях корпусів для викладачів, що працюють у системі дистанційної освіти, наявні аудиторії для проведення відеоконференцій у системі дистанційного навчання.

Основні завдання, що вирішувались викладачами протягом 2014-2016 рр., пов'язані з підготовкою методичного забезпечення в електронному вигляді, розробкою Положення про право власності й захисту авторських прав у галузі дистанційної освіти, розробкою Положення про нормування та стимулювання роботи викладачів під час розробки та використанні дистанційних курсів, створення уніфікованих вимог до дистанційних курсів та до атестації результатів навчання в онлайн-середовищі Moodle МДУ, зокрема щодо онлайн тестування, розроблення планів щорічної роботи з упровадження дистанційної форми навчання та на перспективу до 2020 р.

У другий період, що розпочався з середини 2016 р. передбачено поетапне створення дистанційних курсів для всіх спеціальностей ОС «Бакалавр» та ОС «Магістр» Маріупольського державного університету.

Відзначимо, що нормативно-організаційне питання створення системи навчальних онлайн-ресурсів у Маріупольському державному університеті на сьогодні знаходиться на стадії оформлення.

Власними силами, зокрема завдяки роботі центру підвищення кваліфікації та післядипломної освіти МДУ, вирішується питання перепідготовки науково-педагогічних кадрів для роботи в системі дистанційного навчання.

Створена система дистанційного навчання базується на основі серверного програмного продукту Moodle. Ця платформа є відкритою та безкоштовною системою управління навчанням. Система реалізує філософію «педагогіки соціального конструктивізму» та орієнтована, насамперед, на організацію взаємодії між викладачем та учнями, підходить для організації традиційних дистанційних курсів.

Moodle має широкий набір функціональності притаманний платформам електронних систем навчання, системам управління курсами (CMS), системам управління навчанням (LMS) або віртуальним навчальним середовищам (VLE).

Типова функціональність Moodle охоплює: здачу завдань; дискусійні форуми; завантаження файлів; оцінювання; обмін повідомленнями; календар подій; новини та анонси подій; онлайн-тестування, вікі-сторінки.

Необхідною умовою проектної діяльності є наявність наперед вироблених та узгоджених уявлень про кінцевий продукт діяльності, етапи проектування (визначення мети і задач проекту, доступних і оптимальних ресурсів діяльності, створення плану реалізації проекту) і реалізації проекту, зокрема його осмислення, рефлексію результатів діяльності. Отже, формуючи завдання для навчального проекту, викладач повинен передбачити, як студент буде уявляти кінцевий результат виконання проекту, етапність та інструменти виконання робіт для його досягнення.

На основі такої моделі може бути сформоване е-середовище на базі сервісів Microsoft або Google. Зокрема, хмарними сервісами, які використовуються на етапі планування проекту, можуть бути календарі та планувальники завдань, за допомогою яких можна визначити та зафіксувати етапи виконання завдань, відповідальних, терміни. Інструмент «Календар» доступний в Google та Microsoft Office 365. В Google і Office 365 доступні сервіси зберігання документів у хмарних сховищах. Для комунікації в процесі роботи потрібні поштовий сервіс, сервіси відеоконференцій та миттєвих повідомлень, а також можливість працювати в групі. Для публікації результатів проекту у е-середовищі має бути сервіс для створення сайтів або інші можливості для створення веб-орієнтованої презентації проекту.

Отже, використання онлайн-технологій у навчальній роботі МДУ знаходиться на початковому рівні. Впровадження онлайн-технологій є перспективним напрямом розвитку системи вищої освіти.

Т. Андріяш, О. Баюш

**ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ-ДОКУМЕНТОЗНАВЦІВ
В УМОВАХ РЕФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-ТЕХНІЧНОЇ ОСВІТИ**

Т. Andriyash, O. Bayush

**THE TRAINING OF DOCUMENT SPECIALISTS UNDER THE CONDITIONS
OF REFORMING THE VOCATIONAL AND TECHNICAL EDUCATION**

Реформування освіти, зокрема професійно-технічної, нові виклики європейського суспільства, прийняття Закону «Про фахову передвищу освіту» та запровадження нових освітніх програм спонукало нас до дослідження системи підготовки молодшого спеціаліста в галузі документування управлінської діяльності.

Сьогодні молодших спеціалістів-документознавців, за даними порталу <http://osvita.ua>, готують 56 коледжів України. Вони зосереджені на півночі та заході країни. Південь України з підготовки молодших спеціалістів спеціальності «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» фактично забезпечує Коледж промислової автоматизації та інформаційних технологій Одеської національної академії харчових технологій (далі – КПАІТ ОНАХТ). Студенти навчаються за освітньою програмою, нормативними документами Міністерства освіти і науки України.

Здійснений авторами аналіз сучасного стану та проблемних аспектів підготовки молодших спеціалістів спеціальності «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа», на прикладі КПАІТ ОНАХТ, дозволив виділити декілька основних тенденцій.

1. Створення сучасної освітньої бази, у межах якої запроваджено ліцензування та акредитацію спеціальностей за освітніми програмами. Оскільки сучасний ринок праці вимагає висококваліфікованих кадрів з документно-інформаційного забезпечення процесу управління, здатних до формування інформаційного простору та координації обробки інформації в установах і організаціях різних форм власності, то програмою передбачені як професійна, так і практична підготовка фахівців. Зокрема, це такі дисципліни, як «Документознавство», «Діловодство», «Інформаційне забезпечення управління», «Системи управління базами даних» та ін.

2. Відповідність компетентностей викладачів вимогам і реаліям сучасного освітнього та інформаційного простору. Така тенденція вимагає періодичного підвищення кваліфікації викладачів, постійного саморозвитку. Так, викладачі циклової комісії документознавства та інформаційної діяльності КПАІТ ОНАХТ щороку підвищують кваліфікацію у закладах вищої освіти за напрямками своєї науково-педагогічної діяльності, беруть участь в онлайн-тренінгах, організованих платформами Prometheus, «Вище», удосконалюють педагогічну майстерність завдяки навчанню у Вищій школі педагогічної майстерності на базі ОНАХТ. Завдяки такій мобільності викладачів, вмінню швидко адаптуватися до розвитку технологій в освітньому процесі, здійснюється формування професійно компетентного випускника, який не лише має досконалі знання й навички з фаху, але й орієнтується в суміжних галузях.

3. Впровадження в навчальний процес нових інформаційних технологій. Оскільки освітня програма передбачає суттєве скорочення часу на аудиторну роботу і, відповідно, збільшення на самостійну, у КПАІТ ОНАХТ розробляються дистанційні модулі. Удосконалюються та доповнюються навчально-методичні комплекси, які містять, окрім сталих складових (завдань та методичних вказівок до самостійних та практичних та контрольних робіт), підсумкові завдання у вигляді тестів, кейс-завдання. Наразі ведеться розробка електронних дистанційних модулів з дисциплін «Документознавство» та «Архівознавство». У подальшому планується запуск підготовки консультативних вебінарів, онлайн-тренінгів. Такі нововведення, беззаперечно, потребують багато часу на підготовку та якісної матеріально-технічної бази, однак завдяки цьому у студентів підвищується інформаційна грамотність, виробляється бажання до самоосвіти.

4. Співпраця закладів освіти і роботодавців. Сьогодні заклади освіти стають певними посередниками між студентами та працедавцями. Розуміючи цей принцип, у КПАІТ ОНАХТ передбачено практику на підприємствах вже починаючи з другого курсу. Також для розуміння того, на яких компетентностях студентів акцентувати під час викладання дисциплін, цикловою комісією документознавства та інформаційної діяльності здійснено анкетування працедавців міста Одеси. Аналіз опитування дозволив скласти рейтинг загальних та професійних для фахівця інформаційної сфери компетентностей. З огляду на окреслені вимоги працедавців і розробляються навчальні програми.

5. Протиріччя між передбаченими освітньою програмою та законодавством компетенціями молодших спеціалістів документознавчого профілю та фактичною їхньою підготовкою. Проблема, на наш погляд, дискусійна і достатньо важлива. Незважаючи на намагання покращити та удосконалити початковий процес, є фактори, які впливають на якість підготовки молодшого спеціаліста. Зокрема,

викликає занепокоєння кількість відведеного часу на вивчення дисциплін професійної та практичної підготовки. На відміну від попередніх років, коли спецдисципліни вивчалися 2 роки (на другому та третьому курсах), з 2019-2020 рр. підготовка фахівця укладається у 9 місяців теоретичного навчання. Час на вивчення деяких курсів скоротився з трьох семестрів до одного. Головною причиною цього стало реформування загальної середньої освіти. Тепер коледжі фактично знаходяться на рівні загальноосвітніх шкіл, адже вступаючи на перший курс після 9 класу студенти вивчають шкільну програму 2 роки замість одного, як раніше. В умовах навчання на спеціальності «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа», яка передбачає всього три роки для здобуття диплома молодшого спеціаліста, це досить сильно навантажує студентів. Постає питання: чи можливо підготувати конкурентоспроможного фахівця інформаційної сфери, здатного до вирішення управлінських задач за такий короткий час? Відповідь очевидна. Частково вирішення цієї проблеми є в Законі України «Про фахову передвищу освіту», де передбачено обсяг освітньо-професійної програми фахового молодшого бакалавра на основі базової середньої освіти до 240 кредитів ЄКТС, у тому числі 120 кредитів ЄКТС за інтегрованою з нею освітньою програмою профільної середньої освіти професійного спрямування, що відповідає галузі знань та/або спеціальності. Однак для реалізації цієї норми закону потрібен час та ресурси.

Отже, пріоритетним напрямком у закладах передфахової вищої освіти вважаємо вдосконалення системи підготовки фахівців-документознавців, здатних приймати виклики сучасного інформаційного суспільства і вміти їх ефективно вирішувати.

Н. П. Філіппова

**РЕПОЗИТАРІЙ ПЕРСОНАЛЬНИХ БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОКАЖЧИКІВ
У СКЛАДІ «УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО БІОГРАФІЧНОГО АРХІВУ»:
ВИМОГИ ДО ФОРМУВАННЯ**

N. P. Filippova

**THE REPOSITORY OF PERSONAL BIBLIOGRAPHIC INDEXES IN THE «UKRAINIAN
NATIONAL BIOGRAPHICAL ARCHIVE»: DEVELOPING REQUIREMENTS**

Однією з передумов еволюційних трансформацій соціокультурного простору Стратегією розвитку інформаційного суспільства в Україні на період 2013–2020 рр. визначено реалізацію проектів створення електронних наукових ресурсів із відкритим доступом.

Для вітчизняної біобібліографії консолідоване формування ресурсів біографічних і бібліографічних відомостей із залученням сучасних інформаційно-комунікаційних технологій залишається нагальною проблемою, вирішення якої посідає важливе місце в роботі відділу формування біобібліографічних інформаційних ресурсів Інституту біографічних досліджень Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі — ІБД НБУВ), актуалізуючи питання створення репозитарію персональних бібліографічних покажчиків у складі науково-інформаційного проекту ІБД НБУВ «Український національний біографічний архів».

Проблематиці створення та функціонування електронних сховищ інформаційних ресурсів універсального та тематичного характеру присвячено теоретико-методологічні та прикладні наукові розробки В. І. Попика, О. М. Яценка, О. Л. Верніка, Ю. В. Вернік, О. А. Сьомченкова, С. Р. Водорезової, О. А. Акімової, Д. Я. Слипецького, Л. В. Веселовської та ін.

Однією з можливих форм побудови таких сховищ дослідниками визначається репозитарій або електронний архів, функціональне призначення якого полягає у сприянні задоволенню інформаційних потреб користувачів шляхом надання вільного доступу до повнотекстових версій документів, що є потенційними джерелами наукових досліджень.

Аналіз досвіду створення вітчизняних інституційних електронних архівів дозволяє сформулювати наступні вимоги, яким має відповідати репозитарій персональних бібліографічних покажчиків у складі «Українського національного біографічного архіву».

По-перше, забезпечення узгодженості між показниками репозитарію та індикаторами світового вебметричного рейтингу за рахунок створення логічно виваженої структури електронного сховища. Цей пункт також передбачає необхідність визначення доцільності формування рейтингу персональних бібліографічних покажчиків на виокремленому домені у межах «Українського національного біографічного архіву» (biography.nbuv.gov.ua).

По-друге, вирішення питання апаратно-програмного забезпечення функціонування репозитарію, що забезпечить функціональну можливість додавання нових і доповнення вже наявних записів.

По-третє, відпрацювання механізмів пошуку відомостей про біобібліографічні видання для розміщення відповідних записів у базі даних та долучення до них повнотекстових версій. Важливе значення водночас має узгодженість формату представлення документів у електронному вигляді, наприклад, із розширенням «.pdf». Цей пункт також передбачає визначення пріоритетних критеріїв відбору персональних бібліографічних покажчиків, що впливатимуть на першочерговість опрацювання певних документних масивів.

По-четверте, забезпечення долучення до процесу наповнення репозитарію персональних бібліографічних покажчиків їхніх укладачів. Така співпраця, з одного боку, дозволить подолати обмеженість кадрового ресурсу відділу формування біобібліографічних інформаційних ресурсів ІБД НБУВ, співробітники якого об'єктивно не мають можливості здійснювати моніторинг постійно зростаючого потоку біобібліографічних видань, присвячених діячам української наукової думки. З іншого, координування зусиль щодо забезпечення наповнення електронного архіву сприятиме вирішенню питання дотримання авторського і суміжних прав при розміщенні повнотекстових версій відповідних видань у репозитарії.

По-п'яте, визначення механізмів ефективного управління електронним сховищем, організації процесів його безперебійного функціонування та оперативного наповнення надасть можливості залучити до наукового обігу широке коло потенційних джерел майбутніх наукових досліджень і дозволить популяризувати досягнення вітчизняної наукової думки на рівні світового інформаційного середовища.

Дотримання окреслених вимог до репозитарію персональних бібліографічних покажчиків у складі «Українського національного біографічного архіву» забезпечить побудову логічно виваженої і гнучкої структури електронного сховища, координоване наповнення якого зусиллями не лише вузького кола співробітників ІБД НБУВ, а й укладачів відповідних видань, та релевантний пошуковий інструментарій сприятимуть планомірному розвитку біобібліографічної складової інформаційної інфраструктури України за рахунок спрощення доступу до наукових джерел відповідних відомостей.

А. Ю. Толочко

**ИНФОРМАЦИОННО-БИБЛИОТЕЧНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ НАУЧНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОФЕССОРСКО-ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОГО СОСТАВА ЗГМУ**

А. У. Толочко

**INFORMATION AND LIBRARY SUPPORT FOR SCIENTIFIC ACTIVITIES
OF PROFESSORS AND TEACHERS
OF THE ZAPORIZHZHIA STATE MEDICAL UNIVERSITY**

Во всем мире научные организации и высшие учебные заведения используют наукометрические показатели, анализирующие результативную работу научной деятельности. На сегодняшний день личный профиль современного исследователя в наукометрических базах данных и социальных сетях для ученых можно считать их «визитной карточкой».

В последнее десятилетие все большую популярность приобретают рейтинги университетов и кафедр. Это веяние привело к усилению конкурентной борьбы как между отдельными вузами, так и между кафедрами университетов.

Поэтому каждый ученый должен мониторить и анализировать свои научные работы и показатели в мировых базах, добавлять новые публикации, перепроверять профиль, а именно:

- просматривать общее число работ;
- анализировать индекс цитируемости публикаций;
- проверять индекс Хирша (h-индекс);
- знать свой Индекс самоцитирования.

На основе этих показателей и значений строятся рейтинги, который отражает сравнительные характеристики значимости научного вклада различных авторов.

В современной библиотечной работе произошло серьезное преломление сферы деятельности. Все чаще сотрудники библиотеки содействуют продвижению своего университета в его научно-исследовательской работе.

Библиотека помогает в регистрации, ведении индивидуальных профилей, в продвижении и популяризации информационных ресурсов и сервисов.

Следовательно, библиотека одновременно выступает как структурный элемент образования, инструмент научных исследований и как средство достижения показателей публикационной активности.

Большая часть наукометрической информации находится в:

1) наукометрических базах данных:

- Web of Science (www.webofknowledge.com)

- Publons (<https://publons.com>)
- Scopus (<https://www.scopus.com>)
- 2) наукометрической базе данных онлайн
- Index Copernicus (<https://indexcopernicus.com>)
- 3) свободной поисковой системе:
- Google Scholar (<https://scholar.google.com.ua>)
- 4) уникальном идентификаторе ученых:
- ORCID (<https://orcid.org>)

Большинство библиотек университетов не только оказывают помощь самим пользователям в ведении профилей, а также создают и размещают у себя на сайте и в университетском репозитории: пошаговые инструкции, методические рекомендации по созданию и ведению собственных профилей. Благодаря тесному сотрудничеству с кафедрами, появляется возможность планирования и проведения обучающих лекций, а также индивидуальных бесед с каждым сотрудником.

Несмотря на двухсторонний процесс взаимопомощи библиотеки и университета, важным остается вопрос о корректной подаче обучающей информации, а также правильном подходе к самому ученому. Ведь нам необходимо, чтобы он разобрался в большом потоке информации и четко представлял результаты своих научных исследований.

Следовательно, библиотека является информационным помощником для всестороннего и качественного мониторинга научной деятельности, и надеемся, что в дальнейшем позволит сделать управление наукой более эффективным и информационным.

Г. В. Колоскова

**СТОРИНКА БІБЛІОТЕКИ В МЕРЕЖІ «FACEBOOK»
ЯК ЗАСІБ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНОЇ ВЗАЄМОДІЇ
МІЖ ЧИТАЧЕМ ТА БІБЛІОТЕКОЮ**

G. V. Koloskova

**LIBRARY PAGES ON THE FACEBOOK NETWORK
AS A MEANS OF INFORMATION AND COMMUNICATION INTERACTION
BETWEEN THE READER AND THE LIBRARY**

Сьогодні нові технології дозволяють вирішити два важливих завдання, за-
трабувані сучасним суспільством: істотно вдосконалити якість обслуговування
читачів у бібліотеці й розширити сферу інформаційного обслуговування корис-
тувачів за межами бібліотек. Це відкриває перед бібліотеками великі можли-
вості для налагодження відносин з читачами. Поява і популяризація соціальних
мереж змінили динаміку комунікацій: вони забезпечили оперативність двосто-
роннього зв'язку.

Для бібліотек соціальна мережа «Facebook» є економічним і водночас ефек-
тивним способом інформування громадськості про свою діяльність, вивчення
думок про бібліотечні послуги, формування позитивного іміджу, налагодження
ефективних комунікацій з реальними або потенційними читачами.

Бібліотекам у «Facebook» доступний характерний для багатьох соціальних мереж набір можливостей: створення профілю з інформацією про себе, виробництво і поширення контенту, гнучке управління настройками доступу, взаємодія з іншими користувачами. Під час розробки концепції сторінки багато бібліотек, як правило, спираються на власне уявлення про те, що може бути цікаво читачеві. Основне завдання — створити відчуття постійного руху, оновлення, нових подій. Інформаційні приводи для публікацій і зустрічей можуть бути різними: новинки літератури, зустрічі з цікавими людьми, навчальні семінари, тренінги, анонси подій та ін.

Нині соціальна мережа Facebook стала успішним каналом бібліотечної реклами та бібліотечно-інформаційних послуг, залучення нових читачів і підтримки в них інтересу до діяльності бібліотек. Більш того, сторінки бібліотек стали популярним місцем для професійного спілкування, що дозволяє вести бібліотекам спільні проекти, акції та ділитися досвідом.

Бібліотеки за допомогою сторінок в соціальній мережі Facebook успішно реалізують такі напрямки діяльності: інформування користувачів; підтримку, просування і розвиток читання; популяризацію фонду і підвищення культурного рівня користувачів; масове інформування користувачів про послуги, що надаються бібліотекою, і заходи, що проходять не тільки в їх стінах, а й поза межами, формування позитивного іміджу бібліотеки; Бібліотеки пропонують наступні форми реалізації цих напрямів у соціальній мережі: огляд нових надходжень літератури у вигляді запрошення на виставки, яка проходить у бібліотеці, ведення літературного календаря з відзначенням ювілеїв та значущих дат, що сприяє підвищенню інтересу до окремих книг і творчості письменників, публікації літературних новин.

Окремо варто згадати про те, що на сторінці бібліотеки відображається інформація про всі заходи, у яких бере участь бібліотека, для цього використовуються фото- і відеоматеріали, створюються фотоальбоми. Розміщуються на сторінці і відеозаписи, які також залучають відвідувачів, репости. Взагалі, сторінка заповнюється власною цікавою і корисною інформацією, що, на наш погляд, дуже цікаво та корисно. Використовуються інтерактивні форми: on-line опитування, голосування, віртуальні виставки та презентації, фотоконкурси.

Частота публікацій багато в чому, звичайно, залежить від можливостей співробітників бібліотеки, але кожного дня потрібно нагадувати про себе. Разом із тим, потрібно відзначити високий ступінь трудовитрат з ведення сторінки. Пошук матеріалу, аналіз джерел, підготовка публікацій потребують наявності відповідного часу, досвіду, знань із бібліотечної журналістики. Бібліотекарі одночасно виконують функції інформаційних аналітиків.

Водночас необхідно розуміти й об'єктивно сприймати зміст документів, уміти осмислити і побачити в перспективі вплив інформації (знань). Важливого значення набувають змістовність і цінність інформації, розуміння її змісту, вилучення знань і їх використання. Постає завдання навчитися фільтрувати інформацію, відрізняти дані від знання, робити свій індивідуальний критичний вибір, шукати необхідний інформаційний матеріал незалежно від його функціонального призначення.

Про ефективність інформаційно-комунікаційної взаємодії на сторінці бібліотеки в соціальній мережі Facebook свідчать такі критерії, як: кількість учасників; кількість коментарів; кількість постів на місяць; кількість опублікованих матеріалів; кількість переглядів. Наявність лайків і коментарів говорить про активність користувачів. Користувачі, таким чином, демонструють свою зацікавленість, а автор поста, орієнтуючись на власні переваги, розміщує цікаву і корисну інформацію на сторінці.

Відзначимо такі переваги присутності бібліотек у соціальній мережі:

1. Соціальна мережа є зручним каналом для спілкування з користувачами бібліотеки.
2. Дозволяє оперативно інформувати про нові послуги, події, майбутні заходи.
3. Успіх бібліотеки в мережі ґрунтується на зв'язку зі споживачем, визначенні, вивченні та передбаченні його інформаційних потреб.

Таким чином, сторінку бібліотеки в соціальній мережі Facebook можливо вважати ефективним засобом інформаційно-комунікаційної взаємодії між читачем та бібліотекою.

М. Г. Плешакова-Боровинська

СИСТЕМИ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТОБІГУ НА ПРОМИСЛОВИМУ ПІДПРИЄМСТВІ ТА ПИТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО МОДЕЛЮВАННЯ

M. Pleshakova-Borovynska

ELECTRONIC DOCUMENT MANAGEMENT SYSTEMS AT INDUSTRIAL ENTERPRISES AND ISSUES OF INFORMATION MODELING

Організація та впровадження системи електронного документообігу (СЕД) розглядається у контексті розроблення інформаційної моделі системи управління підприємством, зокрема його інформаційної системи (ІС). Інформаційна модель, як відомо, є важливим засобом для розробки та впровадження ІС управління установою, націлена на отримання точної, своєчасної, достовірної та корисної інформації. Функціонування ІС базується на інформаційних потоках підприємства, які поділяють на внутрішні та зовнішні.

Внутрішні інформаційні потоки підприємства визначають відносини, які складаються між різними структурними підрозділами підприємства безпосередньо в трудовому колективі і супроводжуються рухом документів у системі документообігу (паперового та/або електронного) підприємством.

Зовнішні інформаційні потоки відображають відносини підприємства з контрагентами (постачальниками та покупцями), а також з контролюючими органами, та з іншими економічними об'єктами (банки, страхові компанії та ін. Компанії).

На основі потоків документів, засоби інформаційних технологій (ІТ) у внутрішньому та зовнішньому середовищі підприємства мають забезпечувати: оперативний збір інформації; достовірність зібраної інформації; можливість прийняття управлінських рішень; можливість моделювати поточні процеси; можливість формувати всі необхідні облікові і звітні документи тощо.

ІС підприємства розглядається як система з багаторівневою ієрархічною структурою, що враховує головні рівні його управління: безпосередні виконав-

ці виробничого процесу; менеджери управління виробничими ділянками; менеджери управління відділами або цехами; власне керівники підприємства. В межах ІС відповідно управлінським рівням функціують підсистеми СЕД, використовуючи як прості системи на базі поштових серверів, так й інтегровані середовища з підтримки документообігу (Lotus Notes, Documentum та інші). Такі підсистеми, на думку фахівців, суттєво впливають на ефективність виробництва та на ефективність управління, тому посідають центральне місце в ІС, відповідаючи вимогам щодо їх оптимізації.

Аналіз інформаційних потоків та документообігу, на прикладі підприємства ПрАТ «Авдіївський коксохімічний завод», дозволив конкретизувати предметну область ІС та впровадити СЕД DIRECTUM. Документообіг виробничого підприємства відображає управлінські зв'язки та забезпечує документний супровід прийняття та виконання управлінських рішень. Рух документів на виробничому підприємстві здійснюється відповідно до внутрішніх організаційно-розпорядчих документів (інструкція з діловодства та інше), що відповідають вимогам нормативно-законодавчої бази України.

Головними джерелами документованої інформації є службові та управлінські документи, яких у діяльності підприємства щорічно формується великий обсяг. Домінуючою складовою документообігу ПрАТ «АКХЗ» є внутрішні документи, до складу яких входять: накази (генерального директора, з кадрової діяльності, щодо відряджень співробітників), розпорядження головних спеціалістів, положення, інструкції, заявки, доповідні записки, акти тощо. Також спостерігається великий обсяг копій внутрішніх документів, який істотно перевищує кількість оригіналів. Відзначається, що сучасні законодавчі зміни щодо роботи з управлінською інформацією в електронному форматі надають актуальні методичні рекомендації щодо організації роботи з електронними документами в установах державного сектору, зокрема на підприємстві, забезпечують правовий статус електронних документів, регламентують технічний та програмно-апаратний супровід процесу електронного документування та дозволять повністю перейти на електронний документообіг з управлінськими документами тимчасового (до 10 років) строків зберігання. Тобто для роботи з управлінськими електронними документами надано певний алгоритм їх функціонування в межах окремих СЕД.

Отже, визначення управлінської та організаційної структури підприємства дозволяє розробити відповідну ІС та змодельовати таку СЕД, яка сприятиме підвищенню показників виробництва та оптимізації рівня управління.

В. Антонович

**ВЕБІНАРИ, БЛОГИ ТА ІНШІ АУДІО- ТА ВІДЕОМАТЕРІАЛИ
ЯК МЕТОД ПЕРЕДАЧІ ІНФОРМАЦІЇ І РЕСУРС**

V. Antonovych

**WEBINARS, BLOGS AND OTHER AUDIO AND VIDEO FOOTAGE
AS A METHOD OF DATA TRANSFER AND RESOURCES**

В умовах стрімкого розвитку інтернет-технологій навчання перестало бути прив'язаним до конкретного місця, більшість часу приділяється саме

саморозвитку, а доступ до інформаційних ресурсів відбувається за рахунок комп'ютерної техніки.

Мультимедійні технології є одним із напрямків інформаційних технологій; представлена таким чином інформація набуває певних форматів, що дає можливість краще засвоювати дані і в подальшому найточніше їх відтворювати та використовувати для власних потреб.

Для забезпечення процесу запису та відтворення інформації важливою складовою є технічні пристрої (аудіо- та відеозапису, дистанційного керування, відтворення та візуалізації матеріалу тощо), а також програмне забезпечення. Такі пристрої поділяється за критеріями в залежності від:

- роду навчання (групові, потокові, індивідуальні);
- характеру впливу на органи чуття (візуальні, аудіо, аудіовізуальні)
- принципу пристрою і його роботи (оптичні, механічні, електромеханічні, електронні, звукотехнічні, комбіновані);
- логіки роботи (залежні від зворотного зв'язку — розгалужені і не залежні від зворотного зв'язку — лінійні);
- характеру пред'явлення інформації (звукові, екранні, екранно-звукові).

Сучасні інтернет-технології в поєднанні з технічними засобами надають можливість отримувати дані як в реальному часі, безпосередньо спілкуючись з носієм, так і в записі, за потреби і нагоди.

Вебінар — це освітня інформаційно-комунікаційна інтернет-технологія, яка забезпечує передачу і контроль знань на відстані за допомогою відповідного програмного забезпечення. Термін «webinar» — це скорочення від «web-based seminar», що перекладається як «семинар, організований за допомогою веб-технологій».

Сучасні вебінари проводяться через сервіси в Інтернеті. Для участі в такому онлайн-заході необхідно зареєструватися на відповідному порталі, що надає послуги із проведення вебінарів, і увійти у віртуальний клас. Доступ на ресурс може здійснюватися як на платній, так і безоплатній основі. Вебінар надає змогу доповідачу спілкуватися з користувачами в синхронному режимі і фіксувати цей процес у вигляді аудіовізуального запису для подальшого використання і створення архівів.

Блог — це публічний засіб, який допомагає автору ділитися інформацією з широким колом читачів для представлення власних ідей, думок, винаходів. Користувачі блогу мають можливість коментувати публікації блогера (автора блогу), і таким чином виникає зворотній зв'язок.

Блог може мати як позитивний, так і негативний характер. За допомогою блогу можна формувати бачення своєї організації, впливати на враження про продукти та послуги, просувати власні ідеї і розробки. Негативна сторона полягає в тому, що дані блогера можуть бути недостовірними, коментарі читачів — необ'єктивними.

Отже, для того щоб отримувати і засвоювати необхідну інформацію, в наш час не обов'язково відвідувати певні заклади, зустрічатися безпосередньо з носієм, достатньо лише використовувати мережу Інтернет і пристрої аудіо, візуального або аудіовізуального відтворення. Дані потрібно перевіряти, використовуючи різноманітні джерела, особливо якщо це стосується інформації з блогів.

К. О. Попова-Коряк

КУЛЬТУРА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

К. О. Popova-Koriak

CULTURE IN THE INFORMATION ENVIRONMENT

Загальновідомо, що живильним середовищем особистості є культура, а інформація завжди була найважливішою, невіддільною складовою частиною життя людини. На сучасному етапі носієм соціальної інформації є всі члени суспільства, які виявляються зануреними в об'єднуючу їх інформаційне середовище — культуру. Водночас нові інформаційні технології, як потужний технічний фактор, який змінює культурне середовище людини, загрожує виникненням специфічних проблем в духовній та матеріальній культурних сферах.

Поняття «Інформаційна культура» сформувалося в процесі активізації уваги до механізмів інформаційного обміну у зв'язку з колосальним посиленням ролі інформації в соціокультурних процесах у середині др. пол. ХХ в. На думку Е. Сведенборга, «інформаційна культура — це сукупність інформаційних можливостей, які доступні фахівцю в будь-якій сфері діяльності в момент розвитку цивілізації». І. Г. Хангельдієва, розмірковуючи про інформаційну культуру, на перше місце ставить загальнолюдські цінності у сфері отримання, передачі, зберігання і використання інформації, де пріоритетними є духовні цінності.

Не будучи спеціалізованою формою культури, інформаційна культура є важливою евристичною характеристикою як панкультури, так і субкультури, виділеної за будь-якими критеріями (етнічними, соціально-груповими, історико-типологічними тощо). Крім власне інформації до інформаційної культури можна віднести процеси, пов'язані з функціонуванням інформації в соціокультурному просторі. Ці процеси прийнято розділяти на три типи — кумуляція (накопичення), обробка (будь-які трансформаційні зміни), трансляція (передача). Виділення цих типів можливо щодо будь-яких соціокультурних порядків. Сама по собі універсальність інформаційних процесів робить можливим не тільки використання методів теорії інформації в культурологічному аналізі будь-якого рівня, але й дозволяє застосовувати до інформаційних процесів методи антропологічних наук. Водночас саме на культурному матеріалі найважче абстрагувати інформацію математичними і статистичними методами, оскільки існує небезпечна вірогідність неадекватності результату такого абстрагування. Наприклад, аналіз інформаційної культури на історичному матеріалі, як правило, зводиться до семіотичного аналізу цього матеріалу, аналізу конкретних знакових форм вираження інформації, семіотичної культури. Власне аналіз інформаційної культури в сучасних науках про культуру здійснюється, як правило, на сучасному матеріалі, набуваючи особливої актуальності в таких проблемах, як сучасні соціальні процеси, ЗМІ, моніторинг соціальних відносин, автоматизовані системи та людина.

Слід відзначити і бурхливий прогрес сучасних інформаційних технологій, тобто розвиток електронних засобів обробки і зберігання інформації, зростання впливу електронних засобів масової інформації, створення потужних комунікативних систем типу Інтернет, який був обумовлений такими особливостями сучасної культури, як орієнтація на розумні принципи організації життя, на на-

укову раціональність, на ліберальні цінності, демократичні інститути. Однак, як показує практика, новітні інформаційні технології породжують також і руйнівні для культури процеси.

По мірі розвитку науково-технічного прогресу поняття інформаційної культури вбирало в себе знання з тих наук, які стали підставою для реалізації принципово нових підходів у роботі з інформацією, які забезпечують вирішення проблеми інформаційної кризи (теорія інформації, кібернетика, інформатика, семіотика, документалістика тощо). У ході розвитку теорії інформаційної культури до кола фахівців, що беруть участь в її формуванні, почали входити представники таких наук, як семіотика, лінгвістика, інформатика, соціологія, психологія, педагогіка, культурологія, естетика та ін.

У результаті в 90-х рр. ХХ ст. почала утверджуватися точка зору про необхідність осмислення й узагальнення накопичених знань з теорії інформаційної культури в рамках нової наукової дисципліни — інформаційної культурології. У цьому понятті акцентується «людська» сутність проблематики інформаційної культури, підкреслюється, що вона пов'язана з поведінкою людини в інформаційному середовищі.

Виходячи з філософського, культурологічного та інформаційного підходів, інформаційну культуру в інформаційному середовищі можна розглядати і як гармонію внутрішньої інформаційно-світоглядної компоненти з зовнішнім інформаційно-креативним, інформаційно-енергетичним середовищем (ноосферою) для цілісної концепції формування інформаційної культури особистості. Але це буде тематикою подальших наукових досліджень.

СЕКЦІЯ:
ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
В КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ НАУКОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

І. О. Борус

ВПЛИВ ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРУ ТА КІНО НА СУЧАСНИЙ СВІТОГЛЯД ЛЮДИНИ

І. О. Борус

**THE INFLUENCE OF PROFESSIONAL THEATER AND CINEMA
ON THE MODERN WORLD OUTLOOK OF A HUMAN BEING**

У Древньому Римі було започатковано термін і поняття «хліба і видовищ», що в результаті стало виявлятися у різноманітних формах тодішнього часу. Гладіатори на аренах цирку, при тисячному натовпі глядачів, убивали один одного на смерть, даючи людям отримати «емоційне задоволення і насолоду» від крові живої людини, її конвульсій та інстинкту слави переможця. У русаліях римських вельмож та сенаторів відбувались еротично-сексуальні оргії із залученням десятків рабинь і рабів, підкорених Римською імперією народів. У цих оргіях домінують для отримання насолоди найвищого інстинкту людського «Я» стали оголені тіла чоловіків і жінок, їхні тілесні порнографічні стосунки на очах, та входження в зміст сюжету оргії під впливом начебто краси богів: Венери, Зевса, Нептуна тощо. Ще одним явищем того часу стали так звані «театралізовані оргії» при будинках багатих людей. У цьому напрямі це виражалося в красивих звуках співучих хорів, музичних інструментів та молоденьких танцюристок з напівоголеними, наприкінці видовища зовсім оголених, тілами.

Список вищезгаданого можна продовжити і наводити приклади втілення, скажімо, у кінематографі ХХ століття. Зокрема у таких фільмах, як «Калігула», «Спартак», «Клеопатра» та багатьох виставах театру за драматичними творами авторів різного історичного часу. Одним з яскравих прикладів є твір Лесі Українки під однойменною назвою «Оргія», де викривається конфлікт між багатим меценатом і талановитим музикантом, дружина якого стала заручницею влади і грошей.

Дивне явище в соціальному світі людей — це небажання сучасності зрозуміти, що потрібно брати з історії, а що потрібно залишити їй назавжди. Нині люди на планеті Земля дуже піддається інтелектуальному й емоційному впливу різноманітних форм насилля навколишнього середовища соціуму під красивою назвою — «Глобалізація». Проникнення одного етносу в інший, розчинення однієї етнічної культури в іншій та підкорення впливу мас-медіа світовою олігархату для власного збагачення, через інформаційний вплив, який пробивається до найпотаємніших людських якостей: спокуси, інстинкту і рефлексу миттєвого задоволення тілесного відчуття, пропаганди влади і насилля одного над іншим, ліквідації статевих якостей живої людини та інші прояви загального падіння головного, що є в людини — віри в життя заради творіння, а не руйнації. Звичайно, що не тільки вплив мас-медіа та інших форм викликають руйнування духовності та естетичних цінностей, втрату імунітету, захисту, відторгнення, руйнації кожною людиною. За прикладом далеко ходити не треба, можна зна-

йти тут, поруч, на теренах сучасних мистецьких надбань у нашій державі. Безперечно, що й сьогодні існують позитивні приклади збереження етнонаціональних цінностей і високих якостей моралі, які виявляються в фольклорних святах річного календаря, певних релігійних традиціях християнства, відтворених у деяких професійних театрах та кінематографі, елементи великої слов'янської спадщини та національної автентичності нашого народу. Цей пласт ще є стежинкою, яка не розчинилася в інформаційному блуді сучасності та, на жаль, вона надто вузька і обмежена в своїх можливостях. Так звана «глобалізація», немов щупальцями морського восьминога, захоплює людство планети, і все менше залишає стежин до катарсису. Кінематограф могутньої компанії «Голівуд» та інші їх послідовники на багатьох континентах нашої планети за останнє століття повністю опанували світоглядом усіх соціальних верств населення. Блокбастери та мелодрами сучасного кінематографу в красивому форматі 3Д, 4Д відтворюють у своїх сюжетах і пропагують рекламуючи заклик до кожної людини: «Ти теж можеш бути таким, як я. Ти теж можеш бути сильним, багатим, тільки не бійся йти до своєї мети, не звертаючи уваги ні на що. Ти сильний — всевладний, ти могутній — тобі дозволено все: вбити, насилувати, задурманити» за рахунок власного «Я», «ЕГО», наркоманії, гомосексуалізму, педофільії та всіх інших надбань диявола, антихриста, Люцифера.

Слухаючи і дивлячись подібні заклики в кінематографі, молоді люди вбирають у себе як раз всі ці негативні явища, які вкладаються їм у свідомість. Так складається сучасність кінематографу: головною метою є отримання матеріальних дивідендів для власних благ за будь-яку форму, зміст кінематографу.

Професійні театри теж намагаються в сьогоднішній недалеко відійти від засобів кінематографічного впливу на свідомість людини. Останнє десятиліття вважається періодом комерціалізації державних колективів. Суть цього слова зводиться до простої проблеми: якщо зал пустий, то вистава не потрібна глядачеві. Він теж вимагає «видовища» та задоволення власного «Я».

Не менш важливим аспектом впливу на світогляд сучасної людини є сама драматургія, тобто зміст тих вистав та кінофільмів, які демонструються на професійних щаблях. Сьогодні в Україні налічується більше 120 професійних державних театральних колективів різних жанрів і видів. Зрозуміло, що враховуючи географічні міста, у яких є театри, по всіх регіонах є певний акцент у репертуарі із врахуванням конкретності під час втілення вистав. Візьмемо для прикладу театри Львова, Києва, Одеси та Харкова, міст-мільйонників, що мають від 5 і більше професійних державних театральних колективів. Під цими словами «професійний державний» ми повинні розуміти, що фінансування цих театральних колективів відбувається за рахунок бюджету, тобто платників податків, а значить, втілювачі продукції платників податків зобов'язані тримати дуже високий художньо-професійний рівень, як змістовності драматургії, так і результату здійснення вистави в сценічному просторі. Платники податків бюджетних структур державних професійних театрів не проводять «референдуми», «відкрите або таємне голосування», «мітинги на площах», тощо, а враховуючи величезну поліфонію соціуму в Україні, а також віковий ценз, бажають одного — аби їх похід за власні кошти в театр викликав в них катарсис.

Поставимо питання тепер з іншого боку: а як самі театри відтворюють загальне побажання соціуму? Чи є сьогодні професійне мистецтво театру і кінематографу саме тим «храмом», «кафедрою», з якої можна сказати багато доброго? Тут відбувається дивне зміщення акцентів у сучасному процесі існування професійного мистецтва театру та кіно як такого, від художнього просвітництва до повного нівелювання самого поняття «просвітництва». Мова йде не тільки про драматургію в репертуарі театрів сьогодення та сценаріїв кінофільмів, а й про їх форму вираження, засоби технік і технологій театру та кіно.

Останніми роками стало звичним, що все повинно обов'язково бути «модним», «креативним», «інноваційним», «постмодерновим», і коли цього немає у виставах чи кінофільмах, то вся робота постановчої групи вважається «примітивною», «консервативною», «архаїчною», «хуторянською». Візьмемо для прикладу, скажімо, драматургію І. Карпенко-Карого, будь-яку з його п'єс, режисери, здійснюючи задум і втілення драматургії такого спрямування, ставлять за головну мету для себе не глибинний драматичний або комедійний зміст твору, а «ефектність», «шоківість», «емоційну фактурність впливу» на свідомість глядачів. На жаль, це можна побачити як раз у всіх вищезгаданих регіонах України у втіленні української класики. Обов'язковими атрибутами вистави, під красивим словом СУЧАСНІСТЬ, є «екрани», «ролики на взутті», «навушники», «жуйки», «дим», «піна», «гіперболічний звуковий супровід», обов'язково реповська тематика у віршованому тексті, зрозуміло, сучасні костюми (бажано з оголеним тілом) та естрадно-відкрита емоційна природа існування актора. Цей букет інгредієнтів становить нині на підмостках професійних державних театрів України головний атрибут самовираження під красивим орнаментом авангардизму. Що залишається глядачам, приходячи спостерігати ці вистави або кінофільми? Відповідь дуже проста: вони стають заручниками подібного виду театрального та кіномистецтва без іншого альтернативного вибору художнього промислу театру та кіно.

Звичайно, що вищезгаданий рівень показу вистав і кінофільмів не 100-відсотковий, є інші приклади, де все ж таки можна ще почути і побачити на сцені та в кіно щирість у почуттях, справжні людські сльози горя чи радості, трагічний сплеск емоцій і неповторний комедійний гротеск, живі слова та погляд очей персонажів сценічних і кінообразів. Такі вистави і кінофільми існують, це дуже добре, що в цій «глобалізації» знищення духовності і художнього просвітництва, є зерна, з яких можуть прорости справжні і правдиві людські історії в виставах та кінофільмах. Все починається з навчання студентів у мистецьких навчальних закладах, де формується дійсно фундамент або глибинної професійної техніки та технології роботи акторів і режисерів, або посліпний та поверховий пласт опанування професії через соціальні мережі інтернету.

У Харківській державній академії культури, на кафедрі майстерності актора, в 2015 році започаткований і нині є постійно діючим театральний фестиваль під назвою «Театр Майбутнього». У межах цього фестивалю викладачі та студенти проводять майстер-класи, покази кращих досягнень за рік навчання творчих майстерень та пробують свої сили в самостійних експериментальних спрямуваннях. Два конкурси, що стали повноцінними учасниками фестивалю «Театр Майбутнього», а саме конкурс читців художнього слова «Білі Конва-

лії» та конкурс акторської пісні «Prima Vera» (присвячений Л. Гурченко), стали можливими тому, що це сьогодні потрібно, і для того, щоб шукати певну альтернативу майбутньому «вульгаризму», «опошленню», перетворенню людини на «біологічного робота» із найогиднішими бажаннями спокуси від біологічного і фізіологічного отримання задоволення рефлексами і інстинктами художнього смаку вистав і кінофільмів.

Викладачі кафедри майстерності актора факультету театрального мистецтва Харківської державної академії культури намагаються щоденно знаходити і відкривати молодих митців, неповторність професії актора і власного «Я» людини, як носія великої місії — нести людям добро, любов, істину під назвою «гармонійне життя».

С. І. Гордєєв

К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО ТРЕНИНГА АКТЕРА И АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА (ИЗ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО И ПРАКТИЧЕСКОГО ОПЫТА ПЕДАГОГОВ УКРАИНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ)

S. I. Gordeev

ON THE ISSUE OF THE RELATIONSHIP OF POSTURE TRAINING OF AN ACTOR AND ACTING SKILLS (FROM THE THEORETICAL AND PRACTICAL EXPERIENCE OF TEACHERS OF THE UKRAINIAN THEATER SCHOOL)

Традиционной формой обмена педагогическим опытом, который очень важен для решения методических проблем и поиска эффективных путей развития современной театральной школы, являются методические семинары, научные конференции, курсы повышения квалификации и др. Одной из форм педагогического обмена опытом стали и фестивали театральных школ, которые также дают представление об уровне подготовки современной театральной молодежи. В Украине — это, прежде всего, международный фестиваль театральных школ «Вдохновение», который с 2007 г. проводится на базе Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого. По мнению ректора университета И. Безгина, данный фестиваль — это особая творческая атмосфера и неповторимый стиль, стремление к пониманию разных культур, народов, мировоззрений, площадка для новаторских тенденций и яркого дебюта. При этом фестиваль дает возможность не только познакомиться с разными методиками преподавания сценического искусства, обогатиться новыми творческими идеями, но и испытать молодым актерам первый успех и признание.

Интересные эксперименты в деле воспитания актера проводит сегодня и Киевский национальный центр театрального искусства им. Л. Курбаса в лице руководителя актерской исследовательской лаборатории Олега Драча, который параллельно с работой в центре преподает мастерство актера в Киевском университете театра кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого. Он разработал и воплощает собственную методику воспитания и обучения актеров и режиссеров. Называется эта методика «Территория творчества: метод креативной творческой импровизации». Главная особенность метода заключается в практическом воспитании нового типа театрального деятеля — яркой твор-

ческой индивидуальности, которая может спонтанно здесь и сейчас создавать импровизационно — театральный спектакль, одновременно выступая автором текста, режиссером и актером собственного сценического действия.

В Харькове достижения национальной театральной школы связаны с именем выдающегося реформатора театра, режиссера и педагога А. С. Курбаса, который разрабатывал в процессе своей театральной практики систему воспитания «синтетического актера». То, что происходило на сцене «Березоля», приближало драматического актера к законам телесного существования в таком виде театрального искусства, как пластическая импровизация. И это переключалось с тем, чего добивался от своих актеров Лесь Курбас во время студийных занятий по освоению «системы». Он вводил в актерские тренажи отдельные пантомимические элементы и упражнения по пластике. На первый взгляд это напоминало элементарную физическую разминку: растяжка мышц лица (губы, глаза, брови), упражнения на гибкость рук, стопы, элементы телесной эксцентрики — пересчитать все не имеет смысла. Но на самом деле цель данных упражнений была намного серьезнее: дать такие навыки актеру, которые бы помогли ему выйти за пределы бытового телесного существования, быть органичным в жестких ритмах сложных пластических композиций. Эти композиции переключаются с теми, что выстраивают сегодня режиссеры в современных спектаклях, в которых музыка и пластика — доминируют, обеспечивают беспрерывный визуальный ряд, заменяющий подчас актерское слово.

В учебных планах Харьковской государственной академии культуры, по которым осуществляется подготовка сегодня будущих актеров и режиссеров, есть спецкурс «Музыкально-драматический класс». Материал курса соответствует уровню развития теории и методики, достигнутой в украинском театральном образовании в системе пластического воспитания актера за последние 10 лет. Уроки пластической импровизации дают возможность снять телесные зажимы, присущие актеру ограничения в движениях. А на следующем уровне развития — приобрести умения работать с собственным телом, доверять ему, расширить диапазон движений, добиться обостренного чувства собственного тела и чувствования партнера, а также, в самом общем значении — объемную выразительность человеческого тела.

Методика проведения данной дисциплины приближает нас к традиции введения в актерский тренаж пластических элементов пантомимы, хореографии, а также мимодраматических этюдов, которые были обязательными составляющими в курбасовской школе воспитания актера. В библиотеке режиссера настольной была книга профессора В. Сладкопепцева «Введение в мимодраму», которая была издана в Киеве в 1920 г. и содержит упражнения на этюды — мимодрамы, построенные в основном на актерской пластике. Лесь Курбас, о чем уже упоминалось выше, считал, что пластика — это идеальная возможность для исполнителя любой роли выразить себя в образе. Именно тело — инструмент души. И современное владение этим инструментом актеру так же необходимо, как и перевоплощение.

В процессе подготовки драматического актера и режиссера в Харьковской государственной академии культуры пластическая импровизация позволила перевести студентов в иное состояние телесного существования на сцене, мгно-

венно откликаться на любые сценические обстоятельства яркими реакциями. Таким образом, телесный аппарат актера, прошедшего школу пластического воспитания, становится «аппаратом воплощения» (в терминологии К. Станиславского), а любые движения — «одухотворенным движением» (по определению А. Смелянского).

А. В. Гуріна

ГОЛОС ЯК ІНСТРУМЕНТ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

A. V. Gurina

VOICE AS A TOOL OF THE MASTERY OF THE DRAMA THEATER ACTOR

У сучасному театральному житті України стали помітними нові тенденції розвитку. Одна з них — насичення репертуару драматичних театрів музичними елементами, які органічно «вплітаються» у загальну фактуру вистави. Тому все більш необхідним стає вокальне виховання студентів драматичного театру та кіно. Отже, осмислення виразових можливостей голосу як одного з інструментів акторської майстерності виявляється актуальним.

Голос людини — таїна і дар Божий. У звучанні голосу виявляється особистість, ставлення до людей, оточуючого світу. Голос починає звучати лише у творчому, активному стані, виявляючи життєву силу та енергію. У звучанні голосу відчуються глибини психіки людини; характер звуку ситуативно обумовлений внутрішньою енергією, пластикою руху, акустичним середовищем, комунікативною спрямованістю. «Людина, що звучить» пов'язана з певним соціумом і культурою.

Наголосимо на найбільш важливих аспектах вокального виховання голосу актора як його особистісної характеристики.

Пізнання тембру свого голосу, його можливостей у різних контекстах є одним із важливих аспектів роботи актора драматичного театру у вокальному класі. Тоновий діапазон співочого голосу значно ширше розмовного і залежить від вокального виховання. Завдяки індивідуальному обсягу біяносових пазух тембр голосу має індивідуальне забарвлення. Сучасна фоніатрія розрізняє у тембрі співочого голосу загальне забарвлення, обсяг і щільність, компактність звучання. Актор має навчитись відчувати психологічно різні виявлення свого тембру на певному репертуарі, вокалізах і використовувати свій потенціал у цьому напрямку. Така робота пов'язана із розумінням свого фізичного тіла як системи резонаторів, як інструмента з великими можливостями.

На противагу співу читання внутрішньо обмежує можливості психоемоційного виявлення людини. Проте інтонація вокальна розвиває експресивну інтонацію у читанні. Отже, володіння експресивними вокальними інтонаціями, що пов'язані з образним строем музичних творів, розвиває психоемоційний компонент майстерності актора. Важливим тут є момент «переключення» із реєстру читання в реєстр співу. За І. Земцовським інтонація, зокрема вокальна, містить певну «єдність поведінки, яка заглиблена у ментальну єдність. Чим більше ми наповнюємо слово емоцією, тим більше енергії йому надаємо, оскільки емоція здатна передати більш тонкі смисли. Слово, яке звучить, інтонується — це висока технологія передачі інформації. Слово, яке розспівується,

онтологічно пов'язане з потребою виразити експресію і споріднене з такими її формами як крик, плач. У вокальному звуковеденні проявляються тонкі процеси, кожен тон насичений внутрішнім життям, мікропроцесами. Це майже неусвідомлювані, але відчутні на слух модуляції тембру, гучності, висоти голосу, якими необхідно навчитися користуватись як виразовими засобами у розкритті сценічного образу.

Під час освоєння мовної, акторської майстерності, основ вокалу студент має відчуті і, як результат, втілити на сцені взаємозв'язки між звуковим строєм, артикуляційною базою та інтонаційною системою вербального і музичного рядів.

І. І. Польська

**УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ КОМПОЗИТОРА ТА ВЧЕНОГО
І. С. ПОЛЬСЬКОГО (ДО 95-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

I. I. Pol'skaya

**UNIVERSALISM OF THE CREATIVE PERSONALITY OF THE COMPOSER
AND SCIENTIST I. S. POLSKY (ON THE 95TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH)**

Однією з яскравих творчих особистостей, які репрезентують музичне мистецтво, науку та культуру України другої половини ХХ ст., є відомий український композитор і музикознавець, член Спілки композиторів СРСР і Національної Спілки композиторів України, лауреат республіканського конкурсу композиторів, фольклорист, педагог і громадський діяч, професор Харківської державної академії культури Ілля Самойлович Польський (1924–2001). У серпні 2019 р. виповнилося 95 років з дня його народження.

Особлива актуальність звернення до визначення мистецьких і наукових звершень І. С. Польського зумовлена значною художньою і науковою вагомістю творчого доробку композитора, значущістю його діяльності в розвитку вітчизняної музичної культури другої половини ХХ ст., а також вагомим внеском митця як визнаного корифею ХДАК до професійного та організаційного розвитку ЗВО, 90-річний ювілей якого зараз відзначається.

Основоположною ознакою творчої особистості І. С. Польського є іманентно притаманний універсалізм, реалізація якого переконливо відбувалася на рівні органічне поєднання численних напрямів та сфер діяльності. Талановитий художник, багатогранна творчість якого охоплювала практично всі жанри музичного мистецтва, видатний учений, один із фундаторів харківської школи етномузикології, що багато років свого життя присвятив вивченню фундаментальних проблем теорії слов'янського музичного фольклору та їхньому художньому відображенню у мистецтві, І. С. Польський був одночасно блискучим педагогом, організатором науки, чудовим керівником-адміністратором, який у різні роки успішно очолював дві кафедри ХДАК (у 1969–1977 рр. – кафедру теорії музики та фортепіано; а в 1991–1993 рр. – створену за його ініціативою кафедру українського народного хору та музичного фольклору), відомим культурним і громадським діячем, просвітником, ініціатором та організатором багатьох міжнародних і регіональних культурних, мистецьких і наукових проєктів тощо. Протягом усього життя І. С. Польський вів значну творчу, наукову, педагогічну, музично-публіцистичну, просвітницьку і громадську діяльність.

Член Спілки композиторів СРСР та Національної Спілки композиторів України з 1951 р., І. С. Польський був делегатом численних з'їздів і пленумів Спілки композиторів УРСР, СРСР, Білоруської РСР. У різні роки він неодноразово обіймав посади голови Правління Музфонду Харківського відділення Спілки композиторів України (з 1960 р.), голови Музфонду Харківського обласного відділення СКУ, члена Правління Музфонду УРСР, заступника голови Ревізійної комісії ХВСКУ, голови Ревізійної комісії ХВСКУ. Протягом багатьох років митець очолював створену за його ініціативою секцію фольклору Харківського відділення Спілки композиторів України, був керівником Белгородської обласної організації композиторів-аматорів (з 1979 р.), науковим консультантом Белгородського університету (1996-1998 рр.), постійно консультував творчі об'єднання композиторів-аматорів Полтави, Донецька, Луцька, Хмельницького, Дубно; був незмінним членом президії Харківського відділення Міжнародної асоціації білорусистів, засновником лабораторії фольклору та етнографії Слобідської України.

Творча спадщина композитора налічує безліч творів різних жанрів, серед яких — 6 опер («Терем-теремок», що обійшов сцени майже усіх оперних театрів СРСР і став найвідвідуванішою радянською оперою для дітей, що досі зберігає свою популярність; «Семиріччя», «Герої Бреста», «Тихий ліс, або Улюбленчик», «Браво, Кравчику!», «Не забудьте, люди!»), 2 балети, 4 симфонії, Симфоніета, 4 кантати, 9 інструментальних концертів, 6 сонат, 2 струнні квартети, 5 сюїт, увертюри, камерно-інструментальні і вокальні ансамблі, фортепіанні п'єси, хори, пісні, музика до драматичних вистав та ін.

Численні музикознавчі праці І. С. Польського опубліковані в Україні, Росії, Білорусі, Молдові. Головною науковою спеціальністю вченого стала слов'янська етномузикологія, а провідною сферою наукових інтересів — східнослов'янська зимова календарна обрядовість, дослідженню якої присвячені його дисертація «Колядні цикли на Україні та у Білорусії» та ряд книг і статей.

Один із видатних харківських музикознавців-теоретиків, І. С. Польський створив потужну наукову і творчу школу, до якої належать сотні відомих українських, російських, білоруських музикантів — викладачів і професорів навчальних закладів усіх рівнів, артистів, композиторів, вчених-музикознавців. Серед них — народні артисти СРСР Ю. Богатиков, Є. Мірошніченко, Н. Ткаченко, народні артисти РФ та України В. Барсов, В. Третяк, І. Веретенников, В. Щербakov, В. Зубрич, заслужені діячі мистецтв України, Росії та Молдови професори Г. Абаджан, Ю. Алжнев, В. Куценко, В. Курисько, М. Міхлін, О. Петросян, В. Проценко, В. Руттер, В. Шувалов, заслужені працівники культури України проф. Є. Бортник, проф. В. Ірха, В. Казимирко, А. Мартинюк, І. Решетняк, заслужений діяч мистецтв Киргизії Б. Феферман, доктор мистецтвознавства, професор ХДАК І. Польська та ін. Випускниками І. С. Польського є такі відомі українські діячі мистецтва, науки та культури, як ректор ХДАК, заслужений діяч мистецтв України, доктор історичних наук, академік Академії мистецтв Україна В. М. Шейко, ректор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства, професор В. І. Рожок та багато інших

Ім'я І. С. Польського впродовж десятиліть користується заслуженою повагою і авторитетом у вітчизняних та зарубіжних мистецьких і наукових колах. Багатовекторна й плідна творча діяльність митця нерозривно пов'язана з історичним розвитком музичної культури Харкова. Закономірним є й її міжнародне визнання. У 1999 р. Американським біографічним інститутом І. С. Польський був визнаний «Людиною року» в номінації «Видатні вчені світу».

Н. М. Сімейкіна

НУЖНА ЛИ ЛИТЕРАТУРА ТЕАТРУ: ДИСКУССИОННЫЙ АСПЕКТ

N. M. Simeykina

DOES THE THEATER NEED LITERATURE: A DEBATABLE ASPECT

Ізвестно, що в театральній тетриаді: текст драми — режиссер — актери — зрителі, літературне произведення займає важке, а некогда первостепенне місце. До кінця ХІХ віка артисти старательно учили свої ролі, могли немого їх перевертати, но авторський текст необхідно було воспроизвести повністю. С появлением інститута режиссури: Свободного театру Андре Антуана, Свободної сцени Отто Брама, МХТ К. Н. Станіславського і др. автор і режиссер стали рівними учасниками постановочного процесу. А. П. Чехов, которого с успехом ставили во МХТ, часто присутствовал на репетициях, одобрял режиссерские находки, а если видел, что в его пьесе сделаны купюры, возмущался и уходил. В течение первых десятилетий ХХ віка существовал определенный паритет между автором — современником или классиком — и режиссером-постановщиком. Однако вскоре он был нарушен в пользу режиссера, который постепенно становился и фактически стал узурпатором в театре.

Современные режиссеры во взгляде на литературный текст в театральном пространстве разделились на две группы. Одни — «академисты», их так можно назвать, сторонники уважительного подхода к литературному произведению, и другие — представители «зрелищного» театру, предлагающие подчас замену высказывания перформансом, откровенными сценами, акробатикой и т.д. Среди последних известны П. Брук, П. Штайн, Дж. Стреллер, П. Холл, Т. Нанн, Ежи Гротовский, К. Серебренников, Н. Богомолов, А. Жолдак, П. Арьев. Так, А. Жолдак говорил, что давно пора перестать путать два разных вида творческой деятельности — литературу и театр, что актер — это всего лишь «кукла в руках режиссера несамостоятельная», думать ему не положено, а «положено подчиняться». Н. Богомолов в своей лекции вообще заявил, что ему «наплевать на публику, пусть уходит».

Возникновение двух главных тенденций в современном театре имеет свое теоретическое объяснение и свою историю. Известно, что всякий художественный текст предполагает много соавторов и прочтений, тем более драматический, который изначально открыт для самостоятельного понимания, осмысления режиссером, актерами, сценографами, зрителями. Такой подход называется интерпретацией от лат. «interpretatio» — «разъяснение, истолкование». Вплоть до ХХ віка интерпретация драматического текста основывалась на «логоцентристской позиции». Именно словесный текст являлся первостепенным элементом и главным содержанием сценического искусства, в то время как соб-

ственно театральность, т.е. все, «что не может быть выражено речью» (А. Арто), отступало на второй план. В начале XX века «логоцентристская позиция» под влиянием новых веяний, которые несла эпоха модернизма с ее утратой коммуникабельности, истинного значения слов, повышенной тягой к бессознательной образности, уступила место открытой театральности. Тексту был объявлен бой сначала В. Мейерхольдом, драматургом А. Арто и его последователями, включая О. Курбаса. Текст как основа интерпретации отступил на второй план. В конце XX века возникла теория плюрализма интерпретаций, которую сформулировал Р. Барг: в пьесе нельзя сводить все к одному смыслу, а надо «оценить, к какому множеству он принадлежит».

В эпоху постмодернизма интерпретация стала уступать место другому подходу в передаче драматического произведения на язык сцены, который можно назвать адаптацией (лат. *adaptare* — приспособлять), т.е., как сказано в «Словаре театра» Пави: «некоторое упрощение текста произведения с тем, чтобы сделать его более доступным для мало подготовленных читателей, для детей и тому подобное». Ускользнувший или сознательно изгнанный текст распался на плохо складываемые мозаичные осколки, режиссеры стали в буквальном смысле слова «приспособлять» его к своим творческим задачам, заменяя его техническими эффектами, пластикой, танцами, киноэффектами и т.д. По словам режиссера Ч. Маровича, адаптация ведет «к вандализации» текста.

Дискуссия о том, нужна ли большая классическая литература театру, проводится в медийном пространстве, на худсоветах, четко освещая противоположные точки зрения режиссеров. Так, К. Гинес заявляет, что «театр может обходиться и вообще без литературы», его поддерживает молодой Т. Кулябин, говоря, что «текст для театра вещь прикладная». Грузинский режиссер Роберт Стуруа констатирует, что «иногда нужен, а иногда даже вреден». Иного мнения придерживается Римас Туминас, отмечая, что «большая литература хранит забытый, брошенный сегодня путь к гармонии и красоте», «театру надо постоянно напоминать» об этом. Г. Козлов считает, что хорошая литература «воспитывает», мы становимся другими, «более тонко чувствующими». Роман Казак говорил, что спектакль — строчка текста, окруженная жизнью. Ставил «Ромео и Джульетту», не изъязв ни строчки.

В условиях резкого падения интереса к чтению основной части молодежи и населения планеты в целом театр вновь должен стать трибуной, с которой до зрителя через авторский текст доходят важные идеи, четко формулируются актуальные проблемы, даются моральные установки. Зритель нередко идет на спектакль по классической пьесе, не зная текста произведения, а ему предлагают в зрелищном театре суррогат из разных цитат, подмену мысли примитивным действием. Везет «Гамлету» Шекспира. В лучшем случае у большинства зрителей на слуху знаменитое «Быть или не быть», еще помнят про Призрак отца Гамлета, фразу «бедный Йорик» и Офелию. В конечном итоге не читающий зритель, особенно молодой, уходит из театра с мнением, что это забавное произведение обо всем и ни о чем.

В. Ю. Тополевський

**ВИРАЗНІСТЬ МОВЛЕННЯ ЯК КОМПОНЕНТ
ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПЕДАГОГА**

V. Y. Topolevskiy

**SPEECH EXPRESSIVENESS AS A COMPONENT
OF TEACHERS' PROFESSIONAL COMPETENCE**

У Харківській державній академії культури навчально-методичний комплекс курсу «Мовна майстерність» розроблений з урахуванням вимог модульно-рейтингової системи та складається з двох основних частин. Теоретична частина містить узагальнюючий матеріал, засвоєння якого надасть можливість студентському загалу зрозуміти основи акторської майстерності, її складові, закономірності та специфіку акторської творчості високопрофесійного рівня. Основний обсяг курсу складається з практичних занять, під час яких здійснюються постановки вистав або уривків з п'єс з використанням усіх технічних засобів: світла, музики, декорацій, звукових ефектів та ін., що сприяє засвоєнню теоретичного матеріалу, а також допоможе виявити студентові свої акторські здібності перед публікою. Мета курсу — засвоєння та опрацювання студентами теоретичного матеріалу на практиці, набуття навичок самостійної творчої роботи, свідомого аналізу та розбору ролей, що сприятиме розширенню меж майбутньої професійної діяльності — від репрезентанта ролі на сцені до критика. Плідність навчального процесу забезпечується такими чинниками: базування на традиціях та напрацьованому досвіді видатних педагогів попередніх поколінь, аналіз та вивчення кращих зразків сучасної практики, активне використання принципів індивідуальної та самостійної роботи студентів.

На різних стадіях педагогічної творчості надзавдання матиме різні рівні, серед яких можна виокремити три основні:

- загальне надзавдання, відображене в ставленні викладача до діяльності та поняттях його громадянської зрілості;
- етичне надзавдання — надзавдання окремого заняття, навчального курсу в цілому та ін.
- ситуативне надзавдання, яке виникає в різних ситуаціях чи умовах діяльності.

Маючи надзавдання за мету, викладач не помиляється під час відбору матеріалу, вибору технічних та виразних засобів у вихованні актора. На жаль, молоді викладачі часто забувають про надзавдання педагога: для чого працюємо, до чого прагнемо, яка кінцева мета?

Принцип системи К. С. Станіславського — активність та дія. Дія — це вольовий акт людської поведінки, спрямований на певну мету. У дії візуально проявляється єдність фізичного та психічного стану. Викладач є одночасно митцем та інструментом свого мистецтва, а здійснювана ним дія слугує йому матеріалом для відтворення образу. Особистість викладача проявляється в дії, яка має бути обґрунтованою, доцільною та продуктивною.

Окрім викладачі вбачають у системі К. С. Станіславського лише елементи внутрішнього та зовнішнього самопочуття. Але К. С. Станіславський у роботі над роллю пропонував відштовхуватися не від самопочуття, психічного стану, а

від логіки, фізичних дій, які за умов правильного їх здійснення здатні рефлекторно викликати і відповідну логіку почуттів, діяти на психіку з її підсвідомістю. Концепція К. С. Станіславського про «живу фізичну дію» як основа підготовки з відповідною логікою почуттів потребує тренінгу майже всіх органів сприйняття майбутнього викладача. Зі сприйняття починається жива органічна дія, зокрема педагогічна. В іншому разі педагог неспроможний знайти порозуміння з аудиторією.

Розуміння К. С. Станіславським дії як єдності фізичного і психологічного факторів передбачає розвиток внутрішніх або зовнішніх, тілесних або душевних елементів поведінки майбутнього викладача та потребує узгодження методики та педагогічної техніки. Тому педагогічна майстерність зумовлюється трьома взаємопов'язаними частинами: теорією, технікою і методикою роботи над матеріалом та організацією і проведенням заняття.

Але якщо теорію достатньо вивчити, то педагогічну техніку та методи слід опанувати, тобто формування практичних навичок, що досягається тривалими та систематичними тренінгами, коли педагогічна техніка набуває рівня підсвідомої рефлекторної діяльності.

Безумовно, ці властивості необхідні педагогові – головній дійовій особі в «театрі одного актора». Але найголовніше – уміння викликати позитивні естетичні почуття, що сприятимуть виховному процесу, зацікавлювати студента своєю привабливістю. Вона може не збігатися з життєвим, кінематографічним, телевізійним і навіть сценічним образами артиста. Але, якщо він працює викладачем, привабливість – невід'ємна складова його іміджу.

У мисленні, крім логіки, є елементи, які сукупно виявляють справжній талант, а якість мислення безпосередньо впливає на рівень професійної майстерності. Тобто практичний розум є акумулятором конкретних речей, а синтезуючий – органом абстрактного мислення.

Почуття майже не підпорядковуються нашій волі не тільки на сцені, а й у житті. Вони виникають мимоволі, а інколи й усупереч нашій волі. Неможливо людину примусити кохати, ненавидіти, жаліти, гнватися, але виконати певну розумову і вольову дію може будь-коли кожна людина, якщо вона заздалегідь засвоїла мотиви і мету цієї дії. Педагогічна майстерність ґрунтується на цих принципах. Отже, педагог (актор) є інструментом педагогічного (акторського) мистецтва. Необхідно, щоб педагог (актор) володів своїм тілом. Закріпачена людина не може результативно діяти. Педагог має все бачити, чути, стежити за дисципліною і реакцією студентів, логікою думки, формулювати висновки тощо, що неможливо без концентрації внутрішньої та зовнішньої уваги.

Отже, аналіз вищенаведеного матеріалу уможливорює висновок про те, що для повного виявлення акторської майстерності необхідні оптимальні робочі умови: загальносценічні й індивідуальні. Також необхідне технічне та матеріальне забезпечення для нормального здійснення навчального процесу. Звичайно, значну роль у відтворенні художнього образу відіграє самостійна робота студента-актора. Однак не все в його силах і можливостях. Головним чином, створення належних умов залежить від наполегливої діяльності педагога та адміністрації навчального закладу.

А. М. Біленька

**РОЛЬ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ АКТОРА ТЕАТРУ
«БЕРЕЗІЛЬ» Р. ЧЕРКАШИНА**

А. М. Bilenka

**THE ROLE OF THE ARTISTIC WORD IN THE CREATIVE LEGACY
OF THE BEREZIL THEATER ACTOR R. CHERKASHIN**

Ім'я Р. Черкашина назавжди вкарбоване в історію театру «Березіль», адже крім нього лише двоє, Б. Балабан і І. Мар'яненко, виступили проти обвинувачень, які посилались на Л. Курбаса після прем'єри «Маклени Граси», також саме він після звільнення Курбаса разом з М. Крушельницьким взяв на себе обов'язки режисера театру. Потім його запросили викладати сценічну мову до Харківського інституту мистецтв, працюючи в якому він напивав не один навчальний посібник для майбутніх акторів і читців, і через багато років його іменем буде названий конкурс професійних читців у Харкові. І саме він посприяв тому, що Л. Курбас запросив вокаліста, професора Й. Куніна викладати сценічне слово в «Березіль».

Найбільш активно майстерністю читця Р. Черкашин почав займатися навчаючись на музично-драматичному факультеті університету ім. М. Лисенка у Г. Ігнатовича, але художнє слово його захоплювало ще з дитинства: школярем він охоче виступав на концертах.

Свого часу, Й. Кунін організував у Києві «Театр читця», який виховав солістів, майстрів художнього слова — Романа Черкашина, Ростислава Іваницького, Тетяну Цимбал. Це був колектив, заснований на основі мистецтва хорового читання. Голоси читців зливались у заданому ритмі і створювали симфонію тембральних забарвлень інтонацій сценічного слова. Хорове читання супроводжувалось фортепіанною музикою і шумовим оформленням, який міг імітувати в потрібні моменти шум потяга і т.д. Це сприяло «монументальності» звучання. Таким чином, у 1926 р. вийшла перша композиція — «Ленін».

Але інтерес до колективної декламації з часом став спадати, і до середини 30-х рр. колектив «Театру читця» розпався. А вже в 1929 р. Р. Черкашин і його дружина Ю. Фоміна були прийняті до трупи «Березолю».

Р. Черкашин є автором багатьох методичних праць, які стосуються техніки сценічної мови та мистецтва художнього слова. Особливо цікаві праці його пов'язані з майстерністю читця, адже почавши своє навчання на музично-драматичному факультеті інституту ім. М. Лисенка, він захопився мистецтвом читця, цьому сприяло і його знайомством з професором Куніним, який згодом почав працювати з березольцями над постановкою голосу. А згодом він мав свої сольні програми на різних сценах і радіо. Його улюбленими поетами були О. Блок та П. Тичина. Поєму першого — «Дванадцять» вважають перлиною творчості Р. Черкашина у якості майстра художнього слова. Крім того, його програму поповнювали твори Шевченка, Маяковського, Бажана, Рильського, Пушкіна. Але через туберкульоз актору було важко витримувати репетиційний ритм в «Березолі», бо крім акторської роботи, він був режисером-постановником разом з М. Крушельницьким. Саме тому, згодом, він перейшов винятково на викладацьку роботу і став засновником кафедри сценічної мови при майбут-

ньому інституті ім. І. П. Котляревського. Водночас він і вирішив теоретично «узагальнити» свої знання і досвід у галузі художнього слова.

Під час Великої Вітчизняної війни актор працював на республіканській радіостанції у Саратові диктором політичних передач, редактором, читцем, режисером і автором літературно-музичних радіокомпозицій. Зранку і вночі він читав твори М. Рильського, Ю. Яновського та ін.

Р. Черкашин вважав, що основне зерно мистецтва художнього слова полягає не в дикції, не в голосі і навіть не в грамотному аналізі фрази чи частини твору, а в умінні вірно тлумачити цей твір, насичувати його активним, дійовим ставленням, а інструментом, за допомогою якого читець може реалізувати свій творчий задум, є інтонаційно виразна художня мова твору.

За словами актора, основою мистецтва художнього читання, його найвагомішою властивістю є жива художня розповідь, крім того, оволодіння майстерністю читця вимагає попередньої підготовки виконавця в галузі техніки мови, літературно-мистецької обізнаності, гарного слуху, мистецького смаку тощо, а також оволодіти логічною виразністю інтонацій, відповідно до змісту — розчленовувати текст на куски за допомогою пауз та логічних наголосів; тримати логічну перспективу кожної фрази та всього тексту одразу. Не слід забувати, що неуважність до змісту твору, навіть окремого слова, збиватиме на механіку і фальшиву декламаційність.

Якщо звернутись до технічної, «звукової» складової мистецтва читця, то слід зауважити, що художнє читання — мистецтво тональне. Воно вимагає від виконавця вміння користуватися в художніх цілях мелодикою інтонацій, тембровим забарвленням, вмінням виявляти звукову «інструментовку» літературного твору — звукові повтори, звуконаслідування та інші елементи «музики мови», звичайно, якщо коли вони не формальні і не ріжуть своєю нарочитістю, а допомагають правдивій передачі образів — така увага до звукової складової мови могла бути властивою саме акторам школи Л. Курбаса.

Отже, з вищесказаного можна зробити висновок, що на прикладі творчості Р. Черкашина ми можемо впевнитись, що «Березіль» «виростив» не тільки драматичних акторів, а й професійних читців, які, у свою чергу, виховували в майбутніх поколіннях любов до слова.

В. С. Горєлова

**ПРИНЦИПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ
ХАРКІВСЬКОЇ АКТОРСЬКОЇ ШКОЛИ
В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ**

V. S. Goryelova

**PRINCIPLES OF FORMATION AND DEVELOPMENT
OF THE KHARKIV ACTING SCHOOL IN THE CONTEXT
OF THE UKRAINIAN ART SPACE**

Творчий акторський доробок харківських митців Є. Бондаренка, Л. Тарабарінова, П. Куманченко, О. Ліцканович, І. Жиліна, Б. Ставицького, Л. Криницької, Г. Козаченка, О. Райданова є важливим у процесі самоідентифікації національної культурної спадщини. Ця група акторів об'єднана назвою «харківська

акторська школа». Для визначення власного поняття «школа» було опрацьовано джерельну базу на предмет дослідження акторської школи. Автори основних наукових джерел торкаються поняття акторської школи в контексті розвитку театрального мистецтва українського історичного процесу. В основу аналізу покладені праці С. Тобілевич, А. Барталоу, О. Клековкіна, В. Пансо, М. Захаревича, В. Топоркова, Н. Колотій та ін. Попри те, що в авторів згадки мають фрагментарний характер, об'єднуючим компонентом є такий: школа — сукупність методів, принципів, прийомів, які використовуються у вихованні актора і реалізуються у його грі. Інша сторона поняття охоплює: локалізацію в певному місці, де коло однодумців, які спрямовують певні ідеї, мистецькі погляди.

Поняття «харківська акторська школа» ми визначаємо, як певну школу, яка об'єднує цей мистецький колектив у спорідненій манері виконання, специфічних рисах, спільному професійному світогляді. Така спорідненість є результатом культурної самодостатності, яка у свою чергу сприяє національній ідентичності. Важливим аспектом є те, що на основі збереження традицій, навіть у чисто усній формі, яку опанували учні майстра, ми можемо називати «школою» групу людей, яка сприйняла, обробила і почала поширювати інформацію вчителя, навіть коли в нього не було фіксації цієї інформації у вигляді «системи», курсів, освітніх установ, які б спеціалізувалися саме на педагогічних принципах майстра. Специфіка України полягає саме в тому, що в національних історичних реаліях життя майстрів переривалося або фізично, або творчо (тюрми, заборона працювати у своїй сфері).

Засвоєння об'єму інформації акторами харківської школи відбувалося і у формі безпосередніх тренінгів, і у формі передачі творчої педагогічної спадщини режисера через посередника. Отже, актори старшого покоління (Є. Бондаренко, П. Куманченко, Г. Козаченко, Л. Криницька), які були учнями Леся Курбаса, являлися безпосередніми носіями інтелектуальної інформації (формування світогляду, на базі світових та національної культурних надбань, тренінги з танцю і пластики, мімодрами, культура вокалу, спорту). Актори молодшого покоління (Л. Тарабарин, О. Ліцканович, Б. Ставицький, І. Жилін) отримали творчий спадок Леся Курбаса саме через посередню ланку в особі учнів майстра. Отже, відбулася «естафета знань».

Але, якщо «школа Курбаса» — це явище, яке було розгалужене на всю Україну, оскільки послідовники режисера працювали в різних областях країни, то назва «харківська акторська школа» має на увазі локальне зосередження цієї групи акторів в харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка, а також сумісну працю у кінофільмах «Лимерівна», «Сватання на Гончарівці», «Поєма про море», «Зачарована Десна», «Гори, моя зоре» трилогії М. Макаренка. Харківські актори у вищезгаданих фільмах вирізняються єдиним ансамблем, носіями певної школи, відмінною від школи реалізму, яку представляють їхні партнери по кінокартинам.

Таким чином, харківська акторська школа представляє науковий інтерес як самодостатнє мистецьке явище. Тому аналіз та осмислення творчого доробку акторів, які її представляють, є вагомим і актуальним для розвитку сучасного українського театрального і кінематографічного просторів.

К. О. Андреева

**ФОРМИРОВАНИЕ МЕТОДА АНАТОЛИЯ ВАСИЛЬЕВА
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МИРОВОГО ТЕАТРА
В КОНЦЕ XX — НАЧАЛЕ XXI ВВ.**

К. О. Andrievieva

**DEVELOPING ANATOLY VASILIEV'S APPROACH
WITHIN THE FRAMEWORK OF THE EVOLUTION OF THE WORLD THEATER
IN THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURY**

Анатолий Васильев (1942) — один из ведущих деятелей российского театра последних четырех десятилетий. Его называют теоретиком и методологом, владеющим структурным мышлением, способствующим умению творчески развивать метод полученной им школы. В 1972 году закончил режиссерский факультет Государственного института театрального искусства, мастерскую Андрея Попова и Марии Кнебель. В том же году в учебном театре ГИТИСа выпускает спектакль «Сказки старого Арбата» (А. Арбузов).

В 1973 году А. Васильев приходит в труппу Московского Художественного театра. Ставит «Соло для часов с боем» О. Заградника с участием прославленных мастеров старшего поколения МХАТ.

С 1977 года начинает работать в Театре им. К. С. Станиславского, здесь А. Васильев выпускает два спектакля: «Первый вариант «Вассы Железновой» М. Горького и «Взрослая дочь молодого человека» по пьесе одного из драматургов «новой волны» В. Славкина.

В 1982 году переходит в Театр драмы и комедии на Таганке. На малой сцене театра восстанавливает спектакль по пьесе М. Горького и репетирует пьесу В. Славкина «Серсо».

В 1987 году 24 февраля в Москве открывается театр «Школа драматического искусства» (ШДИ), которым руководит А. Васильев. Первым спектаклем становится «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло, где впервые так ясно были выражены идеи игрового театра. В 1988 году появляются «Диалоги» Платона, как результат лаборатории А. Васильева: сократовский способ диалога как принцип работы режиссера с актером, актера с партнером, актера над собой.

Режиссер много работает в Европе: в 1990 году состоялась премьера спектакля «Сегодня мы импровизируем» по пьесе Л. Пиранделло на фестивале «Парма-90» в Фонтанеллато в Италии; в 1992 году в театре «Комеди Франсез» в Париже А. Васильев создал спектакль «Маскарад» по пьесе М. Лермонтова; в 1994 году в Художественном театре в Будапеште в Венгрии А. Васильев поставил спектакль «Дядюшкин сон» по роману Ф. Достоевского.

С работы над спектаклем «Плач Иеремии» (1996) в ШДИ начинается этап исследования мистериального (метафизического) театра. В постановке «Дон Жуан, или Каменный гость и другие стихи» А. Пушкина (1998) работа со словом занимает центральное место. Происходит разрыв с отечественной традицией декламации и стереотипами сценического чтения стихов. Мистерия и вербальный театр объединяются в спектакле «Моцарт и Сальери» А. Пушкина (2000), сыгранном в жанре реквиема. Работу «Илиада. Песнь XXIII» Гомера,

созданную в 2001 году, можно также отнести к метафизическому театру: исследуются истоки театра, игры, ритуалы и восточные боевые техники введены как элементы действия.

Режиссер продуктивно работает во Франции и в 2000-е годы: «Медея-материал» Х. Мюллера (2001) как моноспектакль великой французской актрисы Валери Древилль; «Музыка. Вторая музыка» по пьесе Маргерит Дюрас (2016), Театр дю Вье-Коломбье; «Рассказ неизвестного человека» по повести А. Чехова (2018) в «Комеди Франсез».

В течение многих лет А. Васильев, помимо режиссерской, занимается и педагогической деятельностью, что является важным аспектом влияния его метода на театральный процесс.

Существует общепринятый термин «психологический театр», но А. Васильев предлагает новую терминологию. Очевидно, что любой театр (игровой, мистериальный, ситуативный) всегда работает с самим человеком — его душой/психикой, но не все пьесы опираются на бытовую ситуацию. Так как психологический/психический театр происходит из ситуации, его можно назвать «ситуативный театр». Поэтому для ясности в теории к использованию предлагается термин «ситуативный театр» или «ситуативные структуры» вместо «психологического».

Также А. Васильев практикует «игровой театр», который тоже работает с психикой, но берет ситуативный театр как базу и идет дальше к отказу от ситуации, работая с идеями и концептуальным содержанием. Тут предлагается термин «игровой театр» или «игровые структуры». Игровой театр не исходит из ситуации (начинает с нуля), а приходит к ней (движется к цели). На игровых законах был основан театр античности, комедия «дель арте», все формы народных площадных балаганов. Актер с куклой — вот персона и персонаж в чистом, незамутненном виде.

О разделении на персону и персонаж можно говорить практически во всех случаях, когда актер не сливается с образом героя, игровой дистанции. Только в каждой конкретной школе или системе эта дистанция будет определяться по-разному.

Игровой театр развивается на современной сцене стихийно и бессознательно. Обо всем этом, конечно, знает А. Васильев. Именно это знание и толкнуло его на разработку особой игровой техники актера, в которой он соединил достижения предыдущих мастеров и свои собственные наблюдения. А. Васильев относится к этой проблеме как к проблеме фундаментальной, научной, которая должна быть всесторонне проработана практически и теоретически и оформлена в точные слова и понятия.

В 2016–2019 годах в Италии при работе с пьесами Л. Пиранделло «Прививка» и «Сегодня мы импровизируем» режиссер предложил ученикам понятие «смешанные структуры», которые учитывают исходное событие пьесы и одновременно движутся к цели — идее.

Еще одной составляющей театра А. Васильев определяет мистериальный (метафизический) театр — это действие, связанное с ритуалом и религиозным обрядом. Речь идет об элементах, а не жанре, в первую очередь элементов

форми, наприклад, способа чередування сцен, ритма, разомкнутого пространства, аллегорических образів.

С самого початку, будучи человеком з вираженим культурологічним мисленням, займаючись самим існуванням школи і творческою методологією, отриманими ним з рук М. Кнебель, прямої учениці К. Станіславського, він сумів проделати теоретическу роботу на базі обобщення власного режисерського досвіду, роботу по осмисленню традицій російського і світового театру. Дослідження і структурування теорії театру, а також практическіе досвіди режисера мають колосальне значення для світового театру і вимагають детального аналізу і вивчення сучасними режисерами і акторами.

М. В. Бангровиц

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ІНТЕРАКТИВНОГО ТЕАТРУ В УКРАЇНІ

М. V. Banhrovych

INTERACTIVE THEATRE IN UKRAINE: DEVELOPMENT WAYS

Театр, як відображення дійсності, змінюється разом зі світоглядом сучасного йому реципієнта. Таким чином мистецтво приречене на зміни, а отже оновлення. Однак, існують взірці, що залишаються недоторканими показниками якості впродовж багатьох десятиліть та навіть століть. Вони не залежать від політичної, економічної, психологічної, побутової чи будь-якої іншої сфери життя людини. Тобто таку залежність можна вважати показником сучасності.

Як залежить, та чи залежить, сучасний український театр від життєвих реалій? По-різному. Театри державної форми власності, вистави, костюми, мислення яких застрягли в минулому, більше нагадують спробу консервативного збереження професійних надбань відомих вчителів, майстрів та режисерів ХХ століття.

Інакша ситуація спостерігається в недержавних установах. Там, де є необхідність заробляти гроші з метою оплати орендної та заробітної плати, орієнтованість на глядача викривляється в намагання догодити йому. І ніби все добре, адже ось воно, «відображення життя». Та ні. Надмірна увага до смаків публіки перетворює виставу на замовлення, яке, шляхом зловживання професійною технікою та мистецькими прийомами, створює викривлене уявлення про сучасне мистецтво.

Найбільшого розквіту інтерактивний театр в Україні сьогодні набуває в політичному житті громадян. Старі політтехнології відходять в історію, через неможливість маніпулювання виборцями давно знайомими способами. Людина, що хоче прийти до влади або привести до бажаного місця свого кандидата, вимушена шукати нові варіанти взаємодії зі своєю аудиторією. Так ми можемо спостерігати цьогорічну передвиборчу кампанію, яка використовувала принципово нові технології: відео запрошення на дебати; збір питань до колишнього президента, які пізніше буде задано на дебатах; дебати на стадіоні з он-лайн трансляцією по всім можливим телеканалам; групи, що були організовані з метою незалежного об'єктивного контролю за виборчим процесом.

Далі більше. Тепер вже новий президент України продовжує використовувати інтерактивні технології у своїй практиці: держава в смартфоні; е-малятко; відеозвіти; телеграм канал та стікерпаки.

Театр завжди розвивається та іноді стає потужним інструментом для досягнення цілей. Сьогодні це інтерактивний театр. І сьогодні він тісно пов'язаний з політично-економічним життям нашої держави. Замість звичного звернення до суду збирається натовп, з яким проводиться флешмоб на захист тварин чи довкілля. З метою привернення уваги мера до незаконних дій забудовника на Поштової площі в Києві проводиться понадстрокова творча акція, у межах якої відбуваються концерти та фестивалі.

Можливо саме недосконала судова система та загальний стан життя в країні призвели до таких наслідків, де громадянин може вплинути на прийняття рішення хіба що творчими акціями чи протестами. У якомусь сенсі це є проблемою, адже подібні дії нерідко провокують використання сили з боку правоохоронних органів, з метою миттєвого поліпшення ситуації. Саме з творчої інтерактивної акції починався Майдан 2014 року. Його наслідки ми бачимо і сьогодні.

Таким чином, український театр у пошуках нової інформації та енергії для розвитку обирає сьогодні шлях інтерактивної взаємодії з соціально-політичним життям країни. Він шукає принципово нові технології. Він змінює час, дію та простір. Він робить все можливе для того, аби бути сучасним, пам'ятаючи єдину істину: «Театр повинен викривати».

А. А. Бельдей

**СУЧАСНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ ВИСТАВИ «ВИШНЕВИЙ САД» О. ДМИТРІЄВОЇ
ЗА П'ЄСОЮ А. ЧЕХОВА У ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК**

A. A. Beldei

**MODERN MEANS OF EXPRESSION OF "THE CHERRY ORCHARD"
(ROMANIZED: VISHNYOVYI SAD) PERFORMANCE BY O. DMITRIEVA
ON THE PLAY BY A. CHEKHOV IN THE PUPPET THEATER**

У Харківському театрі ляльок прем'єра «Вишневого саду» у постановці заслуженої артистки АРК О. Дмитрієвої відбулася 15 квітня 2016 р. Вистава створена режисером у тісному тандемі з художником Н. Денисовою і має дуже потужну візуальну складову. Загалом перше, що привертає увагу у виставі, — це його загальна романтична піднесеність, яка виникає завдяки ляльковим сценам, що створюють образ вишневого саду, навколо якого розгортаються події визначної п'єси А. Чехова.

На початку вистави звучить мелодія музичної шкатулки, яка асоціюється з дитинством, безтурботністю, світлом, батьківською домівкою. Поступово цей звук переходить у стукіт колес по залізничній колії, і по верхній частині ширм, розташованих на задньому плані, рухається мініатюрний паровозик, який символізує повернення Любові Андріївни Раневської додому. У такій самій мініатюрі вирішений і маєток, позаду якого квітучі вишні: на дереві жодної квітки, проте кожна гілка білого кольору, що й справляє враження квітучого саду. На передньому плані старі меблі, рояль, старовинний годинник — ці елементи бу-тафорії свідчать про колишню забезпеченість хазяїв маєтку, що тепер у доволі занедбаному стані.

Перше знайомство з персонажами спочатку викликає подив від того, що немає ані ляльок, ані лялькарів, — сцена, як і уся вистава, проходить у «живому

плані». Хоча вистава переважно вирішена засобами живого плану, проте носієм головної ідеї є саме лялькові сцени.

Величезна увага у виставі приділена деталям — і це чи не найбільша її перевага: мініатюрні повітряні кулі (на одній з яких літала Аня), паровозик, що нагадує стару іграшку з дитячої залізниці — передвісник приїзду з Парижа Раневської; видатну старовинну шафу Фірс тендітно тримає в руках, поки Гаєв звертається до неї зі своїм видатним монологом; енциклопедія, у якій згадується про вишневий сад Раневської, уміщується в долонях Гаєва (символ справжньої незначущості цього саду, як і людей, які панували в ньому); Піщик дримає на конику на колесах (адже його прізвище кінського роду), а Гаєв катається на ньому, наче дитина; Шарлотта, якій «ні з ким навіть поговорити», розповідає про своє дитинство: зверху по ширмах рухаються маленькі фігурки акробатів на колесах, які уособлюють її батьків-фіглярів, а в центрі величезний клоун — і в цьому трагізм цього персонажа, похований за гримом міма. Раневська розсипає монети усвідомлено — «Вона так і не розучилася смітити грошиками», а Яша, зібравши їх, залишає собі — цей свого не випустить. Протягом усієї вистави герої фотографуються, а потім в пустому саді залишаються лише фотографії як згадка про колишнє красиве життя та неживий сад з пустими гойдалками, які ще гойдаються. Лялька-Лопакін після купівлі маєтку на ходулях іде через увесь сад, демонструючи свою владність. Сад і маєток на початку сповнені життєстверджуючої краси, а наприкінці — спорожнілі, сірі, самотні, потім робітники запаковують їх в ящики — наче на продаж.

Єдина деталь, що викликає подив, — це звук струни, що рветься, який чути двічі: спочатку — як у п'єсі, коли всі затихають, і цей звук віщує про незворотність, після нього дійсно стає неприємно, вдруге — у другому акті, після слів Ані про продаж саду. Першого разу цей звук логічний, адже вже тоді Лопакін знав, що купити сад з маєтком, і вже тоді було ясно, що доля Раневської вирішена. А повторювати цей звук удруге — не є доцільним. Тим більш актори дуже промовисто передають біль втрати.

Наприкінці вистави дійові особи співають «Садок вишневий», «Ах ви сіни», «Гори, вогонь, гори» — і в цих піснях прозвучать й усі долі персонажів, й усі найважливіші для людини почуття: любов до Батьківщини, кохання, ностальгія, відчуватиметься безповоротність і швидкоплинність часу, а потім зазвучить музика П. Комелада — як передвісник невідомого майбутнього.

Таким чином, «Вишневий сад» О. Дмитрієвої — надзвичайно оригінальна та дуже сучасна вистава. У ній проглядається дуже обережне ставлення до тексту п'єси, хоча деякі чеховські мотиви переглянуті в контексті сьогодення. Режисер яскраво й промовисто втілює сучасність, створюючи у своєму спектаклі не тільки галерею сучасних образів, а й своєрідно натякаючи на ставлення багатьох людей до своєї Вітчизни. Вистава створена з надзвичайним професіоналізмом, сповнена тонкими почуттями, підіймає як особистісний, так і соціальний конфлікти, примушує замислитися про майбутнє, про те, що на землі є справжнє та вічне, а головне — не залишає байдужим глядача, який, на думку режисера О. Дмитрієвої, є необхідним «компонентом» для життя вистави: «Справжнє життя спектаклю починається, коли в залі присутні глядачі, коли глядач працює з акторами в унісон. Звичайно, мені хочеться, щоб цей спектакль

любили, щоб він був потрібен публіці, тому що в ньому йдеться про дуже важливі речі: про любов, про мрії, про Батьківщину, яку ми періодично зраджуємо».

О. І. Бельдей

СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ Ф. ЖАНТІ ТА ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ ФРАНЦУЗЬКОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

О. І. Beldei

CREATIVE PERSONALITY BECOMING OF PHILIPPE GENTY AND HIS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF THE FRENCH PUPPET THEATER

У Франції були сформовані міцні традиції ярмаркового театру, який своїми витоками сягає середньовічних вистав на релігійні теми, які, до речі, дали назву одному з різновидів ляльок — маріонетці, що збереглася до сьогодні. Також у Франції створений власний самобутній театр. Італійський Пульчинела отримав ім'я Полішинеля та представився у вигляді рукавичної ляльки з двома горбами — спереду і ззаду, білою перукою й трикуткою, одягнутого у каптан, з рукавів якого виступають мереживні манжети, шию оточує пишний мереживний комір. Величезні очі Полішинеля виглядають то пустотливими, то сердитими, то обуреними, — це залежить від того, як повернути ляльку. У цьому був свій секрет, і французи ретельно його оберігали. На початку XIX ст. у французькому рукавичному театрі з'явився персонаж, що перевершив популярність Полішинеля — Гіньоль. У 1960–70-х рр. театральне мистецтво усїєї Європи зосереджувалося в кабаре, кафе-театрах, мюзик-холах, не була винятком і Франція.

Філіп Жанті у дитинстві пережив доволі важкі потрясіння: Другу світову війну та втрату батька, який зірвався з гори, катаючись на лижному спуску. Ці події позначилися на психіці хлопця — довго він був украй замкнутим і відчував великі проблеми в спілкуванні з людьми. «Головною проблемою для мене було спілкування. Я не вмів спілкуватися. Мені було важко жити. У мене були параноїдальні напади. Мені здавалося, що я проходжу через щойно збудоване місто, і як тільки я піду звідти, його демонтують».

У 1961 р. він взяв участь у конкурсі, організованому комунікаційною групою «Publicis», в якому брали участь талановиті люди з різних галузей мистецтва. Він виграв захід під назвою «Обмін професіями» завдяки своїй майстерності лялькаря. Під патронатом ЮНЕСКО у межах масштабного проекту «Схід-Захід» Ф. Жанті зі знімальною групою здійснив кругосвітню подорож по 47 країнах — «L'Expédition Alexandre» («Експедиція Олександра») (1962–1965). Таку назву подорож отримала через те, що Ф. Жанті виступав з маріонеткою на ім'я Олександр і знімав місцеві лялькові вистави. Під час цієї подорожі режисер зняв документальний фільм «Обряди та ігри» про лялькарів з різних країн. Зустрічі, партнерські стосунки, нові враження від театрів ляльок різних країн, а головне — пейзажі та ландшафти, що побачив Ф. Жанті в Олександрівській експедиції, потім істотно вплинуть на його творчість та оформлення вистав.

Подорож та створення декількох маріонеток стали для Ф. Жанті серйозним приводом нарешті позбутися власних психічних проблем та налагодити нормальний контакт з людьми. Режисер визначив цей період свого життя, як втечу від самого себе. Він зовсім не планував пов'язувати життя з театром ляльок,

проте обставини склалися таким чином, що він продовжив свої пошуки у цьому напрямі, адже ті відкриття, знання та знайомство з різноманітними практиками, пов'язаними з театром ляльок та анімації, здобуті упродовж експедиції, глибоко змінили ставлення художника до ляльок та неживих предметів. А мотив подорожі взагалі стане, щоправда дещо пізніше, провідним у нових сюрреалістичних виставах Ф. Жанті.

Після закінчення Олександрівської експедиції Ф. Жанті оселився в Парижі. Як зазначалося вище, це був період сплеску мюзик-хольного напрямку, що створювало ґрунт для розвитку і вдосконалення лялькарських технік, експериментів в області музикальності й темпоритмічності, оптичних ілюзій, світлових ефектів та інших сценографічних елементів, з яких складається художнє оформлення вистав.

Дійсно, спочатку Ф. Жанті творив у межах класичного театру ляльок, хоча й з властивими тільки його творчості особливостями. Як правило, він влаштував лялькові вар'єте: вистави, що склалися з декількох окремих номерів — естрадних ескізів, мало або взагалі між собою не пов'язаних, з різними героями. Виконувалися такі вистави як у невеликих, так і в великих залах, або як окремі номери, або в якості повноцінних вечірніх вистав. Ці роботи були зосереджені на одній маріонетці, яка керувалася більш-менш звичним способом. Для ранніх описів Ф. Жанті характерна гіперболізована комічність, що взагалі охоплює більшу частину лялькового театру. Його ляльки поводитися нарочито напружено, часом неврівноважено.

Переламним періодом у житті й творчості Ф. Жанті була зустріч з хореографом Марі Андервуду 1967 р., з якою він наступного року заснував театральну компанію «Compagnie Philippe Genty» («Компанія Філіпа Жанті»), після чого починається довгий період творчих пошуків. Режисер постійно говорив, що партнерство з М. Андервуд повністю його змінило: до неї він був гранично закритою людиною, відповідно камерними були його вистави, вона ж зі своїм досвідом хореографії відчутно зрушила його в напрямку живих перформерів і більших просторів.

Таким чином, якщо ранні твори Ф. Жанті були призначені для кабаре й мюзик-холу, то з часом лялькар вирішує більше не виступати в кабаре, а намагається, зберігаючи мюзик-хольну стилістику, розробити складніші сюжети, орієнтовані на короткі гумористичні сцени.

О. В. Білоус

**ІНВАРІАНТНІСТЬ ОБРАЗУ КОЛОМБІНИ
В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ О. ВЕРТИНСЬКОГО**

О. V. Bilous

**THE INVARIANT CHARACTER OF THE COLOMBINE IMAGE
IN O. VERTINSKY'S THEATER ART**

Олександр Вертінський, радянський артист, кіноактор, композитор, поет і співак, кумир першої половини ХХ ст. запам'ятовується глядачам не тільки манерою виконання та акторською майстерністю, але й незчисленною галереєю театральних образів. Сам митець, як відомо, виступав в образі П'єро (Білого,

пізніше Чорного). Театральне «минуле» цієї маски вказує на характерні способи створення персонажа — через дію, інтриги за участю інших героїв, зовнішній вигляд, манеру тощо. І найголовніше, що П'єро безпосередньо (або асоціативно) супроводжують інші маски «любовного трикутника» *commediadell'arte* — Коломбіна і Арлекін. Так, ліричним героєм — П'єро в ряді випадків «мотивована» система образів і тематика пісень-монологів.

Адресатом любовних, глузливих чи просто іронічних зізнань П'єро О. Вертинського виступає героїня — Коломбіна, водночас у кожній роботі спостерігається своя варіація, новий, неповторний жіночий образ. Імена героїнь часто умовні, фантастичні: Люлю («Хвилиночка», 1914-15), Мері («Про шість дзеркал», 1917), Ірена («Пані Ірена»), Мален («Принцеса Мален», 1920), Іветта («Танго Магнолія», 1931), Магдаліна («Piccolo Bambino», 1933). Коломбіною ліричний герой називає героїню тільки одного разу, а саме у творі «Хрестовий король» (1918). Він виділяє слово інтонаційно, відокремлює лапками, передає своє ставлення до героїні; протиставляє Коломбіну — П'єро, метафоричне — реальному. Грати роль, здаватися і по-справжньому «бути» — не одне й те саме. Тільки поет може «народитися» і бути П'єро, тільки справжня актриса може стати його Коломбіною — без тієї умовності, на яку натякають лапки.

Галерею «лялькових», «маріонеткових» персонажів відкриває Люлю з першої «аріетки» О. Вертинського «Хвилиночка». П'єро поруч з нею — «хлопчик-пай». Комічне перебільшення характеризує героїв як наївних та безтурботних. Митець підкреслює «різницю» між автором і героєм, створює іронічний ефект, автор «визирає» з-під простої, може навіть простацької «маски» свого персонажу. Однак цим монолог-пісенька не вичерпується. З'являється третій, сам автор, який ставить «одвічне» питання любові.

Інший тип жіночих образів розкриває «казкова» метафорика. Це вже не «ляльки», «маріонетки», а чарівні «принцеси» і «королеви». У таких «аріетках», як «Сіроглазочка» (1915), «Пані Ірена» (20-е рр.) та ін., П'єро перетворюється на лукаво-витонченого, декадентськи-вишуканого залицяльника. Дитячу наївність змінює рефлексія, ліричний герой стає повноправним суб'єктом іронії.

«Казкові» образи Сіроглазочки і Ірен контрастні. Малюючи, неначе художник, словесні портрети героїнь, О. Вертинський використовує прийоми «затемнення» і «висвітлення», які впливають на створення жіночого образу, зумовленого сюжетом «пісеньок». Можна сказати, що «сюжетні» самі портрети. На відміну від живопису — просторового мистецтва, музично-поетичні «портрети» О. Вертинського мають тимчасову протяжність. Риси, що проступають від строфи до строфи, від куплета до куплета, поступово складаються в цілу «картину», зумовлюючи закономірний для ліричного героя фінал.

Хочемо додати, що Коломбінами для багатьох творів ставали прообрази реальних жінок, з якими актор зустрічався упродовж свого творчого шляху. Так, наприклад, образ Кокаїнетки з однойменного твору з'явився як відгук на повідомлення кївської преси про те, що відома артистка Надія Вертинська, рідна сестра актора, вжила велику дозу кокаїну й отруїлася. Опис героїні викликає жалість: сама вона безглузда, дурна, зовсім дитина. З'являється новий образ — Смерть. Він має два плани: темний і світлий. Тут Смерть грає за своїми правилами. Саме простір смерті концентрується навколо жалюгідної дівчинки

на лавочці, вона є тут не центром, оскільки навіть не усвідомлює своєї ролі. Але автор говорить про те, що навіть тьма дарує спокій. Необхідно відзначити, що за цей образ сучасники звинувачували Вертинського в пропаганді суїциду, що і так було надзвичайно популярно в неспокійні воєнні роки.

Музою для багатьох аристок стала акторка німого кіно Віра Холодна (5 августа 1893, Полтава — 16 февраля 1919, Одесса), з якою актор довгий час спілкувався. О. Вертинський присвячував їй свої твори: «Креольчик», «Ліловий негр», «Вашіпальці пахнут ладаном» та інші.

Прообразом Коломбін у таких творах, як «Ірен», «Мадам, уже падають листя...», «Женулічка», стала Рахіль Потоцкая, перша дружина Олександра (1924), яка при одруженні змінила ім'я на Ірен.

Отже, образи Коломбін у театральному мистецтві Олександра Вертинського відіграють значну роль, вони втілюють життя жінок ХХ ст., їх взаємовідносини та спосіб життя. Хоча деякі з них постають перед нами майже нереальними, рафінованими, ми знаємо, що все це реальні особистості чи збірні образи жінок, що оточували митця.

М. І. Бордіян

ТВОРЧІ ІННОВАЦІЇ ЛОНДОНСЬКОГО ТЕАТРУ РОЯЛ КОРТ

М. І. Bordiyan

ROYAL COURT LONDON THEATER: CREATIVE INNOVATIONS

Театр як спосіб розкриття сучасних проблем через мистецтво постійно змінюється. Це потребує великої кількості роботи. Таким чином мистецтво приречене на зміни, а отже оновлення.

Театр «Роял Корт» на Слоан-сквер в Лондоні існує вже понад 149 років. Через авторів він знаходиться на передньому краї створення неспокійного, пильного, провокаційного театру нині.

Сучасний театр вже не боїться шокувати свого глядача чи вивести його зі стану рівноваги. Енергія спротиву думкам, нав'язаним владою, у нас практично відсутня. Чим сьогодні дійсно може бути цікавий театр — це тими дотиками до наших больових точок і спробами їх лікувати або пояснювати нам, що із ними робити. Театр як мистецтво обміну енергією між актором і глядачем єдиний, хто може працювати на нашу гармонізацію і гармонізацію культурного простору.

Сцена класично знаходиться на підвищенні, у майбутньому те, що відбувається на ній, ще не існує, воно ніби спускається з повітря і проходить крізь тепер спостерігаючих вниз і виходить в двері вже минулого з закінченням вистави. Театр так ніколи і не існує зовні, лише всередині. Він герметичний і дивовижно відкритий як людська душа.

Театр більше схожий на місце зустрічі, пропускний пункт, де реальність проходить перевірку на правильність. Театр не стільки місце для реєстрування реальності, скільки для її планування, очищення, вирівнювання і компенсування.

Театральне дійство — це вже факт, кожна вистава, де є спостерігач і спостережений, уже є живою історією. Є в театрі щось більше, ніж історія-вігадка, яку можна прийняти або відкинути. Театральна дія — те, що відбувається перед

вашими очима, має більше спільного з фактом, ніж з вигадкою уяви, вона уже відбувається, тобто перебуває в живій реальності.

Театр Роял Корт відрізняється від інших театрів своєю небайдужістю до нового покоління, до молодих драматургів, акторів та режисерів.

Театр шукає, підтримує початківців драматургів, дозволяючи їм розробляти нові, оригінальні та захоплюючі п'єси.

Він керує безліччю груп з написання п'єс, що надають письменникам можливості експериментувати, бути почутими, оспорюваними і підтриманими рівною мірою; є передумовою створення наступного покоління важливих драматургів.

Групи, традиційно очолювані письменниками, вплинули на багатьох драматургів, чия робота зараз нам подобається на наших сценах. Симон Стівенс і Лео Батлер допомогли почати кар'єру деяким з найдосвідченіших драматургів сьогодення.

Довгострокові письменницькі групи і обміни є ключовою частиною нашої міжнародної роботи. Ці програми семінарів допомагають початківцям драматургам розробляти інноваційні, оригінальні і захоплюючі нові п'єси в межах своїх власних театральних традицій. Група зустрінеться в декількох житлових майстернях на батьківщині письменників і дозволить кожному художнику написати і перепроєктувати новий твір протягом всієї програми. Цим групам допомагають драматурги, з якими ми зараз працюємо (як у Великобританії, так і за кордоном).

Отже, театри в Україні, зокрема у Харкові, мають швидше відкривати щось нове, організувати більше фестивалів, знаходити молодих драматургів, композиторів, акторів і т. д.

М. В. Войтенко

ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНИХ СКЛАДНИКІВ ВИСТАВ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

М. V. Voitenko

FEATURES OF THE CHOREOGRAPHIC COMPONENTS OF PERFORMANCES OF THE UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE

У мистецтві сучасного драматичного театру танець є одним із засобів виразності. І сьогодні режисери-постановники все частіше приділяють увагу пластичному вирішенню вистави. Про це свідчать постановки таких режисерів, як В. Пазі, С. Співак, Р. Віктюк та ін. Ролі танцювального мистецтва й пластики переважно досліджені в межах драматичного театру, на що вказують наукові розробки Е. Мей, Р. Захарова, Г. Морозової, Б. Голубовського, В. Панферова, І. Яснець, М. Суворової, О. Касьянкової, В. Нікітіна, А. А. Лещинського, В. Шпаковської та інших. Проте визначення особливостей хореографічної складової в музично-драматичному театрі не досліджено, що й зумовлює актуальність і теоретичну перспективу цього дослідження.

У музично-драматичній виставі танець звичайно знаходиться в залежності від музичного супроводу, як в музичному театрі, проте якщо в останньому хореографія повністю підкоряється музиці та вокальним партіям, то в музич-

но-драматичному ця залежність є взаємозумовленою. Танцювально-пластичне рішення як найбільш повна образна система акторських засобів виразності в драматичному мистецтві дозволяє танцювально-пластичним засобам ставати ключовою ланкою у створенні музично-драматичної вистави, її художнього рішення, піднімаючи танець на рівень одного з головних системних елементів сценічного твору. З огляду на це, можна виокремити різновиди танцю у музично-драматичній виставі. Вперше таку спробу здійснила О. Касьянова відносно до музичного театру, визначивши чотири різновиди танцю: дієвий засіб розкриття характеру головних героїв, стиль життя, супровід співу, розгорнута самостійна танцювальна сцена. Однак такий перелік не зовсім співпадає із завданнями музично-драматичної вистави, тому спробуємо класифікувати танець у музично-драматичній виставі наступним чином:

1. Танцювальний образ вистави.
2. Дієвий засіб розкриття характерів персонажів.
3. Розгорнута самостійна танцювальна картина (дивертисмент).
4. Танцювально-пластичний перехід.
5. Танцювальна метафора.

У кожному із зазначених різновидів танцю не повинно бути розриву між рухом, музикою, співом та драматичною дією.

Хореографічне рішення (танцювальна образність) музично-драматичної вистави в усьому його розмаїтті, як і інші виразні засоби, залежить від певних факторів, що впливають на хореографічну складову, а саме: режисерський задум, жанрова природа вистави, час та місце дії, етнографічність (національний колорит).

Отже, танець в музично-драматичному театрі має свої особливості, адже він не є провідним засобом виразності, але його цілі та завдання спрямовані на створення художнього рішення вистави поряд з музичною складовою та драматичним мистецтвом.

Н. І. Герасимова

РЕЖИСЕРСЬКІ ЧИТАННЯ ЯК ОСОБЛИВИЙ ЗАСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

N. I. Herasymova

STAGE READING AS A SPECIFIC MEAN FOR THE POPULARIZATION OF MODERN UKRAINIAN DRAMA

Імпровізація і читання п'єси — одна з активних форм існування сучасного експериментального театру, а також один із способів презентації сучасної драматургії на фестивальній сцені. Якщо у 90-ті рр. минулого століття драматурги заявляли про неприйняття їх театрами, то тепер ситуація дещо змінилася, хоча проблема функціонування сучасної української драми в державних театрах досі існує.

З'явилося безліч театральних і драматургічних фестивалів, які активно використовують читання у своїй роботі. У них, крім вузькоспеціалізованої публіки, бере участь широка глядацька аудиторія, включаючись як в процес сприйняття, так і в хід обговорення читань.

Фестивальні майданчики стали використовувати сценічні читання як спосіб представлення щойно написаних творів аудиторії професіоналів (режисерам, акторам, критикам), щоб ті могли обрати матеріали для подальшої постановки. Очевидно, що самі письменники, які не володіли сценічною мовою для втілення драми в театрі, азартно або вимушено вступили на терен постановки власних п'єс. Сама форма читання не була нововведенням: те, що в класичному режисерському театрі називалося «застільним» періодом роботи над п'єсою, було відомо професійній публіці. Важливою складовою такої презентації драми було її подальше обговорення — в естетичному, соціальному, рецептивному аспектах.

Образотворчий ряд вистав, поставлених у жанрі читання, гранично аскетичний, адже найчастіше дія відбувається в чорному кабінеті. Він являє собою умовний універсальний простір театру («гола сцена»), який дозволяє в імпровізаційному режимі виводити на сцену мінімальну кількість предметів, що створюють образ сучасної дійсності. Такого роду сценічне оформлення дозволяє акцентувати увагу на авторському тексті, його будові та особливостях.

Мізансцени читання позбавлені яскравої образної інтерпретації: нерідко актори розташовуються за столом або просто сидять на стільцях. Впродовж дії ці статичні пози можуть перериватися психофізіологічним проявом актора як ілюстрацією певних епізодів п'єси, діалоговим зверненням до зали тощо.

Частиною сценографії є сам текст п'єси, представлений у вигляді роздрукованих примірників твору, відеопроєкції або зображення. Матеріалізуючись, текст сприймається актором у якості партнера для взаємодії. Відповідно, роль не може вибудовуватися герметично, в одній площині, що відсилає до прийомів відчуження епічного театру Б. Брехта. Однак якщо в брехтівській виставі розмежування розповіді та оповідання пов'язано з необхідністю створення дидактичного театру, то в сучасному варіанті ефект відчуження покликаний затвердити множинність сенсів як таких.

Таким чином, виявлені в сценічному читанні художні та комунікативні стратегії дозволили їй виокремитись у самостійний сегмент. З технічного способу представлення п'єси вона еволюціонувала в систему художніх прийомів. Експерименти у цій області зумовили перетворення читання на самостійну театральну практику художньої комунікації. Широке використання читання у театральних процесах нашого часу зумовлено не лише бажанням сценічно втілити актуальні драми, а й зосередитись на їхніх глибинних сенсах.

Н. К. Добрунова

**РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ К. ДОБРУНОВА В ДОНЕЦЬКОМУ
АКАДЕМІЧНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ**

N. K. Dobrunova

**K. DOBRUNOV'S DIRECTING
IN DONETSK ACADEMIC UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATER**

Костянтин Добрунов (1959–2015) — один з яскравих українських театральних митців кінця XX — початку XXI ст. Найзначнішим періодом його творчості була діяльність на посаді головного режисера Донецького академічного облас-

ного драматичного театру в м. Маріуполь в 2001–2015 рр. Цьому етапу передувала робота в Донецькому академічному українському музично-драматичному театрі в 1995–1999 рр., що стала першим досвідом роботи в професійному театрі. Попри невеликі часові межі, цей період був важливим для професійного розвитку К. Добрунова та потребує вивчення для глибшого розуміння своєрідності його режисерського методу.

Формування творчих принципів К. Добрунова відбувалося в період з середини 1970-х до середини 1990-х рр., та містило діяльність у Горлівському народному театрі «Юність» та навчання у Вищому театральному училищі ім. Б. Щукіна при Московському державному академічному театрі ім. Є. Вахтангова. За роки роботи в Донецькому академічному українському музично-драматичному театрі режисер здійснив постановку таких вистав: «Ці вільні метелики» Л. Герша (1995 р.), «Дерева помирають стоячи» А. Касона (1995 р.), казка «Кажуть під Новий рік» І. Дмитрієва, М. Криштalia (1995 р.), «Бал злодіїв» Ж. Ануя (1996 р.), «Мандрагора» Н. Макиавеллі (1997 р.), «Дивна місіс Севідж» Дж. Патріка (1998 р.) та «Маленькі трагедії» О. Пушкіна (1999 р.).

Вистава «Дерева помирають стоячи» стала дипломною роботою режисера. Курсова робота — «Ці вільні метелики», що передувала дипломній, пройшла як своєрідне випробування перед адміністрацією Донецького театру. Для того щоб здобути право першої постановки в професійному театрі, режисеру-студенту довелося поборотися, зокрема для комісії було здійснено показ вистави «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, що була поставлена К. Добруновим у Горлівському народному театрі «Юність» та йшла з успіхом довгий час.

Вистави «Ці вільні метелики» та «Дерева помирають стоячи», попри те, що були навчальними роботами, мали великий успіх у донецького глядача, особливо у молоді, довго збирали повні зали. Вони стали свого роду перепусткою для молодого режисера в професійну трупку, де він швидко завоював авторитет серед колег. Для роботи над виставою «Дерева помирають стоячи» було залучено як молодих, так і досвідчених визнаних акторів. Один з важливих режисерських принципів К. Добрунова — вміння точно ставити акторам завдання та довіра до акторів, у яких режисер наче «розчиняється», за знаменитим висловом К. С. Станіславського. К. Добрунов міг точно направити артиста до мети, створити умови для відкриття нових рис особистості актора, робив це настільки тонко, що виконавці часто щиро вірили, що це їх власна заслуга. Багато із сучасних визнаних театральних митців починали професійний шлях зі співпраці з К. Добруновим. Серед них: заслужена артистка України Ольга Когут — актриса Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки, заслужений артист України Михайло Кришталь — актор Київського академічного драматичного театру на Подолі, Сергій Уманець — актор, сценарист, кінорежисер, заслужений артист України Андрій Романій та народна артистка України Олена Хохлаткіна — актори Київського Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, заслужена артистка України Тетяна Круліковська — артистка Театру драми і комедії на лівому березі.

Робота над виставою «Бал злодіїв» Ж. Ануя, за словами самого режисера, проходила в особливо теплій та дружній, творчій атмосфері, у якій було знайдено велику кількість акторських удач, а результат приніс задоволення всім

учасникам постановочної групи — тобто репетиційний процес був просякнтий студійним духом. У виставі продовжилася співпраці з художником Світланою Канн, що розпочалася в роботі над «Ці вільні метелики». Цей гармонійний творчий тандем проіснував до самої смерті К. Добрунова, художниця під керівництвом режисера розробляла образне і водночас продумане до найдрібніших деталей оформлення ще до багатьох вистав.

У постановці комедії «Мандрагора» Н. Макіавеллі К. Добрунов використав стилістику комедії дель арте, в роботі з акторами засновувався на принципі імпровізації.

Вистави, створені режисером у Донецькому театрі, отримали визнання театральної громади, позитивні відгуки в регіональних та київських виданнях. Наявні матеріали не дозволяють детально реконструювати всі вистави цього періоду, однак можна висувати, що цей етап загалом став успішним для режисера К. Добрунова, попри складнощі побутового та адміністративного характеру. Період роботи в Донецькому театрі відрізняється атмосферою студійності, у якій всі пов'язані однією ідеєю і працюють на загальний результат, набуття професійної зрілості режисера. У ці роки проявилися такі риси режисерського почерку, як здатність до глибокого розбору п'єси та вміння переосмислити авторську концепцію, наповнити виставу емоційно-психологічним підтекстом. Досліджуваний період мав велике значення в творчій біографії К. Добрунова та підготував перехід до наступного етапу — діяльності в 1999–2015 рр. у Донецькому академічному обласному драматичному театрі м. Маріуполь, де з 2000 р. він стає головним режисером.

А. В. Дяченко

**ФІЗИЧНИЙ ТЕАТР ЖАК ЛЕКОКА
ЯК ПРОДОВЖЕННЯ «ТОТАЛЬНОГО» ТЕАТРУ ЖАН-ЛУІ БАРО**

A. V. Diachenko

**JACQUES LECOQ'S PHYSICAL THEATER
AS A CONTINUATION OF JEAN-LOUIS BERNARD BARRAULT'S "TOTAL" THEATER**

Mime — це сучасний фізичний театр — жанр театральної вистави, який містить сюжетне оповідання вистави передусім через фізичні рухи. Особлива ознака цього жанру — абсолютне домінування руху над текстом; незалежно від тексту драматурга уявлення дій за допомогою мови тіла і рухів міміки, що зближує фізичний театр з пантомімою, тобто загалом з «тотальним» театром Жан-Луї Барро. Актори спілкуються між собою за допомогою різних жестів тіла, висловлюючи водночас свої емоції і внутрішні імпульси.

Спіраючись на досвід комедії Дель Арте, Лекок разом з Сарторі вигадали нейтральну маску, яка, навпаки, не приховує, а розкриває справжні наміри. Характерні маски набагато простіші в роботі, їх легше «оживити». Нейтральна маска обнуляє будь-яку наслідуваність — розвиває усвідомленість рухів. Дворічний курс у своїй школі Жак Лекок називав подорожжю. Так ось, нейтральна маска — це початок мандрівки.

Робота в масці один з центральних методичних принципів програми навчання в студії режисера, дослідника, теоретика і педагога Ж. Лекока. Роботи

Ж. Лекока пов'язані з діяльністю таких реформаторів театру ХХ століття, як А. Арто, А. Жаррі, Ж.-Л. Барро, Е. Гротовський, Е. Барба і П. Брук, з якими він розділяє відданість фізичному, не натуралістичному театру.

У фізичному театрі дуже важливим є аналіз рухів, який починається з положення себе в просторі. Користуючись тільки рухливістю власного тіла, потрібно ногами відчутти порожнечу або тісноту сцени, динамічну рівновагу, просторові обмеження.

Сучасність хвилює Лекока набагато більше, ніж старовина. Його театр не прагне бути актуальним, але він не ігнорує ні дійсність, ні поп-культуру, ні сучасну філософію. У програмі вправ у якийсь момент з'явився *danseconcrète* на основі шумової «конкретної музики», а також мультиплікаційний мім і сторітеллінг на основі коміксових стріпів.

Лекок забороняє копіювання. Кінцева мета його навчання — набуття власного стилю.

Навчання в школі розраховане на два роки. Перший рік навчання присвячений загальній фізичній підготовці, акробатиці, жонглюванню, аналізу рухів, роботі з нейтральною маскою, вивченню динаміки рухів у природі (елементи і матеріали, кольору і освітлення, рослини і тварини), виготовлення масок, роботі з експресивними масками і карнавальними масками. Велика увага приділяється роботі з об'єктами — побутовими предметами та геометричними конструкціями. При школі навіть є лабораторія пластичних досліджень — своєрідний факультет сценографії, що виник на основі курсу. Досліджуються фізичні обмеження, просторові і тимчасові. Фінальна тема першого року — створення персонажа.

У програмі другого року вокальна підготовка, мова жестів, сторітеллінг за допомогою слів і образів, мелодрама і сильні емоції, комедія Дель Арте і напівмаски, буфонада і соціальна маска, фантастика та гротеск, клоун цирку і клоун театру, комікс і, нарешті, вивчення класичної і сучасної драматургії за допомогою рухів.

Кожен, хто відчуває схильність до викладання, може залишитися в школі на додатковий третій рік навчання, присвячений педагогіці. Завдяки цьому виникають тренінги та школи в різних країнах.

Одже, розвиваючи ідеї Барро, Лекок ставить на чільне місце пластику актора і п'єсу, і вважає грецьку трагедію та італійську комедію джерелом театральних інновацій та оновлення театру.

Маска в театральній культурі є одним з універсальних естетичних знаків театру, режисерської та акторської майстерності служить способом моделювання театального образу. У театральній освіті робота з маскою є засобом розвитку уваги, асоціативного і композиційного мислення, прямим ходом до використання підсвідомих процесів в психотехніці актора.

Здається, що маска може бути використана і як багатофункціональний засіб навчання, і як метод фізичного і психологічного розкріпачення людини, і як один з прийомів розвитку творчих здібностей. Театральний досвід підтверджує важливу роль маски в глибинному розвитку творчих можливостей особистості, що служить підставою застосування маски в тренінгах. Застосування тако-

го виду тренінгу в сучасній театральній школі стало б очевидним збагаченням процесу навчання акторів.

Отже, маску можна вважати необхідним елементом сучасної театральної освіти, істотним елементом естетичного виховання актора, корисним інструментом освоєння акторської професії.

О. Г. Князь

ЯРМАРКОВИЙ РУХ В УКРАЇНІ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

О. Н. Князь

FAIR MOVEMENT IN UKRAINE AS A FACTOR OF UKRAINIAN CULTURE DEVELOPMENT

Скарбниця української культурної спадщини неповторна і багатогранна, недарма до неї прикута увага багатьох дослідників — культурологів, мистецтвознавців, етнографів, фольклористів тощо.

Особливою перлиною, мальовничим пластом української культури, варто вважати ярмаркові традиції, які протягом віків стали невіддільною частиною життя українців: звична купівля-продаж товарів на ярмарку перетворювалася на самобутнє народне свято за участю всіх верств населення — від простого люду до вельможного панства.

Українській усній та пісенній творчості притаманно безліч згадок про ярмаркове буття, здебільшого жартівливого характеру.

Ярмаркове дійство постає об'єктом натхнення багатьох митців, навколо якого вони рясно черпають матерію для своїх творів, серед яких, насамперед, слід згадати славнозвісну повість генія світової літератури Миколи Гоголя «Сорочинський ярмарок» з циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки».

Ярмарковий рух в Україні з розвитком чумацького промислу набуває найбільшого поширення в ХІХ ст.: чумаки відіграють значну роль у становленні ярмаркової культури не тільки в торгово-економічній площині, а й у соціокультурній, затверджуючи свої традиції, звичаї, усну, пісенну і танцювальну творчість, що, безумовно, стає невід'ємною складовою ярмаркового культурного простору.

Це саме стосується і кобзарів, бандуристів, лірників, які мали особливе ставлення і шанування від ярмаркуючого люду.

Щодо ярмаркових традицій, то їх можна умовно розподілити на дві категорії: загальні — які були притаманні на більшості ярмарках, та регіональні (місцеві) традиції.

До загальних ярмаркових традицій можна віднести ті, які безпосередньо стосуються купівлі-продажу, зокрема найпоширенішу — виставляння могоричу за вдалу покупку відразу або вже після ярмаркування, це свідчення того, що угода відбулася і оскарженню не підлягає. До речі, фінансову сторону угоди тримали в таємниці, і якщо навіть питали, за скільки купив або продав, відповідь була одна — «за всі гроші». У випадку шахрайства, коли ярмаркувальники ловили злодія «на гарячому», традиційно вчиняли самосуд, прив'язували крадія до стовпа або дерева разом з поцупленим товаром, і кожен ярмаркуючий мав право шпурнути у злодюгу камінням. З кінця ХVІІІ ст. такі самосуди були

офіційно заборонені, проте владні органи свідомо закривали на це очі, крім випадків, коли на ярмарок приїздили знатні дворяни. Торговцю, якого викрили в обмані або шахрайстві, знімали шапку і кидали у натовп цю шапку, наче м'яч викидали за межі ярмарку — за шапкою, разом зі своїм товаром, «обманщик» був змушений покинути ярмарковий майдан.

Улюбленими ярмарковими розвагами як для дітей, так і для дорослих, були лялькові вистави — вертепи. На «красні» ярмарки (під Різдво і Великдень) вертепи мали найбільшу популярність та символічність.

У кожному регіоні були свої особливі ярмаркові традиції, зокрема на весняних ярмарках на Київщині, увечері першого ярмаркового дня, на майдані відбувався обряд «Весілля свічки» — урочисто, з піснями і танцями спалювали прикрашену ялинку або вишню. Це пов'язано з історією за часів Великого князівства Литовського, коли в Києві воєвода забороняв у вечірній і нічний час запалювати в оселях будь-який вогонь, винятково з протипожежної безпеки. Ця заборона була скасована польським королем Сигізмундом I, і на честь такої події кияни влаштували свято. Ця традиція шанувалася аж до заборони ярмарків в Україні.

Поставили крапку ярмаркуванню в Україні три з'їзди радянських часів. Зокрема, в грудні 1927 р. XV з'їзд ВКП(б) затвердив директиви по складанню першого п'ятирічного плану розвитку народного господарства СРСР, у квітні 1929 р. XVI конференція розглянула і схвалила план п'ятирічки, а у травні 1929 р. V Всесоюзний з'їзд Рад оголосив його державним законом, який, по суті, припиняв ярмарковий рух.

Початковим етапом відновлення ярмаркового руху варто вважати 1966 р., коли було організовано (відновлено) Сорочинський ярмарок, що на відміну від інших виставок досягнень народного господарства включав культурно-мистецьку складову; вона була чи не найголовнішою принадою для гостей і учасників ярмарку — подихом давньої української ярмаркової культури.

Багато ярмаркових традицій трансформувалися у сучасному соціокультурному просторі, зокрема у фестивальному русі, адже сучасні мистецькі фестивалі в своїй основі мають саме ярмаркові традиції. Такі творчі проекти як «Битва хорів», «Танцювальний батл» та багато інших мають в своїй основі саме ярмаркове підґрунтя — у давнину такі заходи проводилися винятково на ярмаркових дійствах.

Тож, спираючись на історію, наукові дослідження, беручи за основу звичаї, традиції, культуру, варто акцентувати увагу на культурно-мистецькій складовій в організації сучасних ярмаркових заходах України, таким чином зможемо підняти забутий, але дуже важливий пласт української ярмаркової культури. Сучасна ярмарково-виставкова діяльність в Україні базується на «Концепції розвитку виставкової діяльності», що схвалена Кабінетом Міністрів України від 24 липня 2003 р., проте, на жаль, вона не враховує традиційну культурну складову, яка є, безумовно, важливим елементом нематеріальної культурної спадщини українського народу, нашою національною самобутністю. Адже, як споконвіку вважається, той, хто поважає і шанує своє прадавнє, — з усякого боку справжня людина.

Д. І. Колесникова

**АКТУАЛЬНІСТЬ РОЗВИТКУ ЖАНРУ ВОДЕВІЛЬ
НА ТЕРЕНАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

D. I. Kolesnykova

**THE RELEVANCE OF THE DEVELOPMENT OF VAUDEVILLE GENRE
IN THE TERRITORY OF MODERN UKRAINE**

Нинішні глибокі зміни в культурному житті нашої країни стимулювали повернення до життя багатьох літературних явищ. Наприклад протягом тривалого часу нехтуваних та замовчуваних проблем осмислення однієї з важливих і необхідних функцій мистецтва — розважальної. Витісняється власний багатий досвід розважально-дидактичної та сміхової культури і мистецтва, закладений, зокрема, і в жанрі водевілю, унікальному своїми художніми якостями та невичерпним потенціалом.

Водевіль, який народився в XVIII — першій половині XIX ст., був значно посунений іншими «легкими» жанрами в XX ст., у другій половині XX ст. і на початку XXI ст. в різних іпостасях знову і знову нагадує про себе. Невитіюваність сюжетів, легкість і стрімкість розвитку дії, виявлення вад людської натури не в гостро сатиричній, а в більш м'якій гумористичній формі, і, нарешті, щасливе вирішення колізій і інтриг в фіналі робить водевіль жанром, що не втрапив свого місця в культурі. Увагу сучасних режисерів і композиторів звернено до класики розглянутого жанру — водевілів вітчизняних і зарубіжних авторів: Ф. Коні, Д. Т. Ленського, А. І. Писарева, А. П. Чехова, Е. Лабіша, Девержі (А. Шапо), Ш. Варена, Е. Монне, А. Делякур, Е. Моро, П. Сі-Родена і ін.

Одним із факторів їхньої стійкої популярності є розкриття тем, що залишаються актуальними і в наш час: пошук партнера для укладення шлюбу по любові чи з розрахунку; шляхи провінціала до артистичному успіху або просування дрібного чиновника службовими сходами. Менш поширені твори цього жанру, у яких на фоні історичних подій виникає тема служіння батьківщині, так звані патріотичні водевілі, також піднімаються соціальні питання, наприклад, про становище жінки в суспільстві.

Поціновувачам водевільного жанру надана можливість прослуховування водевільних п'єс у вигляді аудіокниг («Хороша і погана, розумна і дурна» Д. Т. Ленського, водевілі А. П. Чехова «Ведмідь», «Пропозиція», «Весілля», «Ювілей»). У 2012 р. в цьому форматі випущено збірник радіовистав із серії «Театр перед мікрофоном» в записах 1950-х років. У нього входять п'ять п'єс: «Лев Гурич Синиця, або Провінційна дебютантка», «Осіньна нудьга», «Петербурзький лихвар», «Клопотун, або Справа майстра боїться», «Аз і ферг, або Весілля з вензелями».

Отже, як це не здається парадоксальним, життєздатність водевілю багато в чому визначається його слабкими сторонами: можливістю компоновання музики, що належить одному або різним авторам, існуванням водевільної вистави з різною музикою. Зрозуміло, що досліді інтерпретації водевільних п'єс за допомогою перекладу на мову іншого мистецтва несуть на собі відбиток свого часу. Завдяки чому водевіль не втрачає актуальності тематики, простоти і мобільності, оновлення ресурсів, створення та презентації художнього тексту. Водевіль залишається актуальним синтетичним жанром. Він став частиною сучасного медійного та віртуального простору культури.

Г. І. Колодій

ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОГО ОБДАРУВАННЯ НАТАЛІ УЖВІЙ

Н. І. Kolodii

FEATURES OF NATALIYA UZHVIY'S ACTING TALENT

У наш час не так часто можна зустріти актора, творчий шлях якого доводить, що справжній митець повинен не боятися експериментів і вміло поєднувати вже опановані навички з новим досвідом. Прикладом такого митця можна назвати Наталю Ужвій.

Ще за життя, у період роботи в театрі ім. Франка, Н. М. Ужвій називали потесою української сцени. Адже актриса за своє довге і плідне творче життя зіграла ролі найрізноманітнішого плану: високодраматичні, комедійно-характерні і загострено-сатиричні. Наприклад, у виставі «Дядечків сон» актриса грала Москальову з таким сильним сарказмом, що образ героїні Достоєвського набрав гротескних, майже буфонних ознак. Також заслуговують бути опоетизованими ролі Марини Мнішек з «Бориса Годунова» О. Пушкіна, мадам Стессель з «Порт-Артура» І. Попова та О. Степанова, яку солдати називали «командуючою в спідниці». Те ж саме можна сказати і про інші створені актрисою яскраві негативні образи.

Серед багатьох сценічних витворів Н. Ужвій образи матерів посідають важливе місце за значенням ролей, їхніми художніми, естетичними ознаками та ідейно-художнім рівнем. Адже саме в таких мистецьких витворах найповніше і найвиразніше виявився самобутній талант української артистки. Був час, коли у творчості Ужвій переважала «дівоча доля». Згодом на перший план виступили образи жінок-матерів різного соціального стану, віку, духовного змісту, характеру, національної приналежності, психофізичних даних.

Її першим театральним вчителем став І. Мар'яненко, досвід якого допоміг актрисі втілити різнопланові ролі у вітчизняній і зарубіжній драматургії, особливо її талант проявився в образах класиків театру Шекспіра, Бомарше, Мольєра, Гольдони та інших зарубіжних авторів. Найчастіше вона зустрічалася з благородними, чистими, світлими героїнями. І в таких ролях талант актриси, її «поетична вдача» розкривалися найяскравіше і найвиразніше.

Для актриси були чужими напористість і прямолінійність сценічного рішення образу, а також атмосфера натуралізму, побутовості, те, що ми розуміємо під «шароварщиною». Вона романтична за характером свого акторського таланту. Іронія — одна з характерних особливостей високого романтичного стилю. Н. Ужвій користується нею у тому випадку, коли хоче викрити вульгарність і обивательщину.

Актрису безпомилково можна було пізнати за голосом, за його співучістю. Ледь чутні інтонації мови, то прискореної, то пісенно протяжливої, стають у неї одним із її найважливіших засобів творення образу, як один прояв опоетизації.

У майбутньому Н. Ужвій не раз засвідчувала цю особливість свого таланту. Рідко хто з артистів так опоетизовував своїх героїнь, як Н. М. Ужвій. ця риса була властива їй і в молодості, такою залишилася на все своє творче життя, хоча артистка і зазнала впливів різних театральних шкіл.

У численних рецензіях, в яких йшлося про сценічні образи артистки, мож-
на було часто зустріти слова «романтичність», «музикальність», «ритмічність».
Ці ознаки притаманні багатьом акторам школи Л. Курбаса.

Цікаво, що про наявність двох театральних напрямів у театрі «Березіль» —
«умовного і реалістичного» — писав народний артист СРСР О. Сердюк. Для
ілюстрації своєї точки зору він наводить приклади з ранніх творчих робіт
Н. М. Ужвій, підкреслюючи її послідовну реалістичну манеру гри, хоча і з вкра-
пленнями експресіонізму Курбаса. Її служниця в «Золотому череві» була над-
звичайно реалістичною, не кажучи вже про Оксану в «Загибелі ескадри».

Від українського класичного театру корифеїв Н. М. Ужвій успадкувала
властивість до укрупненого вирізьблення характерів — своєрідної монумента-
льності, яскравій емоційності.

Нині проблема синтетичності драматичного актора залишається актуаль-
ною. Сучасний митець повинен бути емоційно пластичним і обізнаним в мето-
дах роботи за різними театральними напрямами, але водночас не втрачати свою
індивідуальність, тому і хочеться взяти за взірць творчість «поетеси україн-
ської сцени» Н. Ужвій.

Н. М. Красильникова

ІСТОРИЧНІ ФАКТОРИ ФОРМУВАННЯ ПЛАСТИЧНОГО ТЕАТРУ

N. M. Krasylnykova

HISTORICAL FACTORS OF PHYSICAL THEATER FORMATION

Пластичний театр — це театр, заснований на різних видах сценічного та по-
бутового руху, танцю і пантоміми, але свідомо позбавлений слова. У ХХ столітті
він пережив кілька сплесків популярності. Розглянемо деякі історичні періоди,
які сформували найголовніші традиції сучасного пластичного театру.

Епоха початку ХХ століття була наповнена активними пошуками в області
пластичної виразності. Одне з найбільш чітких звернень до пластики датуєть-
ся 60–70-ми роками минулого століття, коли, завдяки творчості французького
міма М. Марсо, пантоміма поширюється по всій Західній Європі, Америці і Ра-
дянському Союзу.

В атмосфері захоплення пластичним мистецтвом творили видатні режисе-
ри початку ХХ століття, ведучи активні пошуки нової театральної мови, які зго-
дом ставали традиціями пластичного театру. Всеволод Мейерхольд обґрунтову-
вав «пластичну статуарність», а пізніше звернувся до італійської комедії масок.
Теорію «органічного мовчання» розвивав Олександр Таїров, звертаючись, зо-
крема, до давньогрецької трагедії. Безліч шанувальників у «вільної пластики»,
пантоміми, ритміки Жака-Далькроза, яку пропагував Сергій Волконський.

Традиції жанру урізноманітнювалися та накопичувалися з плином історії.
У 20-ті роки минулого століття інтерес до пластики, виникла «біомеханіка» Ме-
йерхольда, теорія психологічного жесту Михайла Чехова. І лише з 30-х років,
коли посилення вербалізації мистецтва було зумовлене політичними вимогами,
пластика була насильно витіснена на задвірки, вигнана з театральної практики
як надто умовна, а значить, і небезпечна мова. Саме панівній ідеології пластич-
ний театр зобов'язаний своїм зникненням на довгі роки.

За роки панування соцреалізму мистецтво стало перетворюватися на агітацію, пропаганду. Головним його прагненням стало моделювання нової дійсності, далекої від буржуазної і той, що протистоїть їй, конструювання особливої реальності, в якій немає місця багатозначності і витонченості. Тому, потрапивши в розряд занепадницьких жанрів, він на довгі роки зник з радянської сцени.

Шлях до відродження жанру виявився довгим і тернистим. Його відродження почалося в 70-ті роки з пробудження інтересу до пантоміми. У цей період в театрі панував свого роду ідеологічний натуралізм, заснований на соцреалізмі. На сцені панували виробничі або побутові п'єси, хоча видатні режисери вже створювали нову театральну мову.

У 80-ті роки жанр пластичного театру бурхливо розвивається. Йдуть інтенсивні пошуки нових можливостей. Крім пластичної драми існує пластична комедія.

У 90-ті роки пластичний театр інтегрується в театр драматичний, який перестає на той час бути як літературним, так і ідеологічним. У 90-ні роки і сам термін «пластичний театр» пішов з арсеналу критиків, а в театрознавстві досі немає єдиної системи уявлень про цей вид театрального мистецтва.

Особливостями сучасного пластичного театру є емоційна виразність, елементи пантоміми, стильовий рух, динаміка, відсутність слова.

Ці особливі риси склалися віками. До найголовніших з них можна віднести наступні:

- відсутність слова як виразної особливості німе наслідування змінилося безмовною мовою;
- використання однієї з основних специфічних рис театрального мистецтва – зорової ілюзії.
- здатність пластичного театру до віртуозної організації простору;
- конструювання за допомогою симуляції;
- психологізація тіла;
- естетика потворного — складає одну з найважливіших основ сучасного пластичного театру .

Н. О. Лавренко

ІВАН ВИРИПАЄВ — ОДИН З ОСНОВОПОЛОЖНИКІВ «НОВОЇ ДРАМИ»

N. O. Lavrenko

IVAN VYRYPAEV — ONE OF THE FOUNDERS OF THE «NEW DRAMA»

Одним із найвідоміших драматургів сучасності світового рівня, чий п'єси ставлять у багатьох країнах Європи, є Іван Вирипаєв. Слід зазначити, що на сьогодні його творчість або висвітлена досить скупо в літературі, або не висвітлена зовсім. Його п'єси, вистави, фільми жадані, актуальні та унікальні, але ще досі не ставали предметом вивчення, тож потребують наукового дослідження.

У сучасному культурному середовищі «нова драма» — поняття, що проникає в нашу свідомість у вигляді яскравих перформансів і сценаріїв до популярних кінострічок. Науковцям досі не знайшли спільної точки зору щодо використання терміну «нова драма». Вже встоялася традиція називати драматургію зламу ХІХ–ХХ ст. таким чином, але протягом останніх десятиріч театр

зазнав чималих змін, що призвело до появи багатьох нових драматургів, тому театральне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. також здобуло назви «нова драма». Основна тенденція «нової драми» – у її прагненні до достовірного зображення, правдивого показу внутрішнього світу, соціальних і побутових особливостей життя персонажів і навколишнього середовища. «Нова драма» – це певна художня філософія, пов'язана не тільки з оновленою поетикою, але й з новим розумінням театру ХХІ ст., який прагне побачити реалії сучасності, переосмислити соціальність і створити нових кумирів.

Автори «нової драми» намагаються представити життя соціуму з такими його складовими, як відчуженість, самотність, розгубленість, жорстокість. Саме цими елементами обумовлений і характер конфлікту, який вирішується по лінії Я – Соціум, не тільки в протиставленні особистості суспільству, але й досліджує їх об'єднувальний стан. І. М. Болотян і С. П. Лавлинський виділяють 4 типи сюжету «нової драми». Четвертий тип розглядає зіткнення людини з поняттям «сакрального», і головним представником цього типу автори статті визначають Івана Вирипаєва: «Четвертий тип сюжету має на увазі трьохчастинну модель: Бог і сакральне – уявлення людей про Бога та сакральне (розходиться з істиною) – «Я», що викриває ці уявлення через знущання, юродство. Особливо яскраво цей тип сюжету проявляється в «жорстоких» п'єсах І. Вирипаєва».

У 2001 році І. Вирипаєв почав режисерувати постановки в Центрі нової п'єси «Театр.doc». Наступного року театральна преса дуже активно обговорювала спектакль «Кисень», який він поставив за своєю п'єсою. Цей період можна назвати відправною точкою в діяльності цієї багатогранної і однозначно талановитої людини. Хоча комплексного аналізу творчості Івана Вирипаєва в якості особливого драматургічного напрямку сучасної драматургії ще не було, існують дослідження, які так чи інакше аналізують п'єси драматурга. Марк Липовецький і Біргіт Боймерс починають дослідження творчості І. Вирипаєва з п'єси «Кисень», називаючи її ні п'єсою, ні концертом, ні сповіддю, а й тим, і іншим, і третім разом. «Кисень» представляв собою принципово новий тип театрального висловлювання: розкладений на два голоси реп на самі що ні на є «вічні теми».

Як драматург Вирипаєв синтезує безліч традицій, починаючи від язичницької міфології та закінчуючи сучасною масовою культурою. Це і класична російська література, і зарубіжна драма ХХ ст., і релігійні тексти. Однак, використовуючи спадщину попередників, він зберігає свій творчий почерк, виділяв особливий стиль, який базується на домінанті слова. У книзі «Драма пам'яті» Павло Руднев пише: «Драматургічна майстерність Вирипаєва розвивалася паралельно з його постановочними навичками, але й впливала і на театральний ландшафт всієї країни: він завжди ставив складні завдання перед театром». Ключовим завданням на шляху пізнання світу, існування з ним у гармонії Вирипаєв вважає повне розкріпачення людини, її відкритість новому.

У 2006 році Вирипаєв підкорив публіку «Ейфорією», кінодебютом, відзначеним нагородами на фестивалях у Венеції та Варшаві. Але кіно, на думку Вирипаєва, – спосіб звернутися до глядача та налагодити контакт з величезною кількістю людей. Його картини «Ейфорія», «Кисень», «Супергерлер», «Танець Делі» знайшли відгук у серцях багатьох. Парадоксально, але сам Іван Вирипаєв,

фільми якого отримали визнання широкої аудиторії, не вважає себе повноцінним кінорежисером, тому як основне заняття для нього — це драматургія.

Іван Вирипаєв — драматург, режисер, сценарист, яскравий представник «нової драми», який почав свій творчий шлях наприкінці 90-х років минулого століття, безумовно сьогодні — одна з фігур, яка активно впливає на театральний процес. Він є одним з найталановитіших сучасних драматургів Європи.

Л. А. Манукян

**ПОИСК НОВЫХ ФОРМ
В СОВРЕМЕННОЙ АРМЯНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ**

L. A. Manukian

**THE SEARCH FOR NEW FORMS
IN CONTEMPORARY ARMENIAN THEATER DRAMATURGY**

Армянская современная драматургия имеет богатую историю развития. Современный театр становится все более интерактивным. Каждое театральное направление старается найти новые оригинальные способы вовлечения зрителя в театральное действо. Из-за большой конкуренции и стремительного развития медиакоммуникаций, возникают проблемы с развитием и становлением нового театрального и сценического решения. Армянский театр также в полной мере столкнулся с этой проблемой, и долгое время искал пути ее решения. Особенно эта ситуация проявляется между классическими и современными театральными направлениями.

В поисках новых средств выражения театральные драматурги создавали новые разнообразные жанры. Такой жанр как комедия смог получить различное развитие в такие поджанры, как водевиль и трагикомедия, диаметрально противоположные, но оба вызывающие сильную положительную реакцию у зрителя. Долгое время этот жанр имел исключительно камерное решение, выступление актеров происходило на сцене и только, взаимодействие с залом происходило только за счёт реплик риторического характера в зал.

Под конец XX века актеры начали больше взаимодействовать со зрителем, они стали спускаться в зал, и даже появились прецеденты общения в рамках спектакля с гостями. Армянский театр в постановках зачастую подчеркивал необходимость ответа из зала в подтверждении своих слов, как ответ народа, что являлось ещё и художественным образом незримого присутствия народа. Но и этот метод взаимодействия со зрителем со временем нивелировался, и армянским драматургам пришлось искать новые пути построения общения со зрительным залом.

Моноспектакль стал новым решением. Актер один в открытом со всех сторон сценическом пространстве доносит до зрителя идею, что мы сталкиваемся с социумом и его порицанием или одобрением один на один и ему приходится высказываться и находить общие точки соприкосновения со своей целевой аудиторией. Поскольку место открыто со всех сторон для зрителя и спрятаться или сфальшивить невозможно, нет возможности партнеру помочь исправить или изменить неудобно сложившуюся ситуацию, и более того, сюжет моноспектакля идёт непрерывно и развивается непосредственно на глазах у зрите-

ля. І він може впливати на нього, задаючи запитання і активно реагуючи на важливі життєві запитання, поставлені актором і драматургом своєму глядачеві.

Рішенням нашого часу став перформанс з усіма його медійними і сценічними рішеннями. Це напрямлення має різнопланове рішення з точки зору висловлювання режисера. Пластичне рішення має різноманітне вираження думки драматурга, від представлення людей у вигляді машин і механізмів, кольорів і рослин, коливаються на полі, під тиском сурового степного вітру і з напруженням протистоящих йому. Статика і динаміка людських взаємовідносин, пластика любові і ненависті, народження ідеї — все це стало доступно завдяки безмовній пластичній перформансу. Ще один аспект, вовлекаючий глядача у дію, — це можливість участі його у виробленні, стати частиною композиції і працювати в єдиному діянні з акторами. Немаловажливо, що перформанс не потребує спеціального простору — він може відбуватися де завгодно.

Д. О. Марузіна

ЖАНРОВА ОСОБЛИВІСТЬ МУЗИЧНИХ ВИСТАВ ТЕАТРУ ІМ. ФРАНКА

D. O. Maryhina

GENRE FEATURE OF MUSICAL PERFORMANCES OF IVAN FRANKO NATIONAL ACADEMIC DRAMA THEATER

Ідейно-мистецький розвиток театру ім. І. Франка зазнав безпосереднього впливу МХАТ. Обидва ці театри відрізнялися один від одного саме тим, чим різняться національні культури російського й українського народів. В українській театральній культурі це виявляється в особливому тяжінні до фольклору — музики, пісні, танцю, до всього того, що становить неповторну красу української народної творчості.

Перші кілька десятиліть театр акцентував на музичних виставах, це були окремі вокальні або хореографічні номери, штучно вплетені в канву вистави, які поза виставою могли існувати і окремо. Оскільки в той час мюзикли належали до «західної» ворожої культури. І повноцінно проникли в театральний процес України лише за часів «відлиги», але через брак коштів для роботи з таким специфічним жанром мюзикли з'являлись дуже рідко і, звичайно, їхня якість від цього страждала. Тому театру ім. І. Франка, як провідний державний театр країни, намагався тримати руку на пульсі театральних тенденцій.

Своєрідний напрямок театру у 80–90-ті рр. проявляється у зверненні художнього керівника, режисера С. Данченка до музичної драматургії: рок-опера «Енеїда» за І. Котляревським (музика С. Бедусенка, лібрето І. Драча і С. Данченка), опера-гопак «Конотопська відьма» за Г. Квіткою-Основ'яненком (музика І. Поклада, п'єса Б. Жолдака). «Біла ворона» (музика Г. Татарченка, п'єса Ю. Рибчинського), «Крихітка Цахес» за Гофманом (п'єса Ярослава Стельмаха, музика С. Бедусенка), нарешті «Кохання в стилі бароко» або «Любов з неохоти» Я. Стельмаха, «За двома зайцями» М. Старицького (музичний керівник обох вистав В. Гданський), «Пігмаліон» Бернарда Шоу (музика Фредеріка Лоу).

Зокрема, «Біла ворона» стала етапною роботою у творчості театру ім. І. Франка, кілька років збирала аншлаги. Вже частіше стали звучати слова

«мюзикл» і «рок-опера» не тільки при згадці про саму виставу, а й у загальному українському театральному процесі. Н. Сумська, яка вже була відома своїми театральними та кінороботами, завдяки цій історії про Жанну Д'Арк, здобула славу зірки мюзиклу, і після цього почала все частіше з'являтися у музичних виставах театру. З вистав останніх років достатньо згадати хоча б «Кайдашеву сім'ю» у постановці П. Ільченка і «Незрівнянну» А. Хостікоєва з нею ж у головній ролі. У часи, коли країна щойно здобула незалежність, текст п'єси і пісні набували символічного значення і стали особливо актуальними. Так сама виконавиця згадувала цю роль наприкінці 90-х: «Нас і сьогодні хвилює Жанна. У нашій виставі вона намагалася вирішити питання, що в житті важливіше — місія жінки чи людини? Жінки завжди з тим стикаються, тим більше тепер. Кажучи сучасною мовою, Жанна вибрала кар'єру, а можна було бути просто біля чоловічої руки. Вона зраджує Жюльєна, а вкінці він стає її катом».

У той час, коли Г. Товстоногов створював оперу-фарс «Смерть Тарелкіна», а Марк Захаров — мюзикл «Тіль», С. Данченко звертається до музичної версії «Енеїди». Разом з І. Драчем пише лібрето, залучає до свого задуму одного з найцікавіших театральних композиторів С. Будусенка.

У кількох музичних виставах, які репрезентують цю лінію у франківському — драматичному театрі, «Енеїда» посідає особливе місце. Тут передусім випробовуються нові можливості традиційного для української сцени синкретизму.

В «Енеїді» синкретизм, тобто сполучення драматичного слова, вокалу, хореографії в єдиній площині сценічної дії, постає у новій якості — у поліфонії й нерозривності цих сценічних сполучників дійства. Хоча за тих часів не одного з ревнителів вітчизняних традицій шокував і мікрофонний спів, і саме превалювання видовищного ряду над словом. Адже, справді, психологізм, філософське осмислення буття часом поступаються на сцені місцем музичним ритмам, масовим дивертисментам, майстерно побудованим бійкам, віртуозним цирковим номерам, сценам, вирішеним в іронічно-містичному плані.

Режисерові вдалось синтезувати на сцені епос, народжений на ґрунті народного світовідчуття, з естрадою, вперто вкорінювану у свідомість масового глядача, про це свідчить хоча б те, що А. Хостікоєва впізнавали за тих часів на київських вулицях передусім як Енея — головного героя франківської вистави.

У театрі ім. І. Франка «Наталку Полтавку» у жанрі мюзиклу зі збереженням оригінальної музики М. Лисенка поставив московський режисер О. Ануров. А на одну з головних ролей запросив фронтмена гурту «ВВ» О. Скрипку. Контраст героїв О. Скрипки-аматора і П. Панчука-професіонала — також ефект, який працював на жанровість постановки. Роль Наталки виявилась дебютом для молоді актриси Т. Міхіної і цілком вписувалась в «мюзикловий» ухил вистави. У цій героїні актриса продемонструвала «фемінізм по-українськи», який був побудований на легкості, що стосувалось не тільки пластики, а й загального внутрішнього і зовнішнього малюнку ролі.

Вистава молода через вік виконавців, кожен з яких у міру свого таланту працює самовіддано і легко. Можливо, тому в ньому так багато веселої енергії.

А. І. Махова

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТЕАТРУ ЮНОГО ГЛЯДАЧА В УКРАЇНІ

А. І. Makhova

THE DEVELOPMENT OF THEATER FOR YOUTH IN UKRAINE

В історії та сучасності театрального мистецтва популярною формою діяльності театрів є орієнтація на конкретний контингент глядачів. Важливим аспектом збереження і розвитку культури є навчання та виховання дітей та юнаків. Театри юного глядача орієнтовані на дитячу та підліткову публіку і цим обумовлюється специфіка їх постановок, підходів до режисури вистав, а також і роботи акторів.

Зважаючи на специфіку аудиторії театрів юного глядача, можна визначити важливі завдання, які вони покликані виконувати:

- сприяння всебічному розвитку дитячо-юнацької аудиторії;
- формування правильної ціннісної та морально-етичної системи дитячої аудиторії;
- виховання та навчання цілісної особистості;
- виховання у дітей та підлітків любові до мистецтва;
- виховання патріотичних почуттів, любові до батьківщини;
- підвищення рівня культури дитячо-юнацької аудиторії.

Враховуючи вищесказане, можна зауважити, що театри юного глядача виконують важливі функції, основними з яких є пізнавальна, виховна, освітня та естетична. Мистецтву, яке спрямоване на дитячо-юнацьку аудиторію, властиве освітлення гуманних людських цінностей, що сприяють розвитку, самоактуалізації, підвищенню емоційної чуйності і культурної освіченості. Тому сучасному театру юного глядача притаманна також і функція активізації творчого потенціалу особистості.

Специфічними особливостями, що можна визначити у відношенні до театрів юного глядача, можна назвати масовість і видовищність. Видовищність і масовість театру юного глядача передусім сприяє засвоєнню базових моральних категорій. З віком змінюється уявлення, розширюється кругозір і палітра почуттів, але без засвоєння базових моральних принципів неможливо виховати цілісну особистість. Цим зумовлюється і тонкість постановок для дитячо-юнацької аудиторії, у яких засоби сценічної виразності повинні варіюватися в залежності від віку глядачів і поступово ускладнюватися.

Отже, ідейною основою для репертуару театрів юного глядача вважаються сучасність, синтетичне комбінування засобів виразності різних мистецтв. Це можуть бути музика, циркові номери, пісня, танець, яскраві декорації, і всі ці елементи мають бути пронизані єдиним словом, дією, сюжетом. У підлітковому віці процеси сприйняття дійсності ускладнюються, і це вимагає більш глибоких сюжетів, наявності авторитетних позитивних героїв та включення елементів буденності і сучасних реалій.

У театрах юного глядача основу репертуару традиційно становить казка, сучасна п'єса і класика. Це тріо повною мірою відповідає цілям і задачам театру, що передбачає рух від простого до складного залежно від віку дітей і підлітків.

Казкові постановки звільняють уяву і фантазію, пробуджують ігрову стицію людини, занурюють нас у світ дитинства. Через казку дитина пізнає поняття добра і зла, опановує народну мудрість і традиції, осягає умовність театру.

Поряд з цим, казковий жанр цінується передусім у роботі з молодшою аудиторією, тоді як підлітки та школярі середнього шкільного віку прагнуть побачити на сцені сучасного героя, сучасні реалії, та відчуті ефект упізнаваності своїх думок, свого жаргону.

І нарешті, опір на класичну творчість є характерним для театрів юного глядача для більш старшого віку. Класична п'єса поєднує людину з культурною спадщиною минулого, тому класичні твори є золотим фондом у репертуарах театрів юного глядача, що передає новому поколінню глядачів і акторів накопичений культурний досвід, формує їх духовне обличчя та значною мірою розширює творчі можливості театральних колективів.

Звертаючись до історичного минулого театру, слід відзначити, що різноманітні видовища та дійства існували з глибокої давнини. Це обумовлено різними обставинами. По-перше, це потреба у відпочинку, по-друге — пізнання та відкриття себе, світу, людської душі, по-третє — маніпуляція суспільною свідомістю. Художнє відображення реальної дійсності відбувалося з допомогою драматичної дії. Взаємодія характерів, розкриття психологічних або суспільних конфліктів, спроба залучити глядача до участі в реалізації задуму — ось що в основі театральної дії.

«Перший театр» — «перший» тому, що він був першим театром, який показував вистави саме молодшим глядачам — чого ніколи і ніде у світі раніше не було. «Театр казки», як він тоді називався, був створений у Харкові у 1920 році, а під час Другої світової війни перебував на Кузбасі, в Казахстані та Узбекистані. Опісля цього колектив перевели до Львова, у приміщення колишнього єврейського театру, в яке зараз зовихідних діти із батьками приходять на вистави.

За період незалежності втюгівський колектив здобув репутацію, яка впливає на дітей, успішно ставить спектаклі для глядачів різного віку. Театр постійно перебуває в стані мистецького пошуку, його трупі весь час поповнюють молоді актори, запрошуються на постановку різні режисери. Свого часу тут працювали відомі тепер митці Роман Віктюк, Богдан Бенюк, Віталій Лінецький.

Є. С. Мірзоєва

ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ОБРАЗУ ВІДЬМИ

Y. S. Mirzoieva

THE BACKGROUND HISTORY OF A WITCH IMAGE

Образи «нечистої сили» беруть свої витоки саме в язичництві. Найважливішими представниками жіночої плеяди образів були мара, баба-яга і відьма. Мара належить до духів будинку. Її так само порівнюють з домовиком, але вона не оберігає будинок, а робить маленькі капості, пустує. Дух потвори є не надто небезпечний, але дуже поширений. Зазвичай вона представляється крихітною старенькою або маленькою жінкою.

У слов'ян-язичників вона асоціювалася з заворушеннями в будинку, представлялася божеством нічних кошмарів. Мара — міфічний персонаж давніх

слов'ян. Мара — дух туману (від слова марево). Цей персонаж несе в собі негативне забарвлення, адже мара — злий дух, пов'язаний зі смертю, туманністю, темрявою. Мара і потвори досить спрощені, образи ж баби-яги і відьми неоднозначні, вони багатогранні і багатоликі.

Баба-яга — відомий казковий персонаж. Але образ казкової баби-яги дещо далекий від язичницького уявлення слов'ян про Ягу (або ж цей образ трактується по-іншому). Детально вивченням способу баби-яги займався Володимир Пропп в книзі «Історичні корені чарівної казки». Зокрема, Пропп пише, що Яга зі своєю хатинкою є берегинею потойбічного світу. Разом з тим Яга у слов'ян була берегинею лісу, його господинею. У цьому і дивина, дуалізм образу.

З появою в казках баби-яги змінюється її початкова функція берегині потойбічного, невидимого оку світу. Яга стає персонажем казки, де не грає односторонньої ролі. Вона може як допомогти герою, так і зашкодити йому. Але навіть коли баба-яга стає негативним казковим персонажем, неоднозначність її образу притягує читача.

Відьма найбільш реальна з усіх образів «нечистої сили», і її образ досить поширений. Відьма — це жінка, що володіє невідомою силою, щоб творити свої ритуали. У християнській традиції діяльність відьми сприймалася виключно негативно, на відміну від язичницької традиції, де ніколи не було ярого засудження магичній дії. Відомо, що відьми вмирають страшно, якщо не можуть передати комусь свої знання і силу. А сила в них закладена велика — так, вони можуть обертатися на тварин, знають все наперед, здатні змінювати дійсність. У цих уявленнях переплітаються реальність і вигадка.

І дійсно, майже в кожному селі була відьма, до якої ходили ворожити, дізнатися долю, повертати чоловіка або дружину. Але разом з тим деякі вважали, що у відьом є маленький хвостик (залежить від того, яка це відьма — народжена або навчена), або що вона може обернутися на сороку або чорну кішку. Безумовно, ці погляди є забобонами, якщо відьма — реальна жінка. Але світ фольклору дозволив слов'янам перекручувати факти, перетворюючи відьму на напівреальну істоту. І в цьому починає проявлятися бінарність образу відьми, який не настільки однозначний, як здається на перший погляд.

Відьма притягує до себе увагу, змушує говорити про себе. Недарма по селах ходили постійні чутки про відьом, про їхні таємні справи, про їхній зв'язок з дияволом. Образ відьми загадковий, напівреальний, притягує до себе увагу. Отже, охарактеризувавши жіночі образи «нечистої сили», можна дійти висновку, що найбільш цікавими з них є образи баби-яги і відьми. Ці образи двоїсті і неоднозначні. Вони прийшли в цей світ з іншого, потойбічного, і є зв'язком між ними. Звідси в народному уявленні формується тісний зв'язок між жіночим началом і «нечистою силою».

З появою писемності на Русі стала з'являтися література. Величезний вплив на літературу (як і на всі сфери життя людини) здійснювала християнська церква. Церква диктувала письменникові, що і як писати, звідси склалася тенденція до переважання релігійної, а не світської літератури. Основною функцією літератури було виховання читачів в дусі християнської моралі. Головна книга християнина — Біблія. А один з перших епізодів — гріхопадіння Адама і Єви. Оскільки саме Єва піддалася спокусі змія, саме вона «погубила» Адама, у людини-християнина зміцнюється думка про те, що жінка і сама — частина «нечистої сили», вона спокусниця, в ній є частинка чогось диявольського.

За етико-філософських поглядів того часу, в традиціях патріархату, чоловік домінував над жінкою. Жінка за визначенням була вторинна, вона лише супутниця чоловіка. Чіткий образ жінки як героїні в творах зустрічається нечасто. Одним з таких рідкісних прикладів можна назвати Ярославну в «Слові о полку Ігоревім». Винятком з правила можна назвати і «Повість про Петра і Февронію Муромських», де Февронія не тільки встала на один шабель з чоловіком, але й навіть звелічена над ним. Февронія володіла невідомою силою, вона мудріше Петра, її образ значно глибше і складніше. Отже, жіночі образи практично зовсім йдуть з давньоруської літератури. Проте уявлення про відьомське минуле жінки залишається в свідомості християнського народу.

Після семи століть диктату церкви в літературі відбулися радикальні зміни. З початком епохи Просвітництва література перестала бути виключно релігійною, вона стала світською. У літературу повертаються жіночі персонажі, але попри це, з літератури йдуть образи «нечистої сили». Мета літератури того короткого періоду — просвіщати читачів, переконувати в силі їхніх здібностей.

«Нечиста сила» просто логічно не вміщується в межі системи раціоналізму. Їй немає місця в творах, де оспівуються розум або патріотизм. Але епоха Просвітництва (це невеликий відрізок часу в історії і літературі) не змогла змінити свідомість людини-християнина, яка формувалася століттями. Тому у свідомості людей залишаються фольклорні казки, перекази, байки, де дотепер живі образи «нечистої сили».

В. Ю. Ніжнік

**ФЕНОМЕН УСПІХУ БРОДВЕЙСЬКОГО МЮЗИКЛУ
В 10-х — 20-х РР. ХХ СТОЛІТТЯ**

V. Y. Nizhnik

**THE PHENOMENON OF BROADWAY MUSICAL SUCCESS
IN THE 10'S AND 20'S THE TWENTIETH CENTURY**

Мюзикл є окремим жанром сценічного мистецтва, що поєднує музичні, вокальні, хореографічні і пластичні елементи, та є одним з найскладніших театральних жанрів, що інтегрував в собі декілька окремих сценічних напрямів. У ХХ столітті, та і на сьогодні ця форма мюзикли популярні в усьому світі, проте почалося все на Бродвеї.

Зауважимо, що історія мюзиклу починається у 20-х роках ХХ ст. у місті Нью-Йорк в США. Поряд з цим, варто відзначити, що як жанр мистецтва мюзикл було офіційно визнано лише у 40-х роках ХХ ст.

Мюзикл як жанр мистецтва сформувався під впливом інших мистецьких напрямків, передусім опери, водевілю та бурлеску. Робота над мюзиклом починається з написання п'єси. Пізніше в постановці твору беруть участь режисер-постановник, балетмейстери, фахівці з вокалу. Мюзикл — неймовірно видовищна вистава, яка відкриває безліч можливих тем і виражальних засобів, через що він є одним з найбільш комерційних театральних жанрів. У звичних двох актах мюзиклу можуть бути використані масові виступи танцюристів або вокалістів, а так само і спецефекти.

Бродвейська сцена задавала тон в світі мюзиклів протягом багатьох років. У двадцятих-тридцятих роках найпомітнішими композиторами в світі мюзиклів були Рудольф Фрімль — постановка «Розмарі» у 1924 році, Оскар Хаммерштайн — постановка «Плавучий театр» у 1927 році і Джордж Гершвін — постановка «Я співаю про тебе» у 1931 році. Останній був першим мюзиклом, який отримав Пулітцерівську премію. Після 1937 року театральний мюзикл почав здавати позиції, поступаючись грізному супернику — кінематографу.

Проте мюзикл на сценічних підмостках вистояв. У 1943 році з'явилася знаменита «Оклахома!» Роджерса і Хаммерштайна, згодом екранізована з приголомшуючим успіхом. Мюзикл не сховався з бродвейських сцен близько п'яти років і в 1944 році отримав Пулітцерівську премію. Після чого вперше вийшла платівка з записом цілого спектаклю. На основі мюзиклу «Оклахома» в 1955 році був знятий художній фільм, який отримав дві премії Оскар. У 2002 році цей мюзикл знову повернувся на бродвейську сцену і Ліга Драми Нью-Йорка назвала його кращим мюзиклом століття.

Справжнім проривом у жанрі мюзиклу на Бродвеї стала постановка «Ісус Христос — суперзірка», музику до якої написав талановитий композитор Ллойд Веббер. Постановка з регулярною періодичністю ставиться різними режисерами на різних сценах у багатьох куточках світу і до теперішнього часу користується величезною популярністю у глядача.

Відзначимо, що мюзикл не одразу було визнано на міжнародних театральних підмостках. Більш ніж дві тисячі успішних постановок відбулося на сценах американських театрів, перш ніж він мюзикли почали ставити в Європі. Мюзикл користується популярністю у глядачів через свою видовищність і легкість у сприйнятті.

Отже, Бродвейський мюзикл є особливим видом театального мистецтва, що розрахований, передусім на смаки масової аудиторії. Американський театр вступив у ХХ століття, маючи порівняно небагату історію власної сценічної культури. Його остаточне становлення відбулося лише в нинішньому столітті. На межі століть визначилася і організаційна структура американського театру, який функціонує переважно на основі акціонерної системи. Нові театральні будівлі будувалися головним чином на Бродвеї і прилеглих до нього вулицях Нью-Йорка. Виникло поняття «бродвейський театр», як велике комерційне підприємство, де для кожної постановки орендувалося приміщення, набиралася нова трупа, з неодмінною участю акторів, і в разі успіху йде щодня спектакль не сходячи зі сцени протягом декількох років.

Ю. О. Онопрійко

**ОСКАР КОКОШКА ЯК ДРАМАТУРГ, РЕЖИСЕР І СЦЕНОГРАФ
У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ ХХ СТОРІЧЧЯ**

У. О. Онопрійко

**OSCAR KOKOSCHKA AS A PLAYWRIGHT, DIRECTOR AND STAGE DESIGNER
IN THE EUROPEAN THEATER PROCESS OF THE 20TH CENTURY**

У контексті оновлення драми на зламі ХІХ–ХХ століть особливого значення набуває форма драматичного твору: питання форми починає подавати такий

же — якщо не більший — інтерес як питання змісту. Три з п'яти створених Оскаром Кокошкою у 1900–1910-х роках драматургічних текстів — одноактні п'єси: «Вбивця — надія жінок», «Сфінкс і солом'яна людина» і «Палаючий терен».

Деякі особливості п'єс Оскара Кокошки перегукуються з традицією, започаткованою ще у драмі класицизму. З канонами традиційної драматургії можуть бути співвіднесені одноактні п'єси, що представляють собою безперервну дію, як, наприклад, п'єси «Вбивця — надія жінок» або «Сфінкс і солом'яна людина». Однак дотримання єдності часу і місця дії у цих п'єсах не дозволяє назвати ці драматургічні форми традиційними у повному розумінні слова. Так, наприклад, у п'єсі «Вбивця — надія жінок» зовнішнє слідування структурному поділу на експозицію, перипетію і катастрофу супроводжується порушенням традиційної схеми.

Драми Оскара Кокошки найтіснішим чином пов'язані з театральними експериментами початку ХХ століття, епохи, у якій драма переживала свою трансформацію з мистецтва слова у синтетичне мистецтво, що сполучає у собі вербальні та невербальні засоби вираження, візуальні і акустичні елементи, танець і пантоміму. Пошуки в області «Gesamtkunstwerk'a», синкретичної художньої форми, у якій взаємодіють елементи багатьох мистецтв, найбільш цікаво простежити саме на матеріалі творчості таких художників, як Оскар Кокошка, які виявили свій талант і в літературі, і в живописі. Створювана їм драма, у якій посилена роль візуального впливу, повертає нас до витоків драматургічного мистецтва.

У драматургії Кокошки слово важливо в обох аспектах — з одного боку, як елемент драматичної дії, що має свою мелодику і ритм і здатний утворювати більші ритмічні єдності — пропозиції — і структурувати значні текстові фрагменти, і з іншого — як активний носій дії і виразник емоцій, переживань, пристрастей.

В основі поезики драми Оскара Кокошки — використання полістилістичних засобів, передусім, візуально орієнтованих: за допомогою перетворення сценічного простору, через активне залучення пантоміми і танцю і особливу роль ілюстрацій австрійський драматург і художник прагнув до максимального залучення глядача чи читача.

Оскар Кокошка додав свій внесок у зміну просторового мислення у драматургічному мистецтві ХХ століття, у якому просторові образи, відкинувши розповідні і ілюстративні зобов'язання, знайшли самостійність.

Оскар Кокошка, будучи не тільки драматургом, а й режисером-постановником своїх драматургічних експериментів, вважав одним з найбільш істотних елементів світло.

У театральних експериментах австрійського автора змістотворчу роль відіграють як кількісна зміна освітлення сцени (тобто чергування світла і темряви), так і якісна (тобто використання спрямованого світла різних відтінків).

Щось нове і незвичайне, що явили собою його драматургічні експерименти, полягало у чому у активному використанні елементів руху, міміки і танцю. Майже кожна фраза, репліка, іноді навіть окреме слово у п'єсах Оскара Кокошки мають візуальне відображення у вигляді жестів і міміки. Кожен рух, кожен поворот голови і помах рук персонажів має значення для драматичної дії у ці-

лому. Ремарки, що визначають положення фігур і їх жести, настільки великі, що навіть при читанні драм стає зрозуміло, яким чином О. Кокошка уявляв собі інсценування.

М. М. Орловська

**РИТУАЛЬНО-МІФОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ У СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ
ТЕАТРАЛЬНИХ ПРОЄКТАХ: СТИЛІЗАЦІЯ ЧИ АВТЕНТИКА**

М. М. Orlovska

**RITUAL AND MYTHOLOGICAL MODEL IN CONTEMPORARY UKRAINIAN
THEATER PROJECTS: STYLIZATION OR AUTHENTICITY**

Питання української міфології в сучасних українських проєктах ми можемо розглядати крізь призму міфопоетики у мистецтві українського народу, — таким чином ми маємо справу з міфологічною метамовою — мова традиції, мова архаїки та світосприйняття людини, яка йде від першооснови, від первісного уявлення та міфосприйняття; міф як обряд та ритуал у сучасних проєктах є не лише для стилістики чи окремої малозмістовної форми, вони покликані до відтворення буття та самосвідомості прадавнього суспільства. Нині ж у кожного митця може бути своє уявлення про роль та значення міфів у суспільному житті народу, про традиційність, як одну з основних ознак міфологічного світогляду, про міфопоетичну модель як таку.

Наразі є момент забуття — відсторонення від того факту, яким чином світогляд українського народу став таким як тепер, як виникали ті чи інші предмети, звичаї, соціальні інститути, норми чи табу. Причиною може бути масова культура, питання моди та сучасності, які сьогодні використовуються як єдине поняття, тим самим викривляючи головні цінності, витісняючи їх нав'язуванням популярного. Тоді з цього мотиву можна легко виокремити тих, хто робить міфологічну стилізацію у мистецтві, полишивши автентику: коли використовується лише натяк на костюм чи музику, на тексти, напоказ же лишивши те, що насажене іншою культурою та іншим баченням. Така несумісність стилю та автентики у сучасних українських проєктах викривляє істинну ритуально-міфологічну модель. Можливо такий прояв та зміну диктує той факт, що суспільні норми нині вже є іншими, і вони визначають якими мають бути зараз священні історії та міфи, хоча все має бути навпаки. Водночас у сучасному театральному мистецтві ми зустрічаємо творців, які розуміють силу традиції й відкривають нам, наскільки міф є та повинен бути активною культурною силою, що впливає на розвиток сучасного суспільства як взірець ідеальних етнічних цінностей.

Хто ж нині є дійсно передавачем того справжнього, не підміненого минулого? Народ може це побачити не лише через знання, а й через відчуття. Як же повинна виглядати ритуально-міфологічна модель в українських театральних проєктах? Яким же чином тоді відрізнити справжню автентику від штучної стилізації, яка сьогодні притаманна багатьом театральним проєктам в Україні?

Найперше, щоб зрозуміти істинність міфологічного змісту, що нам подається на сцені, необхідно самим розумітися в тому світогляді. Ми не зможемо зрозуміти природу людини, її біль, життя на сцені та закладені змісти у форму, оскільки в ритуально-міфологічному контексті вистави слово, жест, мова, дія —

усе підпорядковано світогляду. Так само й актори, не перебуваючи у потрібному світогляді, у світогляді української етнічної ментальності, не зможуть передати усю суть та смисли вистави. Тобто розуміння істинності міфологічного змісту у виставі відбувається не лише на рівні обізнаності чи набутого досвіду, але й на рівні відчуття світогляду. Для більш практичного прикладу до розуміння, можна вдатися до наступного підходу: якщо актор зупиниться у своїй грі, і запитає себе «Який зараз мій внутрішній монолог? Про що я думаю і що говорю?», — відповідь на це питання і стане відповіддю, чи правильно побудована ритуально-міфологічна модель у театральному проєкті; чи буде актор, режисер справжню автентичну, перебуваючи в етнічному світогляді та передаючи його змістом та формою, чи лише стилізує останню, задля збагачення форми вистави, не поєднуючи її з істинним закладеним у неї змістом.

В. О. Посуцько

МУЛЬТИДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ ЯК НОВІТНІЙ ПІДХІД ТВОРЕННЯ КУЛЬТУРНОГО РУХУ В УКРАЇНІ НА ПРИКЛАДІ ФЕСТИВАЛЮ ГОГОЛЬФЕСТ

V. O. Posunko

MULTIDISCIPLINARITY AS A NEW APPROACH TO CULTURAL MOVEMENT IN UKRAINE: THE CASE OF THE GOGOLFEST FESTIVAL

Аналізуючи сучасні тенденції української культури, можна зробити висновок, що важливим стають такі тенденції, як поліжанровість, перформативність та унікальність. Передусім це пов'язано з концепціями постмодернізму. Досліджуючи сучасний фестивальний рух, наймасштабнішим для нас став мультидисциплінарний фестиваль Гогольфест. Цей фестиваль поєднує в собі всі види мистецтва у їх симбіозі. Зазначимо, що такий підхід змінив розуміння мистецтва, воно перестало бути чисто проблемним, це нова форма діалогу автора з глядачем.

Суть мультидисциплінарного підходу базується на поєднанні декількох видів мистецтва; наявності професіоналів, які працюють у певній, конкретній сфері; кожен з них працює на свою унікальну мету; залишаються у межах своєї компетенції, застосовуючи ті методи та підходи, що властиві лише їх сфері; водночас митці діють за зовнішньою узгодженістю; отримані результати аналізу кожного з професіоналів співставляються; результатом спільної діяльності буде сума висновків у межах кожного виду мистецтва.

На нашу думку, мультидисциплінарний підхід уможливив створити художній рух по всій країні. Географія фестивалю охоплює Київ, Дніпро, Маріуполь, Івано-Франківськ, Тернопіль, Херсон, Вінниця. Тобто, дана платформа охоплює межі майже всієї країни, тому мультидисциплінарність — одна з важливих умов залучення митців із різних сфер культури.

Організаторами фестивалю було залучено у 2019 році вісім країн світу, які презентували театральні постановки, музичні композиції, кінематографічні стрічки тощо. Більшу частину становив саме контент зарубіжних країн. Зокрема вперше в Україну привезено британський гурт Monarchy та датський гурт Blue Foundation. Українська нова співачка Alona Alona ще ніколи не давала масові концерти, тож фестиваль надав їй можливості дебютувати. Фестиваль

підтримує прем'єри, наприклад пройшла прем'єрна вистава В. Троїцького «Парадокси злочину». Також з прем'єрою відвідала Гогольфест литовська трупа, яка ніколи не давала концерти в Україні, але відома поза її межами, «Low air». Важливу роль приділено підлітковим проблемами, зокрема булінгу. Німецька постановка «Вольтер» порушує ці теми, незвичним стало місце дії, а саме школа. На виставу запросили учнів та батьків, і після закінчення було активне обговорення на тему булінгу та важливості спілкування з підлітками, аби уникнути проблем.

Особливістю 2019 року став запуск Гоголь Трейн. Це кілька перформансів, які відбуваються 17 годин у потязі сполученням Київ–Маріуполь, який везе на фестиваль художників, акторів, журналістів тощо.

Отже, можемо підсумувати наступне: мультидисциплінарний підхід дає можливість протягом тижня ознайомити глядачів із сучасним зрізом мистецтва. Комплексно виявити тенденції у світі театру, музики, кіно, танцю, архітектури, тощо. Мультидисциплінарність уможливила появу нових жанроформ та злиття декількох видів мистецтва у новітні колаборації. Різноманітність програми дозволила фестивалю долучати закордонних діячів мистецтва та інтегрувати їхній досвід в українську культуру. Мультидисциплінарність також дозволила ознайомити українського глядача з відомими закордонними співаками, хореографами, трупами, музикантами, які вперше приїздять в Україну. Важливо відзначити підтримку фестивалю дебютантів у всіх сферах мистецтва, а також прем'єри митців будь-якого рівня. Отже, Гогольфест є унікальним та новітнім явищем, яке впливає на розвиток культурного руху в Україні.

В. В. Прокудіна

МЕТОД ВИХОВАННЯ АКТОРА З ПСИХІЧНИМИ ВАДАМИ В ХАРКІВСЬКОМУ ТЕАТРИ ЛЮДЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ «ДОРОГОЮ ДОБРА»

V. V. Prokudina

METHODS OF EDUCATION OF ACTORS WITH MENTAL DISABILITIES AT THE KHARKIV THEATER OF PEOPLE WITH SPECIAL NEEDS "ON THE WAY OF GOOD DEED" (UKRAINIAN "DOROHOIU DOBRA")

Театр для людей з особливими потребами є не тільки мистецтвом, а й терапією. Такий театр є засобом соціальної адаптації як для виконавців, так і для глядачів, яка є важливою в сучасних умовах глобалізованого та інформаційно-цифрового світу. Також театр поєднує засоби театрального мистецтва з терапевтичними засобами для певної категорії людей.

Учасниками процесу є люди з такими особливими потребами, як невроз у різних стадіях, аутизм, психічне порушення 2 та 3 стадії. Такі особистості потребують особливої підготовки до участі у створенні постановок театру. Однією з таких дій підготовки є засоби арт-терапії, а саме спеціальні тренінги. У харківському театрі «Дорогою добра» робота над підготовкою вистави розподіляється на такі основні етапи: психологічний тренінг, що є елементом арт-терапії, та безпосередньо робота над постановкою вистави.

Тренінги націлені на розуміння акторами поставлених перед ними завдань та комунікативних функцій у роботі над п'єсою. Важливо, щоб ці завдання не

викликали зайвих труднощів й були досяжними для кожного особисто. Робота над тренінгами надає можливості опрацювання (опанування) акторами основних навичок перевтілення за системою Станіславського.

У підготовці виконавців театру «Дорогою добра» були опробовані наступні види тренінгів.

1. Тренінг «Спостереження», який розвиває у акторів увагу. При цьому відбувається спостереження за змінами у природі, за поведінкою тварин, одного актора за одним. Цей вид тренінгу розвиває фантазію учасників, оскільки вони під час його проведення вимушені виказувати свою думку стосовно реквізиту, елементів костюму чи музики, яку вони слухають з режисером на майданчику.

2. Тренінг «Відчуття правди». Виконавцю доводиться пізнати метод сценічних виправдань. Під час тренінгу актори у спокійному темпі пересуваються майданчиком, а за командою режисера зупиняються на своїх місцях. Після дозволу залишити точку, виконавець має поводитись таким чином, щоб було зрозуміло глядачам, чому саме так він залишився стояти. Це можуть бути частини танцю, елемент спортивного тренування, будь-що. Головне, аби виконавець відчув себе природньо у запропонованих обставинах.

3. Тренінг «Спілкування». Щоб навчитися спілкуванню, акторам доводиться досить багато часу вивчати один одного. Водночас відбуваються спеціальні вправи тренінгу, спрямовані на запам'ятовування зовнішнього вигляду кожного партнера по сценічному майданчику: кольору очей, волосся, характерних жестів тощо. Це може бути корисним як на репетиціях, так і під час важких епізодів вже готової вистави.

4. Тренінг «Взаємодія». Такий тренінг спрямований на розвиток довіри. Один партнер веде іншого за руку, забезпечує йому незагрозливе пересування по майданчику. А інший закриває очі і повністю піддається волі ведучого.

У театральному мистецтві багато уваги приділяється пластичності тіла і голосу. Пластика виконавців й виразність голосу — найважливіші засоби впливу на глядачів. Більшість людей з психічними вадами страждають від неправильної вимови слів, ламаного голосу тощо. Виконавці повинні вчитися говорити, адже це їм знадобиться у реальному житті. Для роботи з голосом у театрі «Дорогою добра» використовують тренінги з диханням та скоромовками.

Більшість вистав театру «Дорогою добра» — пластичні. М'язова свобода завжди вважалася важким елементом системи для професійних та аматорських колективів, тому тренінг на здобуття свободи проводиться перед кожною репетицією та навіть виставами.

Останньою та завершальною стадією підготовчого процесу до постановки є спроби створити власний етюд. Режисер задає тему, а виконавці по черзі, використовуючи своїх колег, демонструють те, якими вони бачать епізоди майбутньої вистави. Після циклу роботи над тренінгами режисер починає роботу з виконавцями над певною виставою. Репертуар кожного з театрів є дуже різним, та, звісно, методика підготовки відрізняється. В Україні зараз відомі такі театри для людей з особливими потребами, як Київський «Паростки», режисер Віталій Любота, Одеський театр центру підтримки батьків дітей з особливими потребами «Білий ягол» та Харківський «Дорогою добра», режисер Валерія Прокудіна. Наприклад у театрі «Паростки» завжди працюють над відомими п'єсами,

вистави класичні, розробляються в основному на етюдному методі. У студії «Білий янгол» вистави музичні та танцювальні. Саме тому виконавці більше часу приділяють не театральним прийомам, а хореографічним та іншим.

Вистави театру «Дорогою добра» зазвичай пластичні, написані режисером театру. Отже, після періоду постійних тренінгів актори починають активно працювати над фізичною виразністю. Під час підготовки останньої вистави «Музична книга», що є мюзиклом, актори працювали з професійними хореографом, яка допомогла їм вивчити головні танці відомих мюзиклів всіх часів. Також до вистави долучилися професійні актори та вокалісти, які надавали виконавцям певних порад. Всі разом створили творчу атмосферу, де кожен був головною частиною вистави та відчув себе зіркою.

A. C. Revizor

СПЕЦИФІКА ТРАНСФОРМАЦІЇ АНТИЧНОЇ ТРАГЕДІЇ В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

A. S. Revizor

SPECIFIC FEATURES OF ANCIENT TRAGEDY TRANSFORMATION IN MODERN PERFORMING ARTS

Трагедія виникла ще в часи античності і з того часу пройшла значний процес еволюції, тому зі зміною концепцій світогляду людства трансформувались підходи до втілення драматургічного матеріалу на сцені.

Жанр трагедії визначається як явище, яке концентрує найвизначніші імпульси людського життя, що обов'язково характеризується гострим, гранично сконденсованим конфліктом, який базується на зіткненні носіїв протилежних моральних установок, світоглядних позицій чи неможливості подолання непереборних перешкод. За умов складності порушених питань головний герой трагедії приречений на загибель, що може мати два трактування — фізична, коли герой гине, але своєю загибеллю утверджує свою правоту, або моральна, коли герой зазнає руйнівного впливу протидіючих сил, що призводить до краху ідеологічних поглядів, системи цінностей. Проте головною рушійною силою трагедії є активна діяльність героя, який закономірно проектує майбутню розв'язку.

У трагедії необхідна зміна від щастя до нещастя: вона відбувається не через викриття пороків, тобто побутові мотиви, а через великі помилки людини, що змушують її покинути минуле життя, яке до цього перебувало в великій славі та благодаті. Трагічне, у цьому випадку, розділяється на «жахливе» і «жалісне»: «жахливе» — наслідки зіткнення між вимогами загального і індивідуального діяльності; «жалісне» — у силу викликаного трагічним героєм співчуття, якою б силою характеру він не володів.

Митці античної Греції ставили перед собою мету передати фатальність, епічність оточуючих героя подій, необхідності вибору, року, концентруючи свою увагу на масштабності сценічних ефектів. Так, через велетенський розмір театру, який масштабом і будовою нагадував сучасний стадіон, актори змушені були збільшувати свою статуру, аби їх могли побачити і почути глядачі з останніх рядів: носили довжелезний одяг, яким маскували непропорційність своєї «вдосконаленої» фігури, оскільки робили дуже високі зачіски, взували на ноги

котурни, надягали величезні маски, у яких вбували вмонтовані пристрої для посилення голосу, свого роду «мегафони». Оскільки обличчя акторів були закритими, атрибутом їхньої майстерності були широкі жести й рухи.

Для сучасного втілення трагедії характерним є акцент на психологізм, який переноситься у сферу людської свідомості, тому герої є носіями насамперед своїх моральних поглядів, думок, світогляду, а їхні дії чи міркування зумовлені ними. Найважливішим аспектом на сучасному етапі розвитку театрального мистецтва є мотивування вчинків героїв, які не є однозначними, однолінійним особистостями, а є носіями різноманітних, часом суперечливих рис характеру, що при домінуванні певної риси і визначає весь хід розвитку трагедійного конфлікту. Сучасна трагедія набуває рис психологічної драми, яка зображує конфлікти особистості і суспільства крізь призму людських емоцій і чуттєвих переживань, що приводять до фатальних наслідків. Режисура та сценічні ефекти направлені на підтримку атмосфери камерного психологізму, занурення у внутрішній світ героя.

Отже, сучасний театр трансформує традиційні атрибути сценічного втілення античної трагедії і розвиває направленість на неоднозначність морального компасу героя та його оточення.

Є. Ю. Романова

«УКРКОНЦЕРТ» У СИСТЕМІ КОНЦЕРТНО-ГАСТРОЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ

E. U. Romanova

«UKRCONCERT» IN THE SYSTEM OF CONCERT AND TOURING ACTIVITIES IN UKRAINE

Концертно-гастрольна діяльність є однією з частин культури сучасного українського суспільства, що виникає і розвивається в певному історичному контексті і відбиває його особливості.

Починаючи з 1930-х років управління плануванням концертної діяльності належало Українському акційному товариству «Укрфіл», яке працювало з 1928 року. Планування гастролей українських виконавців здійснювалось через обласні філармонії, а пізніше через «Укрконцерт» — державне українське гастрольно-концертне об'єднання, утворене в Києві у 1959 році. Діяльність «Укрконцерту» визначала організацію гастролей естрадних і філармонічних колективів та окремих виконавців по Україні та за кордоном. Головною метою «Укрконцерту» було поширення найкращих творів вітчизняного мистецтва та класичної спадщини серед широких верств населення. «Укрконцерт» організовував масові концерти — у ньому працювало близько 350 артистів різноманітних жанрів: співаки, артисти-розмовники, акробати, танцівники, музиканти-інструменталісти та ін.

«Укрконцерт» репрезентував до масової аудиторії не тільки розважальні, але й академічні і народні жанри музики та балету. Його артисти були неодмінними учасниками спеціальних концертів, присвячених відзначенню ювілейних дат, фестивалів мистецтв, оглядів, конкурсів та масових музичних свят. На базі «Укрконцерту» активну творчу роботу проводили Н. Бельць-

ка, Є. Березін, Р. Борисюк, В. Вронський, А. Демиденко, В. Дідух, В. Дубок, В. Захарченко, Є. Ігнатів, М. Іконник, І. Карабиць, І. Кириліна, П. Морозенко, І. Поклад, В. Приліпченко, Є. Пруткін, В. Реус, Ю. Рибчинський, І. Сильовий, Л. Сілаєв, В. Тимохін, Ю. Тимошенко, О. Харченко, Б. Шарварко, В. Яковчук. Колективи «Укрконцерту» представляли різноманітні музичні жанри та напрямки. Зокрема, можна назвати наступні: Ансамбль класичного балету, Ансамбль драми і комедії, Духовий оркестр, Естрадно-симфонічний оркестр, Камерний хор ім. Б. Лятошинського, «Мальви», «Мрія», Мюзик-хол, «Явір», «Очима молодих», Театр драми і комедії, Театр історичного портрету, Театр пісні, Театр поезії тощо. Колективи 23 обласних і 2 республіканських філармоній «Укрконцерту» щорічно давали понад 70 тис. концертів, до яких завітали 17–20 млн слухачів. Також приблизно 20 тис. концертів проводилось у сільській місцевості, де їхня аудиторія нараховувала близько 5–6 млн. Від самого початку роботи мав місце помітний контроль влади над якістю виконання та художньою наповненістю репертуару всіх солістів, художніх колективів. Особливу увагу вимагали приділяти змісту концертів, які проводяться для дитячої і молодіжної аудиторії, а також увага приділялась впорядкуванню гастрольної діяльності, зокрема питанням відповідної документації. Фінансова сторона діяльності «Укрконцерту» також мала гострі питання — це було зумовлено кількома чинниками, найважливішим з яких була незбалансована система планування. Для посилення контролю за організацією концертно-гастрольної діяльності художніх колективів «Укрконцерт» створив при відділі естради художню раду, функції якої полягали у контролі за наявним репертуаром, у створенні програм естрадних колективів і виконавців об'єднання.

Після розформування «Укрконцерту» в 1993 році, яке пройшло в умовах докорінних змін соціокультурної ситуації в Україні, майже одночасно утворилось кілька конкуруючих гастрольно-концертних організацій: Всеукраїнський центр фестивалів і концертних програм, Український державний театр пісні, Український державний центр культурних ініціатив.

Всеукраїнський центр фестивалів і концертних програм був створений за ініціатиивою провідного спеціаліста «Укрконцерту», народного артиста України Б. Шарварка. З його іменем пов'язана організація культурної програми у межах проведення Днів України на фестивалі «Слов'янський базар» у Вітебську. Керівником Українського державного театру пісні став народний артист України М. Мозговий. Серед найзначніших акцій театру можемо назвати програму «Новорічне рандеву під куполом цирку», що здобула широкий культурний резонанс. Український державний центр культурних ініціатив під керівництвом М. Буряка був створений Міністерством культури. Головною метою діяльності центру було визначено відродження культурної спадщини, популяризацію сучасних досягнень мистецтва і входження України у світовий культурний процес, підтримку академічного мистецтва. У відповідності до стратегічних завдань вже за перший рік свого існування центр ініціював і реалізував ряд акцій, присвячених творчості І. Котляревського, Г. Сковороди, Б. Лятошинського, В. Довженка.

Отже, починаючи з другої половини ХХ століття, державне гастрольно-концертне об'єднання «Укрконцерт» повністю координувало роботу в галузі

концертної діяльності в Україні. Після його розпаду почали з'являтися установи, функціонування яких підпорядковувалося новим ринковим відносинам, за яких держава виступає одним із спонсорів. Крім того, утворилася низка фірм, що займаються влаштуванням різноманітних мистецьких заходів.

В. І. Сіманько

СЛАВОМИР МРОЖЕК НА СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

V. I. Simanko

ŚLAWOMIR MROŻEK ON THE MODERN UKRAINIAN STAGE

Дослідження розвитку сучасного театрального мистецтва залишається одним із головних завдань театрознавства та режисури. Нині помітно зросла актуальність дослідження проблеми театру абсурду (безглуздість, нісенітниця) — одне з модерністських напрямків театрального мистецтва ХХ століття.

На практиці театр абсурду заперечує реалістичні персонажі, ситуації і всі інші відповідні театральні прийоми. Час і місце невизначені й мінливі, навіть найпростіші причинні зв'язки руйнуються. Безглузді інтриги, у яких повторюються діалоги і безцільна балаканина, драматична непослідовність дій, — все підпорядковано одній меті: створення казкового, а може бути і жакливого, настрою.

На сьогодні на території України «театр абсурду» стає дуже популярним, це обумовлено соціально-політичною ситуацією в країні, поширенням міжнародних проектів, фестивалів, освітніх платформ. Зважаючи на те, що п'єси Славоміра Мрожека були заборонені довгий час, сьогодні бачимо велику зацікавленість соціально-політичними темами які піднімає цей автор в своїх творах. До творів польського драматурга звертаються як видатні режисери, так і молоді українські режисери.

У 2018 році у Дніпровському академічному театрі драми і комедії, п'єса С. Мрожека «Будь ласка, пригощайтесь» була поставлена відомим для театралів творчим тандемом молодих талановитих режисерів — Валерієм Зубчиком і Олексієм Клейменовим. Ця вистава створена за мотивами п'єси польського драматурга Славоміра Мрожека «У відкритому морі». У виставі підіймаються соціальні теми, одна з яких — маніпулювання людськими масами.

Абсурдистську п'єсу польського драматурга Славоміра Мрожека «Будинок на кордоні» можна позначити як трагікомедією або «добросусідським» нео-реалізмом. Ця п'єса стала пророкою і актуальною для українських режисерів. 25 листопада і 6 грудня 2014 р., своє бачення навіть гостро актуального «Будинку на кордоні» представили Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша і Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я». У Херсоні п'єсу ставив режисер Сергій Павлюк — про Донбас, а в Києві режисер Антон Романов — про Крим.

Мрожек вміє розсмішити, створити відчуття, що його мета — бичування або знущання, але в розказаних їм історіях людської одержимості, дурості і зваблювання домінуючою ногою все ж таки залишається незахищеність людини перед лицем життя з її нещадними законами.

За всією буфонадою чуйний слух обов'язково розпізнає у Мрожека відгомони вічно повторюваних історій нереалізованого життя, надії, нездійснених прагнень і сподівань, — щось з області одвічних конфліктів і не ефемерних моральних цінностей. Він з іронією дивиться на навколишнє життя, використовуючи гротеск як засіб для виявлення абсурдних рис існування. Його сатира перідко віддає гіркою, але ніяк не безвір'ям у людину.

Творчість видатного письменника-драматурга С. Мрожека являє собою синтез театрального мистецтва, кінематографічного мистецтва та літературознавства. Одна з етапних п'єс польського драматурга С. Мрожека під казовою, але вельми оманливою назвою «Стриптиз», написана в 1961 р., інтерес до неї нестабільний, накочує хвилями. Перед виставою директор Театру «На Чайної» Олександр Онищенко передає для публіки таким вступом: «Для мене творчість Славоміра Мрожека подібно погляду на людство під мікроскопом. Його сюжети — це схеми, де герої мають порядкові номери або позначені «плюс» і «мінус», «ікс» і «ігрек».

Особливість С. Мрожека, як майстра абсурду полягає в тому, що форма та зміст структури наштовхується на проблематику поєднання адекватної форми зі специфічним змістом. «Будь-який розвиток планів змісту й будь-яке новаторське пізнання дійсності породжують таку форму, яка адаптується до потреб передачі змісту», — як писав сам Славомір Мрожек.

Головною рисою сприйняття С. Мрожека в Україні був все ж погляд на його творчість кризь «театр абсурду». П'єси цього польського драматурга з'явилися на українській сцені в самий відповідний момент, театр, усвідомивши власну відсталість у сфері театральної техніки, втомившись від класичних розборок з приводу історичного минулого, — кинувся на пошуки нового драматургічного матеріалу, який дозволив би не тільки освіжити акторську майстерність, але й відповідав би духу часу. Свіжість драматургічного матеріалу відкривала перед українським театром нові технічні можливості, особливо якщо врахувати, що саме в ці кризові для країни і театру роки естетика психологічного реалізму стала здаватися застарілою. П'єси С. Мрожека стимулювали інтерес до експериментів, збагатили театральну мову, змусили режисерів виходити за межі відомих їм прийомів, а акторів — шукати відповідну для розмитих діалогів і схематичних персонажів манеру виконання, словом, для багатьох стали справжньою школою концептуальної режисури і формального театру, захоплюючим пригледом і своєрідним майстер-класом.

А. М. Серікова

БУНРАКУ ЯК ЖАНР ЯПОНСЬКОГО ТЕАТРУ

А. М. Sierikova

BUNRAKU AS A GENRE OF THE JAPANESE THEATRE

Протягом багатьох століть у Японії існують безліч традиційних театрів, які поєднують у собі різні види мистецтва — сценічну мову, пантоміму, танець, спів. І хоча нам відомі ці виразні засоби сценічного мистецтва, для європейського глядача залишаються загадкою глибинні значення обрядових символів, закладених у кожному театральному дійстві традиційних форм.

Традиційний театр ляльок в Японії є унікальним синтезом канонічних форм виразності. Особливе місце посідають символізм і догматизм виконання. Це зумовлено, насамперед, ментальністю народу країни, яка вважає збереження своїх звичаїв головним фактором процвітання держави і суспільства.

Бунраку – унікальний жанр у японському театрі, який з'явився на підґрунті об'єднання народної пісенної оповіді дзьорурі з ляльковою виставою, що надало різним елементам цього жанру, які розвивались незалежно один від одного, єдиного контексту. Що стосується безпосередньо самої назви «бунраку», то тут слід зазначити, що театр не відразу отримав її. Приблизно з X–XI ст. в народі були відомими такі собі бродячі оповідачі, які поширювали серед людей щось на кшталт билин, або балад, дещо співаючи під акомпанемент народного музичного інструменту біва, який схожий на лютню. Ці оповіді найчастіше присвячувалися протистоянню двох найбільших кланів – феодалних домів – Мінамото і Тайра, завдяки яким в Японії було проголошено сьогунат (вважається аналогом «маршалу» у західних арміях). Але найбільшу популярність отримали билини про кохану молодого полководця Мінамото Йосидзуне – Дзьорурі. Саме тоді ім'ям цієї дівчини почали називатися пісенні оповіді мандрівників, бо саме про неї в них і йшла мова. Із часом назва продовжила існувати як самостійна, хоча теми мали вже інший контекст. Таким чином, дзьорурі сформувався в особливий вид пісенної оповіді, якому доведеться проіснувати декілька століть до того моменту, як він змінить свою назву.

Значимо, що одним із найсильніших факторів впливу є сценічне слово. Тому оповідач, який повинен наділити кожного персонажа особливим, притаманним лише йому характером і манерою говорити, повинен перевтілюватись і змінювати голос дуже часто і швидко. Як і у випадку з прекрасною Дзьорурі, ім'ям якої почали називати вистави оповідачів, співака-сказателя не оминуло видозмінення назви, яка була взята від імені популярного виконавця п'єс дзьорурі Такемото Гідаю, який жив у 1651–1714 рр. Гідаю повинен наділяти життям саму п'єсу, бо він висловлювався і від самого автора, і від інших персонажів. Читання автора повинно було бути дуже виразним, чітким і голосним, аби глядач розумів всю суть обраного матеріалу. Слід зазначити, що у виставах беруть участь декілька оповідачів та акомпаніаторів або взагалі гідаю, що виконують лише певну роль, особливо у досить довгих виставах. Також ці зміни складів надають можливості не лише відпочити від голосового навантаження, а й надати більш виразні та складні партії сильнішим та відомим виконавцям.

Зважаючи на усю складність майстерності виконання, професію гідаю найчастіше передавали у спадок. Отже, майстерність переходила від батька до сина або від вчителя до його учня, завдяки чому зберігалась манера виконання та ім'я майстра, що започаткував династію гідаю. Це простежується і в інших видах традиційного мистецтва Японії.

Безсумнівно, головним елементом у ляльковому театрі є маріонетка. У розумінні давніх японців будь-яка фігурка або аплікація (вирізна з паперу), схожа на лодську подобу, могла впливати на життя. Наприклад, така лялька була спроможна позбавити дитину від негараздів та хвороб. Можна вважати, що лялька – узагальнений, пластичний знак втілення людини, який наділений магічною силою, що зв'язував земних жителів з божественним духом, а інколи й взагалі сприймався як, власне, уособлення богів.

Якщо говорити про пізніші форми ляльок, а особливо про театральні, вони досить рано (приблизно XV ст.) стали набувати більш досконалої подоби людини. Вважається, що увезення до Китаю механізованих іграшок, які могли виконувати прості елементи рухів, надало поштовх для майстрів-лялькарів розширювати можливості їхніх виразних жестів. Невдовзі лялька могла танцювати, показувати різноманітні трюки і навіть скакала верхи.

Застосовуючи мімікацію обличчя, ляльковод розкриває глядачеві біль, повну картину переживання певної ситуації майже однаково, якби це робив сам актор. Театральна лялька у театрі бунраку – це аналог живого актора, за переживаннями якого спостерігає глядацька зала.

Лялькове мистецтво бунраку і сьогодні зберігає форми давніх обрядів та символів, які бережуть нащадки.

Варто наголосити, що наразі у вітчизняному сценічному мистецтві майже не проводяться систематизовані дослідження, які були б присвячені не тільки значенню манери акторської гри в театрі бунраку, але й будь-якої іншої складової внутрішнього складного та різноманітного традиційного театального виконання в цьому типі театру.

О. В. Сокур

ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

O. V. Sokur

DEVELOPMENT PROBLEMS OF THEATER EDUCATION OF UKRAINE UNDER THE CONDITIONS OF EUROPEAN INTEGRATION

Зміна політичного і суспільного ладу після здобуття Україною незалежності, перехід до нових економічних відносин викликали істотні зміни як у суспільстві, так і у сфері культури та галузі мистецької освіти. Разом з ліквідацією монополії держави та фінансування й управління культурою сталося різке погіршення фінансового становища більшості закладів культури та мистецтв, зниження доходів і суспільного статусу професійних митців та інших працівників галузі.

Передусім, перед навчальними закладами постала необхідність забезпечити високу якість освітніх результатів без вагомих фінансових вкладень з боку держави. Механізмом успішного виконання такого завдання стало активне впровадження новітніх – «проривних» методів і технологій у систему мистецької освіти. Водночас інноваційний розвиток мистецької школи розглядаємо як дієвий фактор перспективного функціонування навчального закладу, що підтверджується численними положеннями державних документів і праць науковців.

У перші роки встановлення незалежності України були визначені основні напрямки державної культурної політики, які знайшли відображення в законних актах, зокрема в «Основах законодавства України про культуру», прийнятих Верховною радою у 1992 р., які проголошували: гарантію культурних прав і доступу до культурних цінностей; гарантію свободи творчості; створення умов для участі громадян, зокрема молоді, у культурному житті; відродження і розвиток культури українського народу та культур національних меншин на терито-

рії України; надання підтримки професійній мистецькій діяльності; збереження і захист культурної спадщини.

Цей документ проголошував у сфері культури забезпечення розвитку мережі мистецьких навчальних закладів, інституцій підвищення кваліфікації, розширення діяльності наукових установ та забезпечення умов для самоосвіти громадян відповідно до національно-культурних і соціально-економічних потреб суспільства.

Структурні перетворення системи мистецької освіти відбуваються з метою подальшого розвитку мистецької педагогіки та виховання, які покликані формувати та оновлювати знання, навички і вміння за допомогою сучасних засобів комунікацій, креативних технологій та широкого міжнародного співробітництва. При цьому вищі освітні заклади старанно зберігають культурні традиції та залучають нові форми культурного самовираження. Процес структурних реорганізацій спрямовується на розвиток культурного європейського діалогу, впровадження вимог Болонської системи навчання і подальших досліджень в галузі мистецької освіти, що дає можливість сподіватися на позитивні зрушення і здобутки у справі культурного виробництва.

За останнє століття в Україні створено цілісну систему мистецьких навчальних закладів, у яких відбувається становлення творчої еліти нації, формуються нові покоління творчої інтелігенції, здатної зберегти і примножити культурні надбання держави.

Мистецтво й освіта поступово перетворюються на потужний фактор зміни всього суспільства й окремої людини, що забезпечує її мобільність, інтеграцію в різні соціальні групи, сприяє оволодінню й розвитку інформаційних, соціальних, комунікативних технологій, активному їх застосуванню в практиці мистецької освіти.

С. М. Ступка

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬО-МАСОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ДИТЯЧИХ ТАБОРАХ ЗАМІСЬКОГО ТИПУ

S. M. Stupka

SPECIFICITY OF ART AND MASS ACTIVITIES IN RURAL TYPE CHILDREN'S CAMPS

Важко переоцінити роль художньо-масової діяльності в дитячих таборах. Адже, працюючи в гуртку, дитина має реальні шляхи для самореалізації, а мистецькі заходи — це невичерпне джерело для її духовного життя. Саме ці заходи акумулюють, очищають, утверджують і возвеличують духовність окремої людини і народу загалом. Тому немає альтернативи художній самодіяльності.

Особистість сучасної дитини формується в атмосфері творчості, тому актуальним є різнобічне використання театральної творчості дітей.

Знайомство з позицією актора-творця дозволяє дитині збагатити свій емоційний, інтелектуальний, моральний досвід, всебічно розвиватися й почуватися вільно та впевнено у будь-якій життєвій ситуації.

Театральна творчість не тільки активізує цікавість дитини до мистецтва театру і мистецтва взагалі, але й розвиває фантазію, уяву, пам'ять, увагу та інші якості, виховує та покращує психологічну атмосферу в колективі.

Заняття в театральній студії табору навчають вихованців спілкуватися один з одним, ділитися думками, вмінням, знаннями.

Л. Виготський стверджував, що «мистецтво є засобом для урівноваження із середовищем в інших точках нашої поведінки», що воно «доповнює життя та розширює його можливості», формує для розуму та оживлює для почуттів «такі емоції, які без нього залишилися б у невизначеному стані». Видатний психолог, відзначаючи спільність властивостей «практичного» та «художнього» мислення «уміння бачити відразу і ціле, і всі деталі», прийшов до дуже важливого висновку: взаємодія різноманітних типів мислення («теоретичного», «художнього», «практичного»), широчінь і багатство духовних потреб — це надважлива умова для повноцінного вияву та розвитку спеціальних здібностей особистості. Мистецтво виступає у ньому як засіб, що виховує почуття людини, активізує її творчий потенціал, спрямовує на діяльнісне пізнання навколишнього світу.

Таким чином, виховання театром дозволяє поєднувати сприйняття і різні види виконавства як рівноцінні творчі процеси, що активізують емоційний, моральний, соціальний, трудовий і, нарешті, інтелектуальний досвід дитини і розвивають його. Заняття театральним мистецтвом, на думку дослідників, здатні значно підвищити рівень емоційної чуйності та організованості, жвавості та тренування пам'яті, навичок колективної праці, відповідального ставлення до своїх слів, учинків і дій — словесних і безсловесних, розвивають і зміцнюють універсально корисні сторони розвитку людини, наприклад, довільну і концентровану увагу, жваве уявлення й асоціативне мислення, навички спілкування, зовнішню та внутрішню зібраність. Ось чому практика використання мистецтва образного перевтілення у процесі навчання й виховання у дитячому таборі є такою важливою.

Інсценізація для дітей, передусім, гра. Інсценізація — це не просто надання твору форми для певної постановки. Це злагоджена дія усіх її учасників, це демонстрування світогляду, поглядів на життя. Ніхто не може мислити так, як хтось інший. Хоч як люди не наслідували б одне одного, кожен з них залишається індивідом.

Отже, дитячий оздоровчий табір нині є установою, що не тільки здійснює оздоровлення і відпочинок дітей, а й виконує освітню і виховну функції, створюючи з дитини всебічно розвинену особистість.

В. А. Счастлива

**ВАРІАТИВНІСТЬ ІНСЦЕНІЗАЦІЇ РОМАНУ М. БУЛГАКОВА
«МАЙСТЕР І МАРГАРИТА» В ТЕАТРАХ УКРАЇНИ, РОСІЇ ТА ЛИТВИ**

V. A. Schastlivaya

**THE VARIABILITY OF THE ADAPTATION FOR THE STAGE
OF M. BULGAKOV'S NOVEL "THE MASTER AND MARGARITA"
IN THEATERS OF UKRAINE, RUSSIA AND LITHUANIA**

Творчість М. Булгакова вивчається критиками, літераторами, філософами та мистецтвознавцями вже багато років. Найбільш визначним постає роман «Майстер і Маргарита» через багатогранну інтерпретацію символів, смислів та змістів твору. Така популярність роману привертає увагу багатьох режисерів те-

атру і кіно, аби унікально та незвично інтерпретувати ідейні концепції автора. Тож, на нашу думку, важливим є культурний феномен, породжений цим романом на сценах театрів України, Росії та Європи.

Найвідомішою в Україні стала постановка В. Біляковича Сучасним театром. Дія відбувається у дурдомі, важливим є полівалентність художнього образу, він відбиває трагікомічність сюжету. Тому не випадково має назву «Ленін». Усі елементи містики реалізовані через хвору уяву поета. Режисерська інтерпретація твору розповідає про вибір, який кожен робить хоча б раз у своєму житті, про те, що неможливо переробити світ, що почуття бувають марними. Цікавим був режисерський хід – інтерактивність. У сцені з балом Диявола глядачі були запрошені потанцювати.

У Росії вперше поставили «Майстер і Маргариту» у 1977 р. Але, найвідомішою стала постановка МХТ ім. А. Чехова, прем'єра якої відбулася у 2011 р. Режисером став угорець Я. Саш. Новітнім став підхід, дія роману переплетена із сьогоденням. Майстер і Маргарита зустрічаються у сучасному метрополітені. Цікавим є художній образ метро – саме під землею і мешкає уся нечиста сила, її вагонами привозять на станції, а турнікети являють собою образ стику добра і зла. Іронічним є те, що дії відбуваються в Москві (у романі, на сцені і в театрі), а за таким світом ніби спостерігає Воланд.

Якщо аналізувати досвід європейських країн, то, наприклад, визначною є постановка литовського театрального режисера Йонаса Вайткусас. За думкою самого режисера, роман представляє собою «анатомію людського падіння та виживання, віри та зневіри». Ідея реалізації постановки осмислювалася режисером 30 років, а задіяна була майже вся трупа театру. Епізод з польотом Маргарити режисер вирішив незвично, оскільки, як правило, його реалізують через троси, на яких Маргарита розгойдується та імітує політ. Й. Вайкутс дає Маргариті пісню, яка розповідає про смерть і страждання, цінність життя. Ця пісня і є політ Маргарити. Аби символічно показати неволю Пілата, режисер вішає йому ошийник, його неволя виражається у його широких можливостях, але він не може зробити як хоче сам. Тобто, цей ошийник – символ неволі душі Пілата. Також цікавим режисерським рішенням був ребус. Його реалізовано через полотно на сцені, у якому люди зображають латиницю. Одна з букв – «J» відсутня, у розумінні, що вона позначає «Jesus», її навмисно виключено, бо цей ребус позначає, що Ісус відсутній на сцені, але він є в душі кожного з нас.

На противагу Йонасу Вайкутсу, Відас Барейкіс, також литовський режисер, поставив видатний роман М. Булгакова лише з двома акторами, які виконували всі ролі. Режисер трактує ідею роману в тому, що люди повинні вірити один в одного, вірити в людину. Сам режисер зіграв роль Майстра та перевтілювався у Воланда, а Маргариту – Індре Ленцявичуте.

Отже, на нашу думку, необхідно вивчати варіації інсценування роману М. Булгакова «Майстра і Маргарити», аналізувати досвід режисерів та виявляти нові форми сценографії.

Н. М. Тимошчук

**«ЕНЕЇДА» – ЗНАКОВА ВИСТАВА ПОЛТАВСЬКОГО
АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК**

N. M. Tymoshchuk

**A SIGNIFICANT PERFORMANCE “AENEID”
OF THE POLTAVA ACADEMIC REGIONAL PUPPET THEATER**

З 1992 р. з Полтавським театром ляльок на посаді головного режисера співпрацює режисер-лялькар, засл. арт. України, член Спілки театральних діячів України Анатолій Поляк. Розпочався новий етап у розвитку Полтавського обласного театру ляльок.

Протягом цього десятиліття репертуар театру поповнився новими творчими доробками. Е репертуарі з'являються наступні вистави: «Кіт у чоботях» (С. Прокоф'єва), «Івасик-Телесик» (О. Олесь), «Поросятко Чок» (М. Туровер, Я. Мірсаков), «Снігова Королева» (Н. Ланге), «Стережись лева» (Я. Стельмах), що стають основою репертуару театру, приваблюють глядача оригінальністю режисерського рішення. Кращими його роботами по праву вважаються «Ніч на Івана Купала» та «Енеїда».

У 1998 році, коли поемі «Енеїда» І. П. Котляревського виповнилося двісті років з моменту першого виходу в світ, колектив театру відгукується на цю подію постановкою вистави «Енеїда» (Я. Стельмах за І. Котляревським), яку здійснили заслужений артист України А. Поляк разом з заслуженим художником України В. Безулею, і яка й до сьогодні залишається своєрідною візитівкою Полтавського театру ляльок. Виставу полтавських лялькарів переглянула велика кількість глядачів. Одноставна їхня думка — виконання цього безсмертного твору у ляльках набагато цікавіше, ніж у драматичному театрі. Подивилися цю виставу і учасники Міжнародної конференції «Іван Котляревський і світова культура», що проходила у дні святкування у Полтаві. Постановники вистави «Енеїда» зробили її надзвичайно цікавою і неординарною. За режисерською задумкою вистава була створена у системі «чорного кабінету». Над постановкою лялькових хореографічних номерів, а їх у виставі вісімнадцять, працювала актриса театру, заслужена артистка України А. Остапенко. Музику до вистави написав композитор В. Якубович. Сценографія була ретельно продумана художником В. Безулею. Після відкриття завіси на сцені перед глядачами з'явився величезний козацький човен, яким подорожував Еней зі своїм козацьким військом і на якому відбувалася вся дія вистави. Човен мав три паруси, які при зміні сцен то опускалися донизу, то піднімалися вгору, таким чином сценічний простір ділився на дві частини. Спеціально для цієї вистави художником було створено сорок три ляльки, кожна з яких була оригінальною та характерною. Основна система ляльок у виставі була планшетна та у деяких сценах використовувалась тростинна. У виставі була задіяна вся акторська труппа театру (сімнадцять осіб), однією лялькою водночас керували двоє, а інколи й троє акторів, і паралельно до цього один актор грав дві-три ролі. Визначну для свого репертуару українську класику — «Енеїда», полтавські лялькарі презентували глядачам і на 80-річчя театру.

Визначною подією в житті театру стала постановка у 1995 році вистави «Ніч на Івана Купала» Я. Стельмах (за М. Гоголем). Режисер спільно з художником В. Безулею, композитором В. Якубовичем створюють широкомасштабне яскраве полотно, яке відображає самобутність культури українського народу з його мовою, традиціями та піснями. Вистава вирішена у стилі «чорного кабінету», сценографія подібна до вистави «Енеїда». У жовтні 1997 року цю виставу було показано з великим успіхом на Міжнародному фестивалі «Белгородська забава». Глибоке розуміння усіх нюансів слов'янського фольклору, висока творча професійність без будь-яких обговорень поставили цю виставу на перше місце.

Таким чином, А. Поляк почав формувати репертуарну лінію театру, до якої відбирав як класичну українську і світову дитячу драматургію, так і намагався створювати вистави за сучасними авторами. І до сьогодні в репертуарі театру з успіхом проходять вистави, які були створені А. Поляком.

Т. Р. Толкачов

ВІЙСЬКОВА РЕКОНСТРУКЦІЯ В КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ

Т. R. Tolkachov

MILITARY RECONSTRUCTION IN THE CONTEXT OF THEATRIZATION

На межі тисячоліть у всіх регіонах України сформувалися нові стратегії соціально-культурного розвитку, здатні відновити системний потенціал країни, повернути її духовну міць. Відроджуючи сьогодні неповторний вигляд країв і областей України в його етнокультурному розмаїтті, політиці і практиці, все більш інтенсивно звертаються до національної культурної спадщини, зокрема до тих її пластів, які виявляють стрижневі опори в житті народу. Це пояснює особливу увагу дослідників до феномену військової реконструкції, яка дозволяє відновити і відтворити певну область діяльності людини, отримати уявлення про характер соціальних відносин, про матеріальну і духовну культуру, традиції, що дає деяку можливість оцінити цю культуру поглядом безпосереднього спостерігача.

Така область діяльності людини як військова справа нині залишається малодослідженим явищем, попри те, що вона була однією з домінуючих, поряд з релігійною, торговою і іншими складовими стародавньої та середньовічної культури. Саме військова діяльність стала об'єктом застосування військово-історичної реконструкції і породила нові методи в історичних науках, музейній справі, археології та етнографії, а часом навіть в соціології та антропології. Завдяки військово-історичній реконструкції стало можливим по-новому, з більшою вірогідністю оцінити багато історичних даних про культуру українського народу, розвитку ремесел і технологій, традиції і зв'язки з іншими культурами.

Археологія отримала можливість за знайденими фрагментами відновлювати цілі предмети і навіть комплекси (наприклад, комплекси озброєнь українських воїнів). Музеї отримали можливість експонувати не тільки справжні речі, що збереглися в часі, а й новостворені реконструйовані моделі, що надають уявлення глядачу про реальне життя наших предків. Нерідко результати реконструкції багато в чому сиростовують загальноприйнятні погляди на той

чи інший об'єкт. Призначення багатьох археологічних знахідок стає зрозумілим лише в реконструйованому вигляді або комплексі.

Крім перерахованих вище, військово-історична реконструкція проникла в області сучасної культури, здавалося б, спочатку далекі від подібних видів діяльності. Театр, кінематограф, педагогіка, шоу-бізнес знайшли точки дотику з військово-історичною реконструкцією. Найбільш яскраво, незвично і масштабно військово-історична реконструкція проявила себе як культурна та громадська діяльність, як форма розвиваючого дозвілля.

Вісімдесяті роки зумовили в нашій країні бурхливий сплеск неформальних молодіжних рухів, які протиставляють себе офіційній ідеологізованій культурній атмосфері або дозволяють піти від неї «в сторону». Досить згадати найбільш яскраві прояви подібної «контркультури»: руху «панків», «рокерів», які голосно і масштабно заявили про себе. Серед подібних рухів сформувався ряд менш помітних зовні, але більш серйозних, інтелектуальних і глибоких у своїй основі течій молодіжної культури: групи рольових ігор, клуби військово-історичної реконструкції.

В Україні, де середньовічні замки та фортеці також є, військово-історичний туризм набуває все більшої популярності. За роки незалежності України об'єктами військово-історичного туризму стали десятки середньовічних замків та фортець. Серед них і ті пам'ятки, що дійшли до нашого часу в руїнах.

Для ознайомлення з військовими подіями, що мали місце біля стін того чи іншого середньовічного замку або фортеці, відвідувачі цих пам'яток можуть прослухати розповідь екскурсовода на відповідну тему, оглянути музейні експозиції та відвідати різні анімаційні заходи. Ці заходи є дуже популярними та щороку стають привабливими для все більшої кількості туристів.

Поняття «реконструкція» сьогодні можна застосувати в галузі вивчення і відтворення історичних подій на основі археологічних, документальних (хроніки, життєписи, опису майна, заповіту), образотворчих, аудіо-, відеоджерел, з подальшою їх презентацією. Основна мета феномена реконструкції — відновлення подій минулого, що дозволяє через практичний експеримент виявити помилки або похибки в уже наявних історичних постулатах.

Реконструкція на сьогодні є багатоаспектним явищем і зустрічається в різних сферах життя людини, зокрема у лінгвістиці, архітектурі, живописі, і театралізовані вистави не є винятком.

Є. Є. Федосова

ВИСТАВА-БІОГРАФІЯ ЯК ВИД ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

У. У. Fedosova

BIOGRAPHY STAGE SHOW AS A KIND OF PERFORMING ARTS

«Вистави-біографії» — сучасний вид театрального мистецтва, який набирає популярності, основою таких вистав є розповідь про життя, творчість, діяльність видатного митця або особистість, яка позначена в історії держави. На відміну від драматичних творів, основаних на справжніх подіях або історичних, метою вистави-біографії є детальне освітлення фактів і подій у житті персоналії, а також розповідь про вплив такої людини на суспільство та мистецтво.

Попри різноманітні аспекти вивчення вистав-біографій, основної теорії не існує, тому вони потребують дослідження, класифікації, розгляду в якості однієї зі складових динаміки театральної культури. Є необхідність відслідкування їх впливу на театральні тенденції вітчизняного та зарубіжного досвіду.

Нам видається цікава можливість проаналізувати роль режисерського бачення в постановці вистав-біографій, простежити, як суб'єктивна авторська інтерпретація впливає на особливості вистави, її спрямованість, тематику, надзавдання, виявити специфіку режисерського методу у виставах-біографіях, розглянути роль художнього образу героя (персоналії) у життєвих обставинах. Також необхідно провести термінологічний аналіз, знайти відмінності від інших видів і жанрів, класифікувати особливості вистав.

Результати роботи можуть бути використані в навчальному процесі в комплексі дисциплін театральних закладів: «Режисура», «Історія українського театру», «Культурологія», «Історія світового театру», «Основи акторської майстерності».

Матеріали праці сприятимуть розвитку театального мистецтва.

Вистави-біографії потребують подальшого розгляду в якості театральних тенденцій сьогодення.

О. В. Хомич

ТВОРЧА СПАДЩИНА ЛЕСЯ СЕРДЮКА У ЯКОСТІ КІНОАКТОРА

О. V. Khomych

LES SERDYUK'S CREATIVE LEGACY AS A FILM ACTOR

Прекрасна якість акторської майстерності О. Сердюка — почуття ансамблю — особливо виразна на екрані. Тим більше, що у фільмах йому доводилось зніматись з видатними майстрами. Так, у «Коліївщині» він грав з І. Мар'яненком, П. Петляшенком, М. Крушельницьким. У «Назарі Стодоля» — з Н. Ужвій, А. Бучмою. У «Прометей» разом з М. Штраухом, Н. Ужвій, І. Мар'яненком, Д. Антоновичем, В. Чистяковою.

Досвід роботи безрезільця Л. Сердюка у курбасових «Гайдамаках» допоміг йому і надалі втілювати шевченківських героїв на екрані («Коліївщина», «Назар Стодоля»).

Працюючи над пам'ятником великому Кобзареві, який було відкрито в Харкові в 1935 р., відомий скульптор Матвій Генріхович Манізер познайомився з фільмом «Коліївщина», здійсненим І. Кавалерідзе за мотивами поеми Шевченка. Образами, створеним у цьому фільмі, скульптор дав вічне життя, доповнивши пам'ятник Т. Шевченка.

І. Кавалерідзе у своїй історичній кіноопері, німому фільмі «Коліївщина» зняв О. Сердюка в ролі Семена Неживого — батрака, що став грізним месником за горе і сльози свого народу.

Актор з перших же кадрів вільно відчуває себе на екрані (фільм німий), а режисер дуже точно знаходить потрібні ракурси, у яких внутрішній світ образу виявляється повно і яскраво. Бідняк-селянин Семен, що повертається з заробітків у бідну хатину, прагне помститися панам за батька і виростає у справжнього непереможного героя.

І. Кавалерідзе — драматург, режисер і скульптор, невтомний шукач і експериментатор — був зачарований даними молодого артиста, його пластичною виразністю, емоційністю.

Л. Сердюк був першим серед тих, хто одержав диплом артиста українського театру. Герой першого українського радянського історичного фільму і першого українського фільму-опери.

Працюючи над фільмом-оперою «Запорожець за Дунаєм», Кавалерідзе зняв Сердюка в ролі Андрія. Режисер прагнув відтворити на екрані не традиційну постать закоханого красеня-козака, а передусім сина народу, відданого боротьбі за його незалежність. Характерно, що поява Андрія у фільмі-опері починається не знаменитим ліричним дуетом з Оксаною, а кадрами втечі волелюбного козака від султанської сторожі.

Грав Сердюк роль Назара у фільмі режисера Г. Тасіна «Назар Стодоля». На екрані підкреслювалось, що грі актора було властиве не зовнішнє, показове, а глибинне проникнення в образ героя. Це ж можна сказати і про Сердюка в фільмі «Прометей», знятого І. Кавалерідзе у 30-х роках в Грузії.

Треба сказати, що О. Сердюк «ліпить» роль на екрані. Вимогам кіно щодо крупного плану відповідає скульптурна творчістю руху, жестів, ходи актора.

Роль полковника Свічки у «Прометей» була побудована на контрасті зовнішньої вражаючої статуристичності героя і його страшної ворожої внутрішньої суті. Гранично виразно поєднував виконавець горду вроду і негативну суть Свічки. У цьому фільмі постать ката народу відтворена Сердюком без будь-якої спрощеності.

З великою шаною і повагою ставився митець до багатства національного мистецтва рідної країни. О. Сердюк знімався з М. Штраухом ще у 1932 р. у фільмі «Прометей», а у 1972 р. він і Б. Ліванов грали у фільмі «Загибель ескадри». О. Сердюк — учень мхатівського режисера О. Загарова, творчий друг Р. Сімонова, Б. Ліванова, О. Дикого, Ю. Завадського і М. Царьова.

Творчий доробок у кіно в артиста порівняно невеликий, але цікаво, що фільми, в яких він знімався, ніби акцентують етапи його творчості. Якщо «Коліїщина» — заспів, то «Загибель ескадри» — це вже своєрідне продовження естафети поколінь. У цьому фільмі О. Сердюк зіграв балтійця, а його учениця С. Коркошко — Оксану.

У пору творчої зрілості актор знявся у фільмі «Доля Марини» в ролі голови колгоспу Гната Підкови. Виписана у сценарії блідо й невиразно, ця роль набула у фільмі живих і конкретних барв. І тут актор вміло використовував паузи, наповнюючи їх змістом, роздумами, емоціями. Сердюк знайшов своє індивідуальне забарвлення характеру вольової, працьовитої і люблячої людини, яка чомусь лишилася самотньою.

Фільм «Любов на світанні» був екранізацією однойменної п'єси Я. Галана. У цьому фільмі артист виконував, вже зіграну на сцені, роль агронома Воркалока. На жаль, фільм виявився за художніми якостями значно біднішим, ніж вистава. Замість художнього відтворення, він мовби протоколював події п'єси. Виразна мова кіно не була використана, і Сердюк нічого не міг додати до свого героя, переносячи його зі сцени на екран.

Своєрідне місце посідає тут автобіографічна кіноповість «Зустріч з тобою», створена Харківською студією телебачення. Це — монолог митця. Герой Сердюка, розповідаючи про себе і про час, дозволяє зазирнути у лабораторію художника. Водночас «Зустріч з собою» — своєрідний підсумок творчої роботи Сердюка в кіно за сорок п'ять років.

Л. Сердюк — один з небагатьох березільців, який за довге творче життя встиг зіграти в найвизначніших радянських режисерів і прославити харківську акторську школу.

А. О. Щербина

**СИСТЕМА К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО ЯК РУШІЙНА СИЛА
ФОРМУВАННЯ АМЕРИКАНСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ШКІЛ**

А. О. Shcherbina

**K.S. STANISLAVSKY'S SYSTEM AS THE DRIVING FORCE
OF THE FORMATION OF AMERICAN THEATER SCHOOLS**

Система К. С. Станіславського зробила прорив у театральному мистецтві Америки ХХ ст. Звертаючись до праць відомих теоретиків і практиків російського і американського театру (П. А. Марков, Е. І. Полякова, Л. Страсберг, Г. Клерман, С. Адлер та інші), можна зробити висновок, що основний принцип в історії розвитку театру США кінця ХІХ — початку ХХ ст. мав комерційний характер.

Комерційна система сприяла тому, що на початку ХХ ст. театральне мистецтво Америки опинилося в глибокій кризі, його відставання від світової драматургії становило приблизно 50 років.

Московський художній академічний театр, засновниками якого стали актор, режисер і педагог К. С. Станіславський, а також режисер і драматург В. І. Немирович-Данченко вперше прибув до США в 1906 р. К. Станіславський розумів важливість взаємодії з різними театральними напрямками, і тому підтримував зв'язки із зарубіжними режисерами. За кордоном театр дуже швидко завоював популярність і здобув світову славу.

Цей візит російського театру був не тільки яскравою, але й революційною подією в театральному житті Америки. К. С. Станіславському почали надходити пропозиції про відкриття акторських студій у США, але він усі їх відхилив.

Актори МХТ сповідували реалізм, тоді як кілька американських драматургів від нього навпаки відходили. Драматурги О'Ніл і Райс у той час експериментували з експресіонізмом і символізмом, однак основний репертуар американських театрів становили романтичні мелодрами, поетичні вистави, комедії, поступово починають сходять зі сцени шекспірівські п'єси.

Актори К. Станіславського вразили Нью-Йорк глибиною почуттів і досконалістю техніки, злагодженістю виконання, які не характерною для стилю гри того часу, різноплановістю, що виявляється в характерних і вікових ролях. Здавалося, що їм під силу будь-який персонаж, вік не мав значення, вони зовсім в новій манері грали кожну роль, кожен спектакль. МХТ пробудив у американців бажання «грати глибше» і підготував ґрунт для експериментів, які врешті і визначають американську сценічну манеру.

Річард Болеславський восени 1922 р. приєднався до трупи МХТ під час гастролей в США, де і залишився після її від'їзду до Москви, заснувавши в Нью-Йорку American Laboratory Theatre (ALT). Лабораторний театр складався з двох частин: чинного театру і школи при ньому, де готувалися актори. Також викладала в Лабораторії актриса МХТ Марія Успенська. Коли в 1924 р. МХТ повертався з американських гастролей, Успенська, звільнившись, залишилася в Лабораторії — вчити за системою Станіславського.

Серед перших учнів Лабораторії були Лі Страсберг і Стелла Адлер, які стали засновниками відомого цілою плеядою зрощених в ньому зірок і антикомерційною спрямованістю «Групового Театру» (Group Theatre) та зіграли ключову роль у розвитку американського театру. Тому «Груповий театр» часто розглядається як продовження напряму «Лабораторного театру» Болеславського, а значить і подальшого укорінення в Америці системи Станіславського.

Лі Страсберг, Стелла Адлер і Сенфорд Мейснер представляли три різних напрями в інтерпретації системи Станіславського в Америці, оскільки брали за основу різні пласти його системи. Простіше кажучи, у одного на перше місце ставилися емоції, у іншої — уява, у третього — спонтанність (імпровізація).

Яскравою інтерпретаторкою системи Станіславського на сучасному етапі є Іванна Чаббак, яка осучаснила та доповнила класичну систему власними розробками.

Важливо ще раз відзначити, що взаємодія культур, вплив різних театральних напрямків і традицій є колосальним досвідом як для самих акторів, так і для культурної і театральної спадщини країни загалом.

І. О. Янушевич

АДАПТАЦІЯ М. А. ЕНТИНИМ КІНОСЦЕНАРІЮ «БУМБАРАШ» ДО ПОКАЗУ НА СЦЕНІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

І. О. Yanushevych

M.A. ENTIN'S ADAPTATION OF THE BUMBARASH MOVIE SCRIPT TO RUNNING AT THE DRAMA THEATER ONSTAGE

Однією з постанов М. А. Ентіна в «Веселці» став «Бумбараш». За основу вистави взято кіносценарій Е. М. Митько для ексцентричної музичної комедії режисера Н. Г. Рашеєва за творами А. П. Гайдара, знятої в 1971 році на кіностудії ім. О. П. Довженка. Трагікомедія про Громадянську війну, знята в стилі лубкового примітивізму, розповідає історію простого селянського хлопця, який не відрізняється героїзмом, не веде за собою в атаку бійців, він просто живе і не розуміє, що буде завтра.

Ентін вибрав «Бумбараша» з дипломатичних міркувань, щоб знову не викликати на «Веселку» гнів вищих органів, у роботу вирішили взяти «червону п'єсу», але таку, щоб було цікаво з нею працювати, на зразок «Оптимістичної трагедії». Але Марка Аркадійовича раптом захопив кіносценарій «Бумбараша». У поведінці головного героя режисер побачив ту безпосередність і легке ставлення до будь-якої влади, що властива карнавалістичному світовідчуттю. Іронічність оповіді давала можливість піти від суворої цензури.

Цікавим було оформлення сцени. Декорації склалися з великого столу, двох лавок і декількох тинів. Актор Новиков, виконавець роль Бумбараша,

згадує: «Тини були парканом, сараєм з сінником, де я зустрівся з коханою Варкою (Наташею Івлевою і Ірою Макаровою по черзі), намагаючись дотягтися до яблука над дахом, і повітряною кулею, з якого я повинен був вивідати розташування німців, і навіть болотом, в якому ледь не потонув після того, як ворог мене підбив ...». Задником служили килимки-картинки, розписані на теми лісу, млини і села (мирного і палаючого). Зміна задників і декорацій-тинів відбувалася в момент перемини місця дії, у повній темряві. Вони мінялися як кінокадри у фільмі.

Приєм «зміна кадру» в театрі називається асоціативний монтаж. Він передбачає не випадкові асоціації, які бувають при сприйнятті художнього твору, а лише ті, які становлять конструкцію вистави.

У радянському просторі цей прийом вперше був використаний В. Е. Мейєрхольдом. Деякі дослідники, зокрема театральний критик А. Піотровський, вважають, що він запозичив його у Ейзенштейна. З Піотровським не згодні інші критики — Н. Кримова, К. Рудницький, Т. Бачеліс, Н. Велехова. У своїх роботах вони акцентують на тому, що «саме Мейєрхольд своєю творчістю наштотхнув Ейзенштейна на розробку естетички монтажу та застосування її в театрі, а потім і в кіно». Критик Т. Бачеліс виявив більш ранні джерела застосування асоціативного монтажу — в «Гамлеті» постановки Г. Крега (1911 рік). Пізніше метод був оцінений і використаний Мейєрхольдом в театрі і Ейзенштейном в кіно, який назвав його «монтажем атракціонів». По суті, це «креговській монтаж епізодів по таємному зв'язку, по таємного переносному ходу думки і по вільній асоціації». З наших сучасників цим методом користувався Ю. Любимов на Таганці. Сценічний монтаж Любимова об'єднував різні літературні джерела і матеріали, далекі від літературної побудови. У період ранньої Таганки режисер схилився до різкого монтажу, який базувався тільки на асоціаціях контрасту, які добре простежуються в спектаклях «Десять днів, які потрясли світ», «Полегли і живі», «Пугачов». Той час вимагав прямоти і чіткості висловлювань. У більш пізніх спектаклях контрастність змінилася ще більш помітним тонким спектром асоціацій.

Ентін, вивчаючи спадщину Мейєрхольда і Любимова, маючи досвід переробки драматургічного матеріалу, літературний талант і володіючи здатністю аналізувати і синтезувати, віртуозно застосував метод монтажу при роботі над постановкою «Бумбараш». Він вміло розділив твір (кіносценарій) на тимчасові і смислові частини, потім майстерно поєднав їх в єдине ціле і доповнив «власним літературним голосом». Це породило якісно новий твір і відкрило прихований сенс, причинність явищ та їх зв'язків. У його сценічному монтажі гармонійно злилися основна сюжетна лінія кіносценарію Ю. Кіма, музика В. Дашкевича і авторські тексти М. Ентіна. Подієвий ряд, збудовані діалоги і монологи, пісні — практично ті ж, що і в сценарії Е. Митько. Змінився лише деякий порядок слів і музичних акцентів. І відомі пісні отримали нове звучання: вони сприймаються немов зонги (улюблений прийом режисера) і беруть на себе роль оповідача по сюжетній лінії, та, коментуючи, підсилюють подані обставини.

Головного героя у виставі, Бумбараша, Марк Ентін побачив індивідуалістом, який не бажав усвідомлювати історичний момент. Його всесвіт — Варвара, а війна з німцями і Жовтнева революція значно програють їй за своїми масштабами. Молодому солдату чужа активна життєва позиція, тому що через неї заги-

нув його друг Яшка. Бумбараш весь час біжить від війни, на чиему б боці йому не пропонували воювати. Для нього немає різниці: червоні, білі, зелені ... У виставі вони рівною мірою показані і з позитивного, і з негативного боку. Всі жадають воювати і не хочуть жити в мирі. Зі спогадів студійця С. Новікова, який зіграв Бумбараша: «На афіші до вистави «Бумбараш» художник Юрій Винник зобразив мого героя, що біжить. І він дійсно постійно бігав ... ». Він біжить до Варки, тому що любить її і хоче щастя, він біжить від німців, тому що потрапляє на ворожу територію, він біжить від брата, від отамана Гаврила, від червоних, коли ті засуджують його до розстрілу ...

На екрані за допомогою зміни кадру (пройшли солдати, проїхали танки ...) це зробити легко. Режисером же було запропоновано в спектаклі замінити війну пісню і прапорами. За тинами селяни працюють по господарству і, коли чують стрілянину, тут же ховаються. Як тільки починалася пісня «Так голосніше, музика, грай перемогу» — простий народ піднімав триколірні прапорці. Звучить «Сміливо ми в бій підемо» — вгору злітали червоні прапорці, «Яблучко» — чорні. Якщо звучала невідома пісня, селяни піднімали прапорці всіх кольорів. Ось так, у три прапори, була показана невизначене становище людей під час Громадянської війни.

У фіналі вистави всі вбиті червоноармійці «оживали», а за їх спинами піднімалося величезний червоний прапор як символ того, що народ визначився-таки з вибором.

Але навіть такий прийом, який гучно показує урочистість революції, не врятував спектакль від закриття. У газеті «Вечірній Харків» вийшла стаття Т. Бровко «Тривалий експеримент», яка активно закликала не терпіти непокірних і нарікала на те, що режисер перебрехав творіння А. Гайдара і перекрутив ідейний зміст революції. Хоча у 1973 році Тимур Гайдар (син письменника) позитивно поставився до фантазування Е. Митько незакінченої повісті Гайдара «Талісман» і «зрадів яскравої і сміливої умовності, пісням бешкетним і задушевним». Сценарій «Бумбараш» показав, якої сили сплав можна створити, якщо знову творчо, сміливо перечитати спадок Аркадія Гайдара, пошукати новий камертон звучання.

Хто головний: драматург або режисер? Ця проблема була основною протягом всього розвитку режисерського театру. К. С. Станіславський і В. І. Немирович-Данченко вважали, що драматург повинен бути провідною ланкою, а режисер — веденим. Хоча практично виконати цю умову навіть у них не завжди виходило. Пошук нової системи взаємин між драматургом і режисером продовжив В. Е. Мейерхольд. Він позиціював режисера як автора постановки, який формує структуру, композицію і сценічну мову вистави. Але при радянській владі це було дозволено виключно столичним режисерам. У провінції ж все вирішував навіть не драматург, а вищі органи.

Зі спогадів Б. Літинського: «У статті Бровко послалася на насмикані з протоколів комісії слова (звичайно ж, у потрібному журналістці світі). Наприклад, інспектора по техніці безпеки, що склав акт про неможливість роботи драматичного колективу: немає місця для зберігання декорацій, аварійний стан балкона в залі для глядачів ...».

У травні 1976 року були показані останні спектаклі театру «Веселка».

СЕКЦІЯ:
ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ ПРОБЛЕМИ
РОЗВИТКУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА

З. І. Алфьорова

**ТРЕТІЙ РІВЕНЬ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ 021 «АУДІОВІЗУАЛЬНЕ
МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО»: ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ СТАНДАРТІВ**

Z. I. Alforova

**THE THIRD LEVEL OF HIGHER EDUCATION IN THE SPECIALITY 021
“AUDIOVISUAL ART AND PRODUCTION”: PROBLEMS OF DEVELOPING THE
STANDARDS**

На сьогодні в Україні продовжується створення Стандартів вищої мистецької освіти, зокрема, фахівці перейшли к формуванню Стандартів третього рівня: доктора філософії / доктора мистецтва. Дефініція «доктор мистецтва» — нова для української вищої освіти. Вона стосується саме мистецької освіти і вимагає від професійного середовища більш прискіпливої уваги.

Готуючись до створення такого Стандарту для спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», члени підгалузевої профільної НМК очікують на подальше уточнення та уведення правок до Закону України «Про вищу освіту». Саме ці уточнення допоможуть зазначеним фахівцям зорієнтуватись щодо необхідних умов створення Стандарту.

Дійсно, ступінь вищої мистецької освіти «доктор філософії» з відповідної спеціальності передбачає наявність посиленого наукового компоненту як у формах навчання, так і в програмних його результатах. Отримання такого ступеню вже доволі окреслене, аспірантури відповідних закладів вищої мистецької освіти вже апробували цей процес, а відтак — створення відповідного Стандарту не зумовлює будь-яких труднощів.

Інша ситуація існує відносно «доктора мистецтва» та формування Стандарту щодо нього. Теоретично, це — вища освіта третього рівня, під час отримання якої посилюється саме творчо-професійна складова і, за наявності наукової, саме творча складова стає визначальною при формуванні форм навчання і його програмних результатів.

Практична аудіовізуальна освіта на трьох рівнях спрямована на формування мистецького світосприйняття фахівця, його загальних та професійних компетенцій. Відповідно до дескрипторів Національної рамки кваліфікації, відповідальність і автономія; комунікація, знання, уміння та навички визначають загальні компетенції Стандарту. Щодо спеціальних (фахових) компетенцій, то вони визначаються саме предметною сферою. До переліку фахових компетенцій заносяться саме ті, які є важливими саме для аудіовізуального мистецтва та виробництва.

Тут ми спостерігаємо проблему: якщо в якості кваліфікаційної роботи по закінченню навчання за цим рівнем прийняти виробництво самостійного оригінального аудіо/візуального проекту із відповідною Пояснювальною запискою та його апробацію, то яку частину цього проекту може «виробити» та «апро-

бувати», наприклад, режисер з монтажу або кіно(теле)оператор як окрема особа, яка претендує на присвоєння «доктора мистецтва»? Колективний характер аудіовізуального виробництва робить надскладним завданням виокремлення будь-якої частини такого проекту як самостійної та оригінальної. Якщо ми візьмемо професії редактора, ведучого або репортера у відповідному проекті, то виокремлення їхньої частки творчої праці як самостійної теж видається вкрай складним.

Ще одна проблема стосується формування шкали критеріїв оцінювання такої кваліфікаційної роботи. Самостійність, оригінальність концепції, професійний рівень втілення творчого задуму — лише частина зазначених критеріїв. Хотілось би, щоб під час професійних дискусій представники фахового середовища визначились також і з цією проблемою.

Наступна проблема пов'язана з апробацією такого проекту. Якщо в практиці захисту дисертаційної роботи на отримання звання «доктор філософії» передбачена апробація у вигляді виступів на міжнародних та вітчизняних наукових конференціях із публікацією доповідей та тез (списки додаються в авторефераті), то які види апробації проекту можуть бути передбачені? Чи буде вважатись частиною такої апробації друк наукової статті у фаховому виданні або інші види наукових публікацій, адже цей рівень вищої мистецької освіти є й науковим?

Сподіваємось, що саме в науковому фаховому середовищі мають народитись відповіді на поставлені запитання, що дуже допоможе членам підгалузевої профільної НМК створити відповідні Стандарти зі спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво».

Ю. В. Мартиненко

**ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА
В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ЗМІН СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ
УКРАЇНИ**

Yu. V. Martynenko

**THE TRAINING OF AUDIOVISUAL ART AND PRODUCTION PROFESSIONALS
IN THE CONTEXT OF THE TRANSFORMATION CHANGES
OF THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF UKRAINE**

Стрімкі динамічні зміни в усіх сферах сучасного життя не залишають осторонь також й аудіовізуальне мистецтво. На межі ХХ–ХХІ століть екранна культура виступає як основний засіб соціокультурного впливу на особистість, її поведінку й світогляд, як невіддільна складова повсякденного життя, спосіб трансляції аудіовізуальної інформації за посередництва інтернету, кіно й телебачення.

В умовах інформаційного суспільства особливого значення набувають засоби масової комунікації, зокрема й телебачення, яке сьогодні не поступається своїми позиціями щодо популярності серед потенційних реципієнтів, попри тотальне розповсюдження інтернет-технологій. Для телебачення характерні: високий рівень візуалізації, створення ефекту присутності, доступність і зрозумілість широкому колу глядачів, транскордонність в охопленні подій сьогодення,

суттєва розважальна спрямованість. Провідною ознакою сучасного медіаринку є видовищність, оскільки більшість наших знань, уявлень, досвіду передається за допомогою екранних повідомлень. Не можна залишати поза увагою також комерційну складову сучасного телебачення, тобто отримання телекомпаніями прибутків від передплатників, реклами.

Аналіз сучасних тенденцій розвитку вітчизняного телебачення представлено в розвідках З. Алфьорової, О. Безручка, Н. Гусака, С. Горвалова, В. Горпенка, Т. Кравченко, С. Петренка, В. Скуратівського, Г. Чміль та ін.

Дослідники вказують, що особливостями українського телевізійного простору є: інтерес телеглядачів до вітчизняних телепередач, поступове збільшення в телеєфірі частки адаптованих телевізійних програм європейського виробництва, тематична й різножанрова насиченість прайм-тайму телеєфіру; конфліктність відносин у процесі створення нових телеформатів. В українському телевізійному просторі особливою популярністю користуються політичні ток-шоу, спортивні програми, новини, серіали, а також розважальні телепрограми.

Попри постійний розвиток та модернізацію як в технічному, так і в видовищному плані, українське телебачення суттєво відстає від європейського, що актуалізує питання підготовки фахівців аудіовізуального мистецтва, здатних подолати це відставання, забезпечити модернізацію українського телевізійного простору.

Аудіовізуальний твір формує наші уявлення про стиль життя, поведінку, демонструє цінності, норми та правила сучасного суспільства. Зважаючи на значний вплив аудіовізуальних текстів на реципієнтів, зазначимо, що саме їхні творці мають нести особливу відповідальність за створений ними екранний продукт. Отже, посилюється відповідальність закладів вищої освіти за підготовку фахівців спеціальності «021 Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», особливо в контексті трансформації соціокультурного простору сучасної України, посилення відповідальності закладів вищої освіти за подальшу професійну долю своїх випускників.

Сьогодні підготовка фахівців аудіовізуального мистецтва та виробництва відбувається в декількох закладах вищої освіти Києва, Одеси, Харкова: Інституті екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого; Інституті журналістики Київського національного університету ім. Тараса Шевченка; Київському національному університету культури і мистецтв; Інституті телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету; Луганському національному університету ім. Т. Шевченка; Міжнародному гуманітарному університеті; Харківській державній академії культури. Крім закладів вищої освіти, існує система короткотермінової підготовки на базі провідних телеканалів України: «Перший національний», «Інтер», «1+1», а також у приватних кіношколах, наприклад, «Прайм-медіа», «Перша національна школа телебачення» тощо.

2019 року наказом МОН України № 956 від 10.07.2019 р. затверджено Стандарт вищої освіти України за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» ступеня вищої освіти «бакалавр», а наказом МОН України № 957 від 10.07.2019 р. ступеня вищої освіти «магістр». Об'єктами вивчення, згідно з цими Стандартами, є «структура та функціональні компоненти аудіо-

візуальної сфери, технології створення продуктів аудіовізуальної творчості, методики вдосконалення виконавської майстерності в сфері аудіовізуальної творчості». Кожен заклад вищої освіти в системі професійної підготовки майбутніх фахівців аудіовізуального мистецтва і виробництва орієнтується на вказані Стандарти та використовує власні методичні напрацювання, зокрема систему творчих майстерень, які очолюють провідні фахівці галузі, майстер-класи, творчі лабораторії, фестивалі і конкурси. В усіх закладах, де готують фахівців аудіовізуального мистецтва і виробництва, в організації навчання поєднується теорія та практика. Але підготовку фахівців аудіовізуального мистецтва неможливо уніфікувати згідно із затвердженими навчальними планами, необхідно враховувати творчу індивідуальність кожного студента, специфіку сприйняття ним навколишнього світу, спрямованість кожного закладу вищої освіти. Зокрема, у Харківській державній академії культури особливістю підготовки таких фахівців є її культурологічне та освітньо-інформаційне підґрунтя.

Варто зауважити, що сучасне телебачення потребує фахівців, які володіють одночасно і режисерськими, і операторськими, і репортерськими компетентностями, унаслідок чого на ринку праці виникає потреба в таких універсальних фахівцях, яких сьогодні називають відеографами, що варто враховувати під час підготовки фахівців аудіовізуального мистецтва та виробництва.

Б. Я. Фарафонов

**КАФЕДРА ТЕЛЕБАЧЕННЯ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ:
ІСТОРИЯ ТА СУЧАСНІСТЬ**

В. Я. Farafonov

**DEPARTMENT OF TELEVISION OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE:
HISTORY AND THE PRESENT TIME**

Поява в середині 90-х років ХХ ст. недержавних ЗМІ, особливо електронних — телекомпаній та радіостанцій FM, зумовила потребу в підготовці кваліфікованих кадрів у сфері режисури телебачення та тележурналістики. Наявність трьох факультетів журналістики в Україні вже не задовольняла потреб ринку повною мірою; особливо потерпало недержавне телебачення, яке хоч і розвивалось кількісно швидко, але не завжди якісно.

Історично склалось так, що в Україні підготовкою кадрів для телебачення займалися факультет журналістики Національного університету ім. Т. Шевченка (м. Київ), який готував тележурналістів, та кінофакультет Київського інституту театру і кіно ім. І. Карпенка-Карого (м. Київ), де виховувалися телережисери та оператори. Натомість в Україні були достатньо міцні регіональні телевізійні мовники, які постійно готували різноманітні телевізійні програми для загальнонаціональних каналів. У Харківській, Львівській та інших обласних телерадіокомпаніях було достатньо висококласних фахівців із великим досвідом роботи, аби налагодити підготовку кадрів телебачення. Проте їм бракувало відповідних рішень на рівні міністерств та педагогічно-методологічної бази.

У Харкові такою базою стала Харківська державна академія культури (ХДАК), яка завжди прагнула відповідати на запит часу у сфері культурного будівництва. Із приходом на посаду ректора В. Шейка в ХДАК розпочалося

якісне реформування, з'явилися нові напрями підготовки за актуальними, як на той час, спеціальностями. Серед них була і спеціальність кіно-, телемистецтво. У 1997 р. здійснено перший набір студентів зі спеціалізації «режисура телебачення». Відтак, історично Академія стала третьою кіношколою в Україні.

Кафедра режисури ХДАК, яку очолював С. Гордєєв, стала тією «повивальною бабкою», що допомагала народжуватись новій спеціальності. Д. Головачов, Т. Довгошія, О. Білогуб, О. Буньков, які значну частину свого життя працювали на Харківській студії телебачення, були тими, хто розпочинав на Сході України педагогіку екранного мистецтва. Телевізійній режисурі вчили телевізійні режисери, ім'я яких добре знали не тільки в медійному просторі України! До них приєдналися оператори Є. Павлов та О. Башнін, що впроваджували підготовку операторів телебачення, та Є. Маслов, який опікувався майбутніми телерепортерами.

У нове тисячоліття нова спеціальність увійшла як самодостатня випускова кафедра, що здійснювала підготовку за спеціалізаціями «режисер телебачення», «оператор телебачення» та «телерепортер». Першим завідувачем кафедри телебачення став Дмитро Головачов — один з ентузіастів створення недержавного телебачення в Україні, людина, яка більше десяти років була головним режисером Харківської студії телебачення і мала у своєму доробку екранні роботи вищої категорії складності, телевізійні вистави та фільми, зроблені для УТ-1.

Нові реалії суспільно-політичного життя висували перед новоутвореною кафедрою складні завдання як організаційного, так і методологічного плану. І керівництво, і викладачі кафедри розуміли, що в нових історичних умовах стара, сформована десятиліттями модель підготовки фахівців потребує достатньо серйозної модернізації. В умовах краху однієї громадсько-політичної системи і становлення нових державних інституцій, вчити за «класичною схемою» не було ані умов, ані фінансів. Треба було розробляти свою власну модель. Проте бажання передати молоді свій набутий фаховий досвід, підтримати її шире бажання стати майстрами телевізійного ефіру надавали викладачам і сил, і натхнення. Забезпечення навчального процесу якісною навчально-методичною літературою є для екранної педагогіки однією з найболючіших проблем, бо ніяких «фундаментальних» академічних підручників у цій сфері практично не існувало (і практично не існує досі), тому доводилося багато чого створювати власноруч, спираючись на досвід та на ту нечисленну літературу, що існувала. Звісно, набуття методичного досвіду давалось не легко, проте педагогами кафедри розроблена низка оригінальних навчальних програм із режисури телебачення та режисури екранних творів; операторської майстерності та роботи зі звуком в кіно та на телебаченні; монтажу екранних творів, тощо. Все це дозволило, враховуючи досвід як вітчизняних, так і закордонних кіношкіл, створити власну оригінальну модель навчання за фахом.

Чи виправдовує вона себе? Про це краще за всіх свідчить якість підготовки студентів. Перші випуски показали, що кафедра спроможна забезпечити високий рівень підготовки конкурентоспроможних кадрів. За 19 років існування кафедри, кількість працюючих на загальнонаціональних телеканалах України щорічно зростає. Багато й тих, хто працює у сфері кіновиробництва. Значна «діаспора» випускників кафедри і за межами України.

Сьогодні кафедра телебачення є базовою кафедрою факультету кіно-, телемистецтва, організація якого 2008 року стала логічним завершенням процесу творення навчально-методичного комплексу спеціальності. До її складу сьогодні входять як практики екранного виробництва, так і науковці — кандидати і доктора наук, дослідницькі інтереси яких зосереджені на актуальних питаннях аудіовізуального мистецтва.

Кафедра, яку очолює канд. мистецтвознавства, доц. Н. Мархайчук, здійснює підготовку фахівців на двох освітніх рівнях: бакалавр і магістр. Навчальний процес забезпечують докторка мистецтвознавства, проф. З. Алфьорова (гарант ОПП), доктор мистецтвознавства В. Миславський, канд. мистецтвознавства Н. Черкасова, канд. культурології Є. Субота, канд. філос. наук Д. Коновалов, викладачі кафедри Ю. Великий, О. Міхерєв, Є. Павлов, О. Петрова, І. Первишева, В. Чайковська та інші, з року в рік роблять все, щоб мрія молоді про опанування мистецтвом екрану стала реальністю.

Щороку в Україні проходить низка фестивалів екранного мистецтва, у яких з 1998 р. студенти кафедри незмінно беруть участь. Загалом у цих змаганнях вони почуваться достатньо впевнено. Отримані ними нагороди засвідчують, що харківська кіно-, телешкола — це реальність, і що попри усі реалії кафедра існує і має майбутнє, оскільки щороку 1 вересня на ній розпочинають свій шлях у життя в мистецтві ті, у кому є жадоба до мистецтва екрану.

А. М. Алфьоров

ВІЗІЇ УКРАЇНИ В СУЧАСНОМУ ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

А. М. Alforov

VISIONS OF UKRAINE IN MODERN DOCUMENTARY CINEMATOGRAPHY

З 5 по 8 вересня 2019 р. у столиці пройшов XVI Київський міжнародний фестиваль «Кінолітопис», усі події якого відбувались в Будинку кіно. Реалізація цього культурологічного проекту розпочалася в Україні ще 2001 р. За цей час проведено вже п'ятнадцять міжнародних кінофестивалів, у яких взяли участь більше тисячі документальних фільмів із 52 країн. Стрімка актуалізація документального кінематографу в Україні пов'язана, зокрема, і з формуванням візії нової України у світі та на власних теренах. Національні виробники документального кінематографу прагнуть досягнути ті культурні сенси, якими послуговуються сучасні українці, виявити та показати глядачеві ті проблеми, які їх турбують.

«Буремна», «динамічна», «воююча», «європейська», «патріотична», тощо — ці епітети можна вжити, описуючи документальний кіноконент останніх років. Окремим сегментом цього контенту є стрічки про історію української армії, літопис російсько-української війни та документальні стрічки про наших доблесних воїнів. Серед останніх прикладів створення такої документальної візії є стрічка молодого продакшену «DocNoteFilms», до основного складу команди якого входять режисер К. Кляцкін, продюсери С. Малярчук і В. Авраменко, оператор і режисер монтажу П. Липа, оператор і фотограф В. Усик, а також композитор Р. Вишневський. У творчому доробку «DocNoteFilms» — стрічка «Дума про піхотинця. 1908–2018». Це коротке (хронометраж усього три хвилини)

авторське висловлювання про Україну, що супроводжується співом кобзаря, який жив на початку ХХ ст. Він виконує думу про піхотинця, а на екрані в цей час — хроніка подій навколо Донецького аеропорту в період активної фази боїв узимку 2015 р., напередодні Різдва. Наступною була стрічка «Сотня Крим», яка отримала Гран-прі 2015 р. конкурсу документальних фільмів на фестивалі «Відкриття ніч — Дубль 18».

Спільною документальною роботою «DocNoteFilms», творчого об'єднання молодих кінематографістів України «Вавилон'13» та Східноукраїнського центру громадянських ініціатив» став фільм «Крихка свобода», який осмислює вічне тяжіння українців до свободи.

Пронизлива історія «Людини з табуретом» — документального фільму-сповіді Леоніда Кантера є прикладом самопожертви молодого документаліста в ім'я правди та творчості, в ім'я України. Подорож довжиною у життя довела, що гасло Леоніда: «Мрії здійснюються, якщо їх здійснювати» — може жити у душі будь-якого вільного українця. Любити весь світ і свою країну, сім'ю, друзів, колег і побратимів на війні. Любити життя та довіряти йому — цей заповіт передав Ленід Кантер своїм друзям, родині, усім нам. Його документальні стрічки «Добровольці Божої Чоти» та «Міф» вже увійшли в історію вітчизняного документального кіно. «Зарваниця» — документальний фільм про християнський паломницький похід на Західній Україні режисерів Романа Хімея та Яреми Малащука. Автори намагалися представити Західну Україну не у звичному фольклорному й етнографічному контексті, а в соціальному. Такий погляд на Галичину дозволив відійти від етнографічних стереотипів репрезентації цього краю. Онук відомого оператора С. Лисецького — Андрій Лисецький як режисер створив документальний фільм «Земля Івана». Герой його документального фільму мешкає на маленькому хуторі, у хаті, що була збудована понад сто років тому і досі має лише глиняну підлогу, вкриту соломомою. Його найближчі друзі — це собаки, коти та кози. Але щасливішу людину годі й шукати. На життя пана Івана прийшлися важкі випробовування: голод колективізації, Друга світова війна, рабська праця у радянському колгоспі. Його творчість — це спроба бути вільною людиною. Документальна кінокартина режисера Юрія Шилова «Панорама» отримала нагороду за найкращий проект документального кіно на фестивалі у Карлових Варах. Формулювання звучало так: «Фільмові, який забирає нас у подорож із дуже особливим та харизматичним протагоністом. Цей фільм нагадує нам про те, що є самою суттю документального кіно — люди». І це є основним завданням вітчизняного документального кінематографу: показувати людей, осмислювати їх життя. Ще одна документальна стрічка 2019 р. — «Земля блакитна, ніби апельсин» режисерки Ірини Цілик розповідає про життя однієї сім'ї, яка живе в червоній зоні Донбасу. Герої — звичайні люди, але за кожним із них хочеться безкінечно спостерігати.

Програма цьогорічного кінофестивалю «KharkivMeetDocs» містила декілька вже відомих документальних стрічок. Серед них: несподівана та очікувана стрічка «Співає Івано-Франківськтеплокомуненерго» Надії Парфан (шоосені Україна переживає маленький армагедон під назвою «опалювальний сезон»). Головний удар припадає на комунальників, які під шквалом скарг змушені рятувати застарілі комунікаційні споруди. Вони закручують гайки, латають дірки

в трубах і... співають!). Професійність молодшої режисерки дозволила їй перемогти і в тічінгу майбутніх проєктів фестивалю.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що на сьогодні документальний кінематограф країни переживає справжній ренесанс. Але є побоювання, що в межах новітньої стратегії розвитку кінематографу України державне співфінансування цього важливого сегменту кіноіндустрії може припинитись. Це вкрай небажано, адже за влучним висловом відомого українського кінодокументаліста С. Буковського, «на документальне кіно треба витрачати, а не заробляти».

С. О. Возняк

ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ АНТИУТОПІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

S. O. Voznyak

ARTISTIC MEANS OF EXPRESSING ANTI-UTOPIAN AESTHETICS IN DOCUMENTARY CINEMATOGRAPHY

Будь-якому виду кінематографа притаманна своя специфічна кіномова, яка розкриває його ознаки, виявляє характерні риси. Документалістика увібрала в себе засоби виразності з ігрового кіно і навпаки. Такий симбіоз та гібридність потребують детальних наукових розвідок, аби вдосконалювати знання з морфології документального кінематографа.

Під художніми засобами виразності ми маємо на увазі усі елементи та художні прийоми, які використовує автор для вираження змісту його задуму (план, ракурс, світло, колір, композиція кадру, драматургія, статичний або динамічний стиль зйомки, монтаж тощо).

У нашій магістерській роботі «Естетика антиутопії в документальному кінематографі ХХІ століття» ми виявили та систематизували прояви засобів художньої виразності естетики антиутопії в документальному кіно. Було проаналізовано фільми трьох типів: політичні, соціально-економічні та екологічні. А саме «У проміннях Сонця» В. Манського, «Смерть робітничого» М. Главоггера та «Океани» Ж. Перрен.

Отже, виокремимо наступні засоби виразності:

1. Стилізація ігрових елементів під документальне і навпаки. Цей прийом найчастіше використовує М. Главоггер;
2. Пастишизація, тобто застосування іронії до подій в кадрі або відносно до героя;
3. Новелічна структура викладення сюжету. Автор, як правило, поділяє історію на декілька частин, кожна з яких пов'язана однією темою або ідеєю;
4. Природні кадри мають штучні лінії, плями та форми;
5. Репортерський звукоряд. Майже відсутній музичний супровід, акцент робиться на шумах та лейтмотиві;
6. Геометричність у композиції кадрів. Особливо на загальних та дальніх планах використовуються перспективи, діагоналі та ритмічні елементи;
7. Превалюють загальні та дальні кадри, які описують місце дії, або викривають роль та значення героя у його просторі;

8. Герой(і) фільму завжди портретизуються, на крупному або (частіше) на середньому плані, як правило, на місці роботи або житла, так, аби частина інтер'єру (екстер'єру) містила опис побуту героя;
 9. Фільмам властива лінійна драматургія. Це дозволяє поступово виявити причинно-наслідковий зв'язок подій;
 10. Монтажні тропи. Застосування монтажних тропів формує смислово-образний комплекс фільму. Частіше використовуються такі: антитеза, метафора, гіпербола, оксіморон, рефрен;
 11. Символізація образу на декількох рівнях;
 12. Кадр у кадрі. Такий ефект використовується для драматизації ситуації героя, створити відчуття безвихідності, замкненості;
 13. Акцентні кольори як рішення цілих епізодів. Частіше — це червоний колір або помаранчевий. Цей прийом диктує порядок розглядання кадру. Він акцентує на першочергові елементи, а потім другорядні. Режисер вибудовує драматургію перегляду кадру;
 14. Частіше холодні або безбарвні кольори загального кольоруфільму. Це підсилює ефект пригнічення, суму, занепаду (антиутопізму).
- Це базовий список художньо-образних рішень, застосовуючи або виявляючи такі, можна визначити антиутопічну жанроформу в документальному кінематографі.

Д. О. Коновалов

**ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО
СУЧАСНОГО ПАТРІОТИЧНОГО КІНО НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ «ПОВОДИР»**

D. O. Konovalov

**GENRE FEATURES OF THE UKRAINIAN CONTEMPORARY PATRIOTIC FILM
AS EXEMPLIFIED BY "THE GUIDE" (UKRAINIAN: "POVODYR")**

В Україні патріотичне кіно введено в окрему категорію на пітчінгу Держкіно, у грантових конкурсах та національних програмах кінофестивалів. З'являються фестивалі патріотичного кіно. У суспільстві формується запит на історичні фільми, які, як правило, знімаються у жанрі історичної драми. На прикладі одного з перших українських патріотичних фільмів Олександра Саніна «Поводир» ми розглянемо жанрові особливості українського патріотичного кіно.

Події фільму відбуваються в Україні в 30-ті роки. До рук американського інженера Майкла Шамрок потрапляє Кобзар Тараса Шевченка. Це схованка, в якій заховані секретні документи про запланований комуністами голодомор. Американець ховає Кобзар серед речей свого сина Пітера і незабаром гине від рук чекістів. Пітер стає свідком вбивства батька. За ним і за Кобзарем починається полювання. Колишній вояк УНР, сліпий бандурист Іван Кочерга рятує Пітера і робить його своїм поводитирем. У фіналі бандурист ще раз рятує Пітера вже ціною власної свободи. У сутичці з головним чекістом Іван Кочерга героїчно гине, кобзарів розстрілюють, Пітеру вдається втекти з УРСР.

Аналіз фільму базується на жанровій теорії Ріка Олтмена: жанр є похідним від семантичного і синтаксичних рівнів фільму. Семантичний рівень визнача-

ється наступними категоріями: персонаж; антагоніст і навколишній світ; оповідь; музика. Синтаксичний рівень визначається такими категоріями: цілепокладання; бінарні опозиції; особливості наративу.

Персонаж: Іван Кочерга — герой-мученик, чия основна функція — знищити ворога і красиво загинути самому задля високої мети. Вороги забрали у нього все: зір, друзів, будинок і кохану жінку Орісю. Певною мірою він наслідувач козаків-лицарів: він так само сильний духом і водночас володіє таємним бойовим мистецтвом. Його персонаж не розвивається протягом фільму. Він не стоїть перед вибором, не сумнівається, не сходить зі шляху. По суті, перед нами ідеальний герой.

Антагоніст: гіпертрофований лиходій чекіст Володимир, який є негативним відображенням головного героя. Він теж був українським військовим, але, злякавшись смерті, став зрадником. Врятував своє життя ціною життів своїх побратимів. Розстріляв їх з кулемета і став після цього втіленням зла. Він зрадник, кат, вірний слуга чекістів, який допомагає їм винищувати власний народ. Мотивація його люті ніяк не пояснюється, він так само статичний персонаж, як і Іван Кочерга.

Середовище. Дія фільму відбувається в місті і в його околицях. Місто — втілення урочистості радянської влади. Поети читають вірші, танцюристи б'ють чечітку, грає джаз. За цією соціалістичною обкладинкою чекісти здійснюють свої злочини. З радянського міста за допомогою Івана Кочерги збігає хлопчик Пітер у вільну Україну кобзарів, які ховаються в підземеллях козацької фортеці та успішно вбивають чекістів. Це Україна з її селами, хатками із солом'яними стріхами, вишиванками, глечиками та моністами. У цій Україні Кочерга зустрічає любов свого життя — Орісю.

Оповідь. Розгортається навколо протидії бандуриста і чекіста, які символізують боротьбу добра та зла.

Прийоми наративу. У фільмі використовується закадровий текст Пітера, який розповідає нам про всі основні події. Також оголошуються доклади і накази чекістів. Через цей прийом дикторського тексту глядачі розуміють, що йде облава не тільки на Івана і Пітера, але й на усіх кобзарів напередодні голодомору.

Музика. Особливу роль у саундтреку відіграє бандура як частина розкриття образу головного героя. Саме звуки бандури виступають маркерами свій / чужий. Граючи на бандурі, Іван відвертає увагу чекістів і надає можливості Пітеру врятуватися.

Цілепокладання. Поєднання семантичних елементів викликають у глядачів відчуття співпереживання героїчної смерті головного героя і через його смерть співпереживання лиходійським вбивства українських кобзарів і зрештою відчуття тотальної жорстокості та хибності Радянської влади.

Бінарні опозиції. Фільм побудований на наступних парах бінарних опозицій: Герой проти зрадника; одинак проти системи; місто проти села; Україна проти Радянського Союзу.

Особливості наративу. Особливістю наративу є казкова атмосфера фільму. Це виявляється як в образах героїв, так і у візуальному оповіданні. У фільмі дуже багато ефектних кадрів, але ні в злочинах чекістів, ні в епізоді битви під

Крутами, з подальшим розстрілом, ні навіть у сцені масової страти кобзарів немає навіть натяку на натуралістичність або правдоподібність. Всі ці смерті не виглядають моторошно, вони виглядають красиво, тим самим захищаючи глядача від надмірного емоційного напруження.

Отже, у жанрі українського патріотичного фільму більше семантичних ознак жанру фентези, ніж історичної драми. Це гіпертрофовані герої, які втілюють собою яскраво виражену бінарну позицію боротьби добра зі злом. Обов'язковий оповідач, який веде нас через історію і візуальний наратив, створює атмосферу страшною, але дуже ефектною казки.

О. О. Косачова

**ОБРАЗ В'ЄТНАМСЬКОЇ ВІЙНИ У ФІЛЬМІ ФРЕНСІСА ФОРДА КОППОЛІ
«АПОКАЛІПСИС СЬОГОДНІ»**

О. О. Kosachova

**THE IMAGE OF VIETNAM WAR IN THE FILM "APOCALYPSE NOW"
BY FRANCIS FORD COPPOLA**

Війни часто стають об'єктами висвітлення в ігровому кінематографі, нагтовхуючи кінознавців на рефлексії щодо того, чи є фільм незалежною авторською версією подій, чи хронікально-документальною інтерпретацією або лише продуктом держзамовлення. Планета Земля потерпає від воєн. Слабкі нації винищуються сильнішими заради влади, грошей та низки тваринних інстинктів, негідних права називатися людиною. У знаменитому романі «Людина, яка сміється» Віктор Гюго писав: «Гіпопотам давить кротову нору, бо навіть не підозрює, що на світі є кроти». Так само сильний не вважає за людей тих, кого винищує. Постає питання, наскільки об'єктивно висвітлюються в ігрових фільмах воєнні події та на який рівень довіри глядача вони можуть розраховувати. У даному дослідженні зроблена спроба проаналізувати образ інтервенції США до В'єтнаму у фільмі Френсиса Форда Копполи «Апокаліпсис сьогодні» 1979 року.

Питання кінематографічного бачення історії почали ставитися дослідниками практично одночасно з винайденням кінематографу. Відображенню історії України у кінодокументах присвячені праці українських дослідників: Г. Циби, А. Бурого, Л. Ковальської, О. Дьоміної та ін. Однак досі в українській пресі бракує публікацій, присвячених репрезентації воєнних конфліктів у світовому кінематографі.

Фільм «Апокаліпсис сьогодні» вважається одним з кращих та ефективніших фільмів про війну у В'єтнамі. «Я впевнений, що зробив твір мистецтва і не міг зробити краще», «Мій фільм не про В'єтнам, він і є В'єтнам», — відзначав режисер фільму. У фільмі-володарі премій «Оскар», «Золотий глобус» та «Золота пальмова гілка» розкривається подорож капітана Уїлларда по річці Меконг, яку він здійснює, отримавши від керівництва наказ знайти та відсторонити від командування колишнього полковника Куртца. Воєнні події розгортаються на тлі його подорожі.

Для реалізації мети дослідження було проаналізовано кілька сцен з фільму: сцена з обстрілу в'єтнамського селища гвинтокрилами, сцена винищення селищ напалмом та сцена розмови полковника Куртца з капітаном Уїллардом.

Однією з найсильніших сцен є повітряна атака гвинтокрилів на в'єтнамське селище. Режисер пафосно демонструє глядачу гвинтокрили, що на фоні помаранчевого сонця прямують атакувати «ворога» під музику Р. Вагнера. Як темна хмара вони налітають на селище, де, на думку американців, базується табір партизанів. Паралельно глядач бачить в'єтнамську школу та охайно вдягнутих дітей, які готуються до уроків. Вчителька змушена перервати навчання та хутко ховати дітей. Школа та все селище зазнають обстрілів. Жертви серед в'єтнамців в кадрі не фігурують. Натомість режисер зображує пораненого американського солдата, який корчиться від болю та благає про допомогу. У кінці сцени до гвинтокрила підбігає вчителька і кидає в нього гранату. Американські солдати проклинають її як партизанку і злочинницю та розстрілюють.

Таким чином, режисер створює своєрідний образ значимої місії «добра» та «справедливості», яку несуть американські військові. Вони відчувають подив, обурення та злобу від будь-якого супротиву з боку в'єтнамців. У їхніх очах, в'єтнамці — не люди, а лише перешкода триумфальній перемозі, на яку вони сподівалися. В'єтнамці у цій сцені, як і у будь-якій іншій, подаються як безлика масовка, на противагу світлому образу капітана Уїлларда і містичному — полковника Куртца. Отже, побут, прагнення, надії та саме життя в'єтнамців у повному смислі цього слова залишаються поза кадром.

Інша сцена — винищення території напалмом. Відомо, що в'єтнамська війна була для США полігоном випробувань різних видів озброєння. Окрім напалму використовували хімічну та навіть кліматичну зброю. Винищувалися не лише люди, але й природа краю. Бульдозерами викорчувували дерева та верхній шар ґрунту, а зверху розпилювалися гербіциди та дефоліанти («Агент оранж»). Це призвело не лише до руйнування екосистеми, але й до масових захворювань, смертності та народження цілого покоління дітей з фізичними та розумовими вадами. Означені злочини відомі та мають численні документальні докази. Натомість у фільмі випалювання селищ напалмом подається як красиве видовище для американських солдат, на кшталт феєрверку. Під час винищення людей, американські солдати безтурботно займаються серфінгом. Після цього — звучить відомий монолог підполковника Кілгора: «Відчуваєте запах? Це напалм, смаженим пахне. Цей запах ні з чим не сплутаєш. Люблю запах напалму зранку. Бачите, як ці хлопці працюють? По 12 годин на день випалюють тут все навкруги напалмом. Як вони пройдуться — одне задоволення дивитись. Навіть від трупів нічого не лишається... Це запах перемоги!». Образ цього військового, символізуючи собою архетип батька, подається з великою помпою. Високий та мужній чоловік огорнений аурую сміливості та цинічності. Він багато бачив, багато знає і може багато чому навчити своїх послідовників. Водночас, не можливо навіть уявити собі, що відчуває людина, а надто дитина, коли її тіло вкриває напалм і вона повільно згорає живцем. Постає питання, у чому ж винні немовлята, які зробили лише те, що опинилися на шляху американської «справедливості» та «добročесності».

Третя сцена присвячена одній зі сцен спілкування капітана Уїлларда з полковником Куртцем. Довгоочікувана мить як для капітана Уїлларда, який мріяв про цю зустріч протягом усієї подорожі, так і для глядача. У ролі полковника Куртца знаменитий Марлон Брандо. Режисер довго обговорює з оператором

способи втілення могутнього образу Куртца. Гра світла і темряви, харизма актора та його проникливий монолог вирішили це завдання. Куртц розповідає одну з трагічних подій, свідком якої він був, і звинувачує в'єтнамців у страшній жорстокості. Він жаліється, що американцям бракує такої сили і говорить: «Якби у мене було 10 дивізій таких людей, мої неприємності закінчилися б дуже швидко. Потрібно мати людей моральних і водночас вони мають користуватися своїми вродженими інстинктами, щоб вбивати без почуттів, без емоцій, без коливань, тому що наша нерішучість нас завжди перемагає». Водночас твердження про душевну слабкість американських солдат вельми сумнівна. В'єтнамська війна сповнена фактів страшних катувань та вбивств мирного населення В'єтнаму. Приголомшливим відкриттям для американців стали підземні тунелі Куті — багаторівнева система до 10 метрів завглибшки, що налічувала біля 200 км ходів. Там люди вимушені були ховатися від напалму, ядохімікатів та обстрілів американських солдат. У знайдені отвори американці кидали гранати, запускали газ та спеціально навчених собак. І досі В'єтнам оговтується від ран тієї війни.

На основі вивченого матеріалу чітко демонструється розмах, з яким може реалізуватися ідеологічна робота країни-агресора серед свого населення. Спотворення історичної дійсності у кінематографі використовується для покірного підкорення свого населення та залучення громадян до участі у подальших війнах та злочинах проти людяності. І прикладом подібної злочинної ідеології є фільм «Апокаліпсис сьогодні», у якому мільйони в'єтнамців не вважаються за людей, а група агресорів позиціюється як посланники добра і справедливості, більше того — змучені стражданнями жертви обставин. Таким чином, можна дійти висновку, що образ війни у фільмі «Апокаліпсис сьогодні» спотворений, адже він не лише приховує дійсні злочини агресорів у В'єтнамській війні, а й нівелює саме уявлення про гуманізм, демократію та права людини.

М. В. Демиденко, Н. М. Мархайчук

**ВПЛИВ WESTERN ALL'ITALIANA С. ЛЕОНЕ
НА КІНЕМАТОГРАФ КІНЦЯ XX — ПОЧАТКУ XXI СТ.**

M. V. Demidenko, N. M. Markchaichuk

**THE INFLUENCE OF WESTERN ALL'ITALIANA BY S. LEONE
ON THE CINEMATOGRAPHY OF THE LATE 20TH — EARLY 21ST CENTURIES**

Як режисер світового рівня С. Леоне (1929–1989) увійшов до історії кінематографу передусім як «батько» western all'italiana («вестерна по-італійськи» чи «спагеті-вестерну») — піджанру вестерну, до якого належать італійські (іноді неамериканські загалом) фільми, дія яких розгортається на «Дикому Заході». Авторитет С. Леоне у межах цього сегменту світового кіно є незаперечним. Завдяки йому вестерн був виведений з американсько-голівудського сегменту кіноіндустрії. Його творчість не лише означила появу western all'italiana, але й спровокувала трансформацію пригодницького кіно загалом, оскільки встановила нові «стандарты» кінонарративу, кіносинтаксису, музично-звукового супроводу, оформлення предметного і просторового середовища, культури акторської гри тощо.

Специфікою авторського бачення С. Леоне як режисера слід вважати його своєрідну «формулу реалістичності», у якій штучно насичена деталями, діями та динамізмом пригодницька атмосфера є тлом для розгортання сильних характерів з відповідними рисами та якостями. Реалізм емоційно-ціннісної поведінки героїв фільмів С. Леоне компенсується надзвичайністю обставин та постійним зануренням глядача в «пограничні» стани життя / смерті, кохання / зради тощо.

Здійснений нами розгорнутий аналіз ключових стрічок С. Леоне та вивчення подальших досліджень western all'italiana як повноцінного явища світового кінематографу унаочнили, що вплив режисера на подальший розвиток кінематографу, попри загальне його означення, лишається недооціненим. Проте, творчість С. Леоне мала чималий вплив на окремих режисерів кінця ХХ — початку ХХІ ст., зокрема вплинувши на формування авторських стратегій деякого з них.

«Великий сеньйор» С. Леоне був прихильником натурних зйомок. Чи не під кожну сцену він шукав окрему нову локацію, практично заперечуючи саму можливість побудови декорації «з нуля». Таку прискіпливу увагу С. Леоне до «вирішення» просторового середовища кадру запозичив не один режисер; одним із перших став його сучасник Серджо Корбуччі, якого критики небезпідставно назвали «іншим Серджо».

У western all'italiana С. Леоне вводить новий тип героя, який, на відміну від визначеного жанровою специфікацією чіткого розподілу героїв на позитивних та негативних, позбавлений чітко означених позитивних чи негативних рис; це персонаж з неоднозначним характером, іронічний та цинічний. Саме такий стиль «подачі» героя і виокремлював «ревізійоністський вестерн» із «голлівудського загалу». Наявність такого герою позбавляє глядача можливості мати однозначну оцінку подій, що розгортаються на екрані, натомість мати ширше, ніж зазвичай, поле інтерпретацій. Це, безперечно, приваблює творців пригодницьких фільмів кінця ХХ — початку ХХІ ст. (наприклад, картина С. Пекінпа «Дика банда»). Як і те, що С. Леоне характеризує місце дії переважно як місце / місто гриха (зокрема, це відбиває його відома фраза «*Жизнь не имеет цены, но есть места, где цену имеет смерть*»). Останнє, беззаперечно, вплинуло на творців не лише пригодницьких стрічок, але й, зокрема, неонуарів.

У пригодницьких стрічках режисерів кінця ХХ — поч. ХХІ ст. часто застосовується властивий С. Леоне прийом використання «на зв'язці» стрічки мінімальної кількості (або й повної відсутності) діалогів / реплік, які зазвичай мають іронічний, афористичний характер. Зокрема, сенсоутворюючу репліку «Люди поділяються на два гатунки...» з фільму «Хороший, поганий, злий» режисери «експлуатували» не один раз. Наприклад, у радянській культовій стрічці «Голка» Р. Нугманов адаптував її під сюжет та очікувану аудиторію («*Люди делятся на две категории — одни сидят на трубах, а другим нужны деньги. На трубе сидишь ты*» — рос. мова).

Творчість С. Леоне вплинула і на фільми видатного італійського режисера К. Тарантіно, що яскраво проявилось у фільмі «Безславні виродки» (а також і в інших роботах майстра. У свій час К. Тарантіно стверджував, що картина С. Леоне «Хороший, поганий, злий» фактично спровокувала створення «Безславних виродків». Приміром, К. Тарантіно запозичив характерні для С. Леоне акценти на крупних та детальних планах, розробку характерів персонажів, тощо. Над-

важливим є й той факт, що К. Тарантіно співпрацював з Е. Морріконе — композитором, який був неодмінним «співавтором» усіх домінантних стрічок С. Леоне. Так, у 2016 році з Е. Морріконе отримав «Оскар» у номінації «найкраща музика до фільму» за стрічку К. Тарантіно «Мерзенна вісімка».

Творчість С. Леоне вплинула і на появу у радянському кінематографі так званих «істернів», у яких режисери використовували режисерські прийоми великого італійця. Так, в епізоді фільму «Невловимі месники» з випадочним із карети трупом Е. Кеосаян практично «цитує» С. Леоне; у стрічці «Свій серед чужих, чужий серед своїх» М. Михалков використовує притаманну С. Леоне діалогову структуру; в епізоді фільму «Біле сонце пустелі», де один герой сидить у вікні з пістолетом, націленим на іншого героя, В. Мотиль, знову ж таки, практично цитує С. Леоне.

Відтак, конкретні прояви впливу творчості С. Леоне режисерів кінця ХХ — початку ХХІ ст. виявляється: 1) у **побудові сюжету** та розгортанні «програми дій» головного героя («пограничність» стану, пошук меж морального та аморального вчинку, помста як виправдання для злочину тощо); 2) у застосуванні певного кола **виражальних засобів** (специфічна риторика, музичний супровід, який співіснує з візуальним нормативом, «пейзаж їсть», натурна зйомка); 3) у **цитуванні** окремих сцен, епізодів, художньо-стильових рішень. У різній мірі чи не всі названі пункти проявилися у наступних стрічках: «Невловимі месники» (реж. Е. Кресаня, 1966, СРСР, пригодніцький бойовик), «Бонне и Клайд» (реж. Е. Пен, 1967, США, кримінальна драма), «Дика банда» (реж. С. Пекіна, 1969, США, вестерн), «Біле сонце пустелі» (реж. Мотиль, 1969, СРСР, істерн), «Заводной апельсин» (реж. С. Кубрик, 1971, США-Британія, триллер), «Свій серед чужих, чужий серед своїх» (реж. М. Михалков, 1974, СРСР, екшн), «Голка» (реж. Р. Нугманов, 1988, СРСР), «Непробачені» (реж. К. Іствуд, 1992, США, вестерн), «Вбити Білла» (реж. К. Тарантіно, 2003, США, драма), «Одного разу у Мексиці» (реж. Р. Родригес, 2003, США, бойовик), «Безславні виродки» (реж. К. Тарантіно, 2009, США-Німеччина, альтернативна історія), та багатьох інших.

О. Ю. Мухін

**ЖАНР «КОСМІЧНОЇ ФАНТАСТИКИ» США В УМОВАХ «ГІБРИДИЗАЦІЇ»
КІНОЖАНРІВ ДРУГОЇ ПОЛ. ХХ СТ. — ПОЧ. ХХІ СТ.**

О. Ю. Mukhin

**GENRE “SPACE FICTION” OF THE USA UNDER THE CONDITIONS OF
“HYBRIDIZATION” OF THE MOVIE GENRES OF THE SECOND HALF OF 20TH
CENTURY — THE EARLY 21ST CENTURY**

Починаючи з 1980-х років, більшу частину кіномейнстріму США становлять розважальні фільми поліжанрової конструкції. «Космічна фантастика» теж піддавалася і піддається впливу такого культурного явища як «гібридизація» жанрів. Ця гібридизація зумовила те, що на сьогодні практично не виходить фільмів космічної фантастики «чистого» жанру, сучасні картини охоплюють по декілька жанрів. Для більшої конкретності питання необхідно навести приклади, з якими саме жанрами космічна фантастика перетиналась і де.

Космічна фантастика і бойовик. Це найчастіший тип гібридизації жанру космічної фантастики, він відбувся тоді, коли в цілому в американському кінематографі взяли курс на розважальний напрямок, і більше уваги стали приділяти видовищним сценам боїв, переслідувань, а сюжетна складова спрощувалась. Це стосується таких серій фільмів, як «Чужий» (починаючи з 2-ої частини 1986 р. в фільмі акцентували на сценах жорстоких перестрілок із монстрами, замість показу жорстких психологічних моментів боротьби. Ця тенденція зупинилась зі зйомками пріквелів «Прометей» 2012 р. та «Чужий заповіт» 2017 р.), «Зірковий шлях» (2 і 3 частини франшизи також акцентували на сценах повітряних боїв Ентерпрайзу з Ханом та Клінгонами у космічному просторі, з 4-ої частини франшиза знову повернулася в наукове русло), «Зіркові війни» (починаючи з 1–3 епізодів 1999–2005 рр., здебільшого акцентується на широкомасштабних боях між республіканцями та сепаратистами, ефектних боях на світлових мечах, хоча історія водночас зберігала новизну, але вже в 7–8 частинах 2015–2017 рр. основним атракціоном у фільмах є бої на космічних літаках та наземні бої, а також бої «новоприбулих» джедаїв), «Аватар» 2009 р. (попри досить глибокий сюжет, який вчить пацифізму та повазі до всіх народів, фільм став фінансовим хітом завдяки ефектним боям Наві з загарбниками, за допомогою технології motion-capture), «Вартові галактики» 2014 р., 2017 р. (попри те, що цей фільм здебільшого є фільмом про супергероїв за жанром, показ різних міжгалактичних держав, народів та перельотів команди вартових дозволяє віднести цей фільм і до жанру космічної фантастики).

Космічна фантастика та комедія. Цей тип поєднання жанрів переслідує наступну мету — максимально надати сюжету та героям фільмів комічності та пародійності, за допомогою яких висміяти певні штами та вади людських вчинків або характерів. Це поєднання жанрів присутнє в таких фільмах, як трилогія «Люди у чорному» 1997 р., «Марс атакує» 1996 р., «Авгостоном по галактиці» 2005 р., «Зірковий шлях» (4 частина 1986 р.), «Вартові галактики», «П'ятий елемент» 1997 р. В усіх цих картинах пародійністю та комічністю наділяються здебільшого інопланетні істоти або люди, які мешкають на інших планетах. У картинах «Люди в чорному», «Марс атакує» та «П'ятий елемент» у комічних образах інопланетян висміюються серйозні бачення людьми інопланетян як кровожерних та безжалісних загарбників, саме тому їх зовнішній вигляд, вчинки та поведінка в фільмах зображені зовсім протилежно цим боязливим уявленням. Елементи комічного присутні і в серйозних фільмах, зокрема в «Зіркових війнах» та «Вартових галактики». Комічна сюжетна лінія роботів С-3РО та R2-D2 в Зіркових війнах та лінія єнота Ракети та інопланетянина Дракса слугують у фільмах для того, щоб дати глядачеві гарну емоційну розрядку та розслаблення у перервах між серйозними сюжетними подіями у картинах.

Космічна фантастика та мелодрама. Таке поєднання жанрів слугує для того, щоб підкреслити глибокий психологізм головних героїв певних фільмів, що навіть під час серйозних наукових космічних або військових місій, коли на кону стоїть власне життя, авторитет держави та великі гроші, вони залишаються людяними і можуть переживати почуття кохання та натхнення, і потребують цього не менше, ніж люди більш звичайних професій. Цій гібридизації були піддані такі фільми, як «Зіркові війни» (обидві трилогії), «Вартові галактики»,

«Зірковий шлях» (2 та 4-а частини), «Аватар». Додаткова мета цієї гібридизації полягає в необхідності показу того, що саме почуття кохання надає головним героям — джедаю Енакіну Скайуокеру, космічному пірату Хану Соло, адміралу Джеймсу Кірку, космічному нальотчику Пітеру Квілу, піхотинцю Джеку Салі, королеві Падме Амідалі, принцесі Леї Органі, лідеру народу Наві Нейтірі, дочці вселенського злодія Таноса Гоморі та іншим велику мотивацію і поштовх до героїчних вчинків та дій, які призводили до успіхів у ключових дослідницьких або бойових діях. Саме тому мелодрама в фільмах космічної фантастики доносить просту та важливу думку, що кохання здатне спонукати людей на великі та глобальні речі, змінити хід речей.

Космічна фантастика та трилер. Таке поєднання жанрів зустрічається рідше, аніж наведені раніше, проте воно також виконує дуже важливу роль. Привнесення у космічну фантастику елементів трилеру надає можливості посилити образ жахливих та кровожерливих інопланетян, які безжалісно розправляються з людьми з одного боку, а з іншого — таке привнесення елементів трилеру значно посилює відчуття жаху у людей, які борються за власні життя зі складними біологічними суперниками, вони зображуються у фільмах як жертви, які, перебуваючи в великому страху, тим не менш, намагаються хоч якось завадити розправі над собою. Оскільки поєднання космічної фантастики та трилеру стосується лише сюжетів, де інопланетяни зображуються як дикі, хитрі та свиріпі монстри, без жодного натяку на цивілізацію та культуру, то список фільмів, де була застосована така гібридизація, дуже малий — це усі фільми серії «Чужий», та «Хижак».

Отже, згідно з перерахованими типами жанрових зв'язків, які притаманні космічній фантастиці, виходить, що жанр космічної фантастики все більше і більше піддається явищу «гібридизації», перетинаючись з новими та нетиповими раніше для неї жанрами.

Є. В. Халієва

ТРАНСФОРМАЦІЯ ВІЗУАЛЬНО-ВИРАЗНИХ ЗАСОБІВ ЕКРАНУ В КІНОДРАМІ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Ye. V. Khalieva

THE TRANSFORMATION OF VISUAL EXPRESSIVE MEANS OF THE SCREEN IN DRAMA FILM IN THE LATE 20TH CENTURY — THE EARLY 21ST CENTURY

Під час трансформації аудіовізуального мистецтва кінодрама зазнала значних змін, які вплинули на всі три структури художніх засобів виразності: драматургія твору, візуальна та аудіальна частини.

Аудіовізуальна культура сьогодення характеризується гетерогенністю, нестійкістю, інтерактивністю, симуляційністю, різноплановістю конфігурацій інтересів аудиторії щодо аудіовізуальних творів. Такий стан аудіовізуальної культури сприяє трансформаціям морфологічного характеру різного рівня: від жанрово-видових до формотворчих. Це, певною мірою, стосується і трансформації засобів екранної виразності сучасних кінематографічних творів. За допомогою змін екранних засобів виразності режисери підкреслюють суб'єктивний погляд на події кінодрами, додатково впливають на сприйняття ідеї глядачем, тим самим формуючи основні ознаки кінодрами початку ХХІ століття.

Характеристика змін у драматургічній, візуальній та аудіовізуальній структурах кінодрами як морфологічного утворення в постмодернізмі довели, що застосовані засоби виразності у зазначених культурних ситуаціях безперечно впливають на формотворення в кіномистецтві, зокрема на кінодраму. Драматургія сучасної кінодрами може бути як класична, так і змінюватися у ході сюжету, вона орієнтується на свободу вибору автора та глядача. Кінематографічна нарація може починатись з кінця, або мати спіралевидну форму, або мати інші конструктивні драматургічні елементи. На сьогодні драматургія кінодрами тяжіє до реальності, бо пост-постмодернізм не має на меті змінити реальність, однак спрямований на позитивні зміни життєвих обставин героїв кінострічки. Візуальна структура кінодрами епохи пост-постмодернізму набула значних змін через насиченість прийомів, як монтажних, так і композиційних. Спостерігається інтеграція екранних засобів виразності із документального кінематографу, що впливає на розуміння сенсу глядачем та на візуальну складову стрічки в цілому.

Екранні засоби виразності кінематографічної драми доби пост-постмодернізму набули ознак поєднання із стилістикою документального кіно. Така гібридизація втілюється в порушенні композиції кадру, порушенні правил комфортного монтажу завдяки використанню прийомів «суб'єктивної» камери, формуванню динамічної внутрішньо-кадрової композиції; переходу колористики від реалістичної до ірреальної, тощо. Така трансформація засобів екранної виразності спрямована на підкреслення емоційної характеристики внутрішнього світу героя. Усі ці трансформації є органічними для сучасної структури кінодраматичної оповідності в контексті культурної ситуації пост-постмодернізму.

Важливим є те, що ці модифікації розпочинають руйнацію культурних сенсів тим, що вони змінюють кіномову, змінюють засоби впливу на глядача. Однак, якщо ці зміни відбуваються поступово, то для глядача вони стануть звичними, він навчиться культурі бачення та підвищать когнітивні здатності глядача.

Проблема трансформації екранних засобів виразності сучасних кіножанрів є надзвичайно перспективною для подальших наукових рефлексій.

Н. О. Черкасова

**УКРАЇНЬКА КІНОІНДУСТРІЯ
В УМОВАХ АВТОНОМНОГО ГОСПОДАРЮВАННЯ 1920-Х РОКІВ**

N. O. Cherkasova

**UKRAINIAN FILM INDUSTRY IN THE CONTEXT OF SELF-SUSTAINABLE ECONOMY
MANAGEMENT OF THE 20S OF THE 20TH CENTURY**

Діяльність Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) – плідний період в історії українського кінематографу і кінопрокату 1920-х років. З початку свого утворення кіноорганізація продемонструвала інтенсивний розвиток національного кіно: у 1923–1927 рр. українське кіновиробництво збільшилось у 10 разів. Гнучка політика прокату закордонних фільмів і упорядкування діяльності внутрішнього прокату дозволило стрімко нарощувати темпи вітчизняного кіновиробництва.

ВУФКУ розповсюджувало українські фільми в багатьох європейських країнах, а також популяризувало власні фільми в республіках СРСР. Попри складні технічні умови кіновиробництва і відсутність державного фінансування, мистецькі здобутки молодого українського кінематографа отримували реальні прибутки за кордоном. Діяльність ВУФКУ в умовах автономного господарювання отримала міжнародне визнання у країнах центральної Європи, Іспанії, Португалії, Скандинавії, Прибалтиці, Америки, Канади, а копії знищених пізніше у СРСР українських фільмів досі зберігаються у кіноархівах Європи. Поширювалась творча співпраця з авторитетними іноземними фахівцями — операторами, декораторами, режисерами, журналістами, критиками.

Динамічний розвиток власного кіновиробництва відбувся завдяки організації діяльності комерційного прокату. Власна репертуарна політика ВУФКУ відповідає найширшим глядацьким запитам: мелодрами, драми, комедії, бойовики, пригодницькі та дитячі фільми. Фаховий аналіз поточного репертуару відбувається на сторінках журналу української кінематографії «Кіно», що почав видаватися з 1925 року під редакцією Миколи Бажана. Широке коло авторів висвітлювало проблеми виробництва і прокату не тільки українського кінематографа, а й союзних республік. Із самого початку свого існування видання розміщувало інформацію про готові і ще незавершені фільми. Іноді заради комерційного успіху прокатники «корегували» жанрову належність авторського задуму. Наприклад, вітчизняні глядачі сприймали фільми Олександра Довженка різко протилежними оцінками, у рекламі «Арсенал» був заявлений як бойовик.

Кількісні та якісні показники виробництва і прокату українських фільмів із кожним роком зростали. Важлива роль у налагодженні матеріально-технічної бази прокату належить Голові Правління ВУФКУ Захару Хелмно. Наступні керівники кіноорганізації (Олександр Шуб, Іван Воробйов) пишалися досягненнями у прокаті та виробництві, декларували вільний рух вперед, але спрямовували свою діяльність на критику прокатного кіно, звинувачення правління ВУФКУ і руйнацію кіногалузі. На початку 1930 р. успішний розвиток українського кіновиробництва і прокату було позбавлено самостійності. Найпотужніша кіноструктура тих часів у СРСР у 1929 р. була реорганізована в «Україна-фільм», а наступного року стала часткою «Совкіно». Посилюються ідеологічні вимоги до змісту прокатного репертуару і його розповсюдження, штучно збільшуються тиражі фільмів про утвердження нової влади більшовиків і перемоги світового пролетаріату. У парадигмі нових цінностей комерційна доцільність вважається шкідливою. Починаються незворотні процеси централізації управління кіногалуззю в межах СРСР, що зруйнували автономію і самобутність українського кінематографа.

В. Б. Чайковська

**ДО ПРОБЛЕМИ ВІДТВОРЕННЯ УМОВНОЇ ЗВУКОВОЇ РЕАЛЬНОСТІ
У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ**

V. B. Chaikovska

**TO THE PROBLEM OF RECREATION OF CONDITIONAL VOICE REALITY
IN THE MODERN CINEMA**

Процес постійного розвитку та оновлення знімальної техніки, за допомогою якої здійснюється втілення екранної ідеї, сприяє виникненню нових засобів створення звукової картини фільму.

Кіно як жанр являє собою реконструкцію події, що відбулася, і таким чином формує специфічні вимоги як до візуального, так і до аудіального ряду, відмінні від вимог до інших екранних жанрів.

Це передусім значно вищий рівень екранної умовності, ніж в інших жанрах екранних мистецтв.

Звукова кіноумовність виявляється, насамперед, у незмінності звукової частини екранної режисури, яка є головним демонстратором факту реконструкції події, що відбулася.

Незмінність звукової картини фільму проявляється передусім в основному (середньому) звуковому плані при запису звуку в екранному оповіданні, яке виражається в діалогах, монологів, внутрішніх монологів героїв, також за необхідності — у закадровому тексті «від автора».

Така незмінність протягом багатьох десятиліть існування мистецтва кіно досягалася виключно за допомогою тонування звуку.

Завдяки сучасним технічним можливостям створення умовної звукової реальності події, що відбулася, стало можливим безпосередньо на знімальному майданчику, тобто є можливість синхронними засобами досягти ефекту тонування звуку і водночас уникнути ефекту синхрону, застосування якого є цілком репортажним пріоритетом і принципово суперечить концепції відтворення події, що вже відбулася.

Однак сучасні технічні можливості не вичерпують завдання створення умовної звукової реальності в кіно: існує ціла низка питань, які не вирішуються на знімальному майданчику. До них належать атмосферні шуми, синхронні шуми, а також крупний і віддалений звукові плани в тих випадках, коли вони застосовуються в якості спецефектів.

Атмосферні шуми («атмосфери»), записані на знімальному майданчику, можуть містити додаткові звуки, які не беруть участі в екранному оповіданні; крім того, під час запису атмосфер у закритих просторах може бути присутнім зайвий рівень реверберації, яка не відповідає заявленій акустиці візуального ряду, що спотворює звуковий задум фільму.

У цьому випадку застосовується часткове тонування атмосферних шумів, що виконується шляхом застосування шумів, записаних раніше в інших акустичних умовах.

Синхронні шуми, записані на знімальному майданчику, не завжди відповідають умовній звуковій реальності творчого задуму. У цьому випадку застосо-

ується часткове тонування синхронних шумів, що виконується за допомогою імітації потрібного звучання штучними способами.

Крупний і віддалений звукові плани у якості ефектів зазвичай створюються в звуковий кінореальності спеціальними методами.

Водночас щодалі зростає прагнення до більш докладної передачі деталей акустичного простору.

Спостерігається певна тенденція наближення «умовного» звучання фільму до «реального» звучання, інакше кажучи, заміна умовної реальності на безпосередню реальність.

У цьому випадку режисер і звукорежисер (у якості співавтора втілення звукової кінореальності як частини творчого задуму) створюють на знімальному майданчику максимальні умови для того, щоб в синхронному звуці не був присутній репортажний ефект.

Одним із аргументів режисерів, які наполягають на стовідсотковому «чистому звуку», є «неможливість» відтворення актором потрібної емоції, яка була присутня в його грі безпосередньо на зйомці. Інколи в таких випадках режисер зберігає в зведеній фонограмі звуковий дубль, записаний на майданчику в несприятливих акустичних умовах, нехтуючи якістю записаного звуку і втрачаючи таким чином відчуття реконструкції події, що вже відбулася. Загалом, професійний актор повинен відтворити певну емоцію за задумом режисера та в межах своєї ролі в скількох потрібно дублях. Театральне мистецтво в такому розумінні тримається саме на цьому.

Отже, відтворення умовної звукової кінореальності у сучасному кінематографі має низку досить складних завдань, які апелюють як до розуміння режисером та його знімальною командою досить великих можливостей сучасної знімальної та звукозаписуючої техніки, так і розуміння режисером необхідності часткового (або повного) тонування звуку у тих випадках, коли акустичні характеристики локацій зйомки не відповідають вимогам якості кінозвуку.

О. П. Петрова

СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ СТАНОВЛЕННЯ МАСОВОГО КІНОВИРОБНИЦТВА

О. P. Petrova

SPECIFIC FEATURES OF ACTING UNDER THE CONDITIONS OF BECOMING MASS FILMMAKING

Зусилля першопрохідників кінематографа були спрямовані на фіксацію хронікальних сюжетів з навколишнього середовища (Л. Люм'єр — Франція, А. Федецький — Україна), створення комедійних та драматичних сюжетів (Д. Сахненко, О. Олексієнко — Україна), трюкових зйомок і подвійної композиції (Ж. Мельєс — Франція). Удосконалення методів зйомок, урізноманітнення тем і жанрів, сприяли розвитку кіномови, акторської і режисерської культури і виведенню фільмів зі стадії новинки на шлях масового кіновиробництва. Це посилило увагу до виразних засобів з арсеналу театрального мистецтва. Першим у такому напрямку почав працювати французький кінопідприємець Ж. Мельєс. Нововведення підвищило якість фільмів і підштовхнуло інших митців до зйо-

мок театральних спектаклів, вплинуло на хронометраж кінокартин та сприяло підвищенню рівня гри акторів. До роботи в кіно запрошувалися висококваліфіковані спеціалісти, і в першу чергу театральні артисти.

Українське кіномистецтво значний період знаходилося під впливом театру, що накладало певний відбиток на фільми. Дійові особи виступали в театральних костюмах, в оточенні різноманітних театральних аксесуарів. Акторській грі була притаманна надмірна жестикуляція, позування, різкість рухів, неприродність у вираженні почуттів, грубий грим. Критика тих років неодноразово виступала проти засилля «театральщини» в кінематографі. Саме потреба в досвідченому акторі привела режисерів в театр, запозичуючи разом з особою актора і його прийоми гри, манеру виконання, навиків і засоби іншого мистецтва. Разом із тим, режисер, запросивши актора з театру, використовує його в новій якості — як кіноактора, вимагаючи від нього інших засобів гри, за власне кінематографічними законами.

Досягненнями українського дореволюційного кінематографа стали фільми «Наймичка» за участю М. Садовського, «Наталка Полтавка» із М. Заньковецькою в головній ролі. На екранах з'являються короткометражні стрічки «Як вони женихалися, або Три кохання у мішках», «Бувальщина, або На чужий каравай рот не роззявай», «Москаль-чарівник» та ін.

Набуті фахові знання і досвід спрямовувалися на підвищення якості кіномистецтва та інтенсифікацію його виробництва. Спостерігаються якісні зміни в масовому випуску художніх картин: пошук нових тем і сюжетів, ретельна підготовка рекламної кампанії кінокартини, забезпечення комерційної експлуатації фільму, зростання ролі актора у кіноіндустрії. Культивация кінопродюсерами особливого соціального настрою призводить до поступового створення ними «системи кінозірок». Фільми за участю акторів-зірок добре сприймалися публікою.

Творча практика доводить, що індивідуальність актора, його професійна майстерність є важливою складовою масового кіномистецтва. Поступово кіновиробництво набуває ознак організованого процесу з багатьма взаємозалежними складовими, складаються норми і правила професійної діяльності при створенні фільму, визначається провідне організаційно-творче і підприємницько-виконавче місце в ньому кінопідприємств. Більшість із них намагалися врахувати інтереси публіки, тому для поліпшення якості фільмів запрошували, переманювали і навіть перекупували талановитих акторів.

О. О. Супрун, Т. С. Супрун, О. О. Гончаренко

ЗАЛЕЖНІСТЬ ТЕМПЕРАТУРИ МЕДІА ВІД ВІЗУАЛІЗАЦІЇ МЕДІАКОНТЕНТУ

О. О. Suprun, T. S. Suprun, O. O. Goncharenko

MEDIA TEMPERATURE DEPENDENCE ON THE VISUALIZATION OF THE MEDIA CONTENT

«З появою телебачення глядач стає екраном» (М. Маклуен)

З розвитком цивілізації медіа здобувають усе більш високу температуру, звільняючи людину від труднощів розшифрування інформації. Розігрів медіа відбувається багато в чому за рахунок візуалізації контенту. Телебачення напо-

внило візуальною інформацією прохолодні тексти, зробило їх більш однозначними. Убудованість людини в медійне середовище обумовлює його залежність від інформації, що надходить по різних каналах медіа. Вплив медіа на аудиторію залежить від якості сприйняття.

Робота присвячена проблемі залежності між ступенем візуалізації медіа і якістю його сприйняття у контексті «гарячих» і «холодних» медіа. Сьогодні такі «гарячі» медіа, як телебачення, перетворюють свій контент на розвагу. Важливо розглянути, які перцептивні процеси відбуваються у свідомості споживача медіа, якою мірою вони стимулюють або не стимулюють пізнавальний процес.

Під медіасистемою необхідно розуміти медіапростір, який формується навколо людини за допомогою різних видів медіа і з його особистою участю. При цьому медіа — це вся сукупність каналів комунікації, за допомогою яких будь-яка інформація передається від джерела до її одержувача. Теплова активність медіа залежить від взаємин комунікатора й комуніканта. Розігрів медіа відбувається зусиллями ініціатора комунікації, а їх охолодження — завдяки втручання аудиторії. Тому був обраний комплексний метод дослідження — анкетування в режимі інтерв'ю. Респонденти самостійно заповнювали анкету, питання якої перевіряли адекватність сприйняття тексту, точність відтворення інформації. Вибір методу обумовлений тим, що за короткий проміжок часу необхідно зафіксувати зміну сприйняття інформації респондентами до й після вивчення медіа. Результат аналізу отриманих даних показує, що сприйняття електронного тексту, у якому використовуються візуальні елементи у вигляді мультимедійних доповнень, здійснюється ефективніше. Сьогодні візуальні комунікації стають домінуючими в медіасистемі. Фотографія, картинка, інфографіка... — все це робить медіатекст значно привабливішим, порівняно з текстом, звуком, голосом. Це відбувається за рахунок швидкої зчитуваності й виразності візуального матеріалу. Невипадковою стала поява таких медіа платформ, як Youtube, Instagram, IGTV, VIMEO, повністю побудованих на відеохостингу з можливостями користувачів безкоштовно ділитися своїм відеоконтентом, що набули швидкої популярності. «Усе, що ви робите, повинне бути візуальним. Щоразу, коли ви щось постите, обов'язково додайте зображення, тому що фото не мають потреби в перекладі», — дає поради засновник Facebook М. Цукерберг.

Більш гарячі медіа знижують обсяг емоційної роботи аудиторії зі сприйняття інформації, мінімізують інтелектуальну діяльність, ведуть до медійної пасивності споживача контенту. Проте комунікативні процеси спричиняють неминучу медіаактивність аудиторії та її включеність у медіасистему, що робить медіа більш «холодними» і вирівнює баланс. Наведена статистика ілюструє рівень включеності сучасної людини в комунікацію з засобами медіасистеми. Хоча дані стосуються тільки одного сегменту електронної комунікації, однак наочно демонструють актуальність аналізу візуального сприйняття медіаконтенту для науки та практики.

М. В. Мурашко

**ЗАСТОСУВАННЯ АНІМАЦІЙНОГО ТА МОУШН-ДИЗАЙНУ ДЛЯ СТВОРЕННЯ
ОСВІТНІХ МАТЕРІАЛІВ (НА ПРИКЛАДІ TED EDUCATION)**

M. V. Murashko

**THE APPLICATION OF ANIMATION AND MOTION-DESIGN FOR DEVELOPING
EDUCATIONAL MATERIALS (THE CASE OF TED EDUCATION)**

Останніми роками в просторі інтернету набувають популярності відеоінструкції, відеоуроки та відеоматеріали, що за допомогою аудіовізуальних засобів полегшують пояснення будь-якої проблеми, як побутової, так і наукової. Також набуває популяризації використання мультимедійних матеріалів для студентів та школярів, для заохочення вивчення питання або розвитку критичного мислення.

TED — це некомерційна організація, присвячена поширенню ідей. TED виникла в 1984 р. як конференція, на якій зблизилися технології, розваги та дизайн, і сьогодні охоплює майже всі теми — від науки і бізнесу до глобальних питань — більш ніж 100 мовами. Тим часом TED-Ed — молодіжна та освітня ініціатива TED, що має на меті поширити та популяризувати ідеї викладачів та студентів у всьому світі для підтримки навчання. Акцентуючи увагу на тому, що організація є некомерційною, зазначимо, що відео доступні всім учням всього світу, але лише за умови знання англійської мови та наявності доступу до інтернету, що звужує можливості популяризації інформації.

Особливої уваги варта бібліотека оригінальних анімаційних відеороликів, що допомагає допитливим учням по всьому світу поширювати науку, філософію, історію, мистецтво та інше завдяки поширенню відео з платформи TED засобами інтернет-мережі. TED-Ed — це короткі анімаційні відеоролики про ідеї, що викликають цікавість учнів усюди. Якщо звернутися до категоризації тем, за якими створюються аудіовізуальні матеріали, то їх можна розподілити за наступними групами: історичні події, відомі персони, наукові теорії, твори мистецтва. Проте якщо оцінювати загалом весь об'єм матеріалу — то однозначно можна зазначити, що він стосується саме історичних подій, оскільки навіть за викладанням наукових теорій у відео у передмові або післямові завжди зазначаються автори теорій та роки відкриттів.

Кожен фільм TED-Ed являє собою творчу співпрацю між такими експертами як спікери та стипендіати TED, викладачі, дизайнери, аніматори, сценаристи, режисери, науковці, письменники, історики, журналісти та редактори.

Після заявки на сайті, яку може ініціювати будь-який користувач, та затвердження запропонованої теми кожне відео проходить такі етапи у процесі створення: збір відповідної інформації науковцем куратором, створення сценарію, пошук стилістичного напрямку, розкадровка та створення візуалізації, анімація озвучення та затвердження з боку наукового куратора проекту.

Проте варто зауважити, що стилістика відео завжди напрямку залежить від історичного періоду сюжету або його геокультурних витоків. Куратор-науковець з боку організації TED завжди надає напрямок стилістики та технічне завдання, висловлюючи побажання до відображення, наприклад, географічної області або особливого стилю мистецтва відповідного періоду.

Саме анімація та моушн-дизайн дозволяють, наприклад, поступово показати всі тонкощі проходження хімічних реакцій на молекулярному рівні або фізичних процесів, абстрактно відобразити теореми, відтворити дії історичних персон або вигаданих персонажів з творів мистецтва.

Отже, для відображення історичних подій, теорій або ідей, для яких немає реальних документальних, фото- та відеоматеріалів найкращим інструментом створення аудіовізуального продукту є анімація або моушн-дизайн. Анімація дозволяє відтворити події, що не мають матеріалів відеохроніки чи є вигаданими митцями.

Моушн-дизайн та анімація є видовищними, яскравим, різноманітними за стилем, і тому залучають увагу дітей та підлітків, де кожен може знайти тему та візуалізацію за своїм смаком.

З іншого боку, для фахівців із анімації та дизайнерів створення проекту або навіть низки проєктів є цікавим завданням, що дозволяє використати творчий потенціал через свободу вибору стилістичного напрямку відео та особисту інтерпретацію сюжету.

Саме тому анімація та моушн-дизайн у створенні освітніх матеріалів є найбільш актуальним рішенням.

О. В. Мусієнко

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ ЗА ДОПОМОГОЮ ВІДЕОХОСТИНГІВ

О. V. Musiienko

DEVELOPMENT PROSPECTS OF THE NATIONAL CULTURAL AUDIO AND VISUAL SPACE BY THE MEANS OF VIDEO HOSTING

У XXI столітті аудіовізуальні процеси в Україні тісно пов'язані з демократизацією та гуманізацією суспільства. Відеохостинги як «наймасовіша демократична арена» приваблюють поєднанням творчого та індивідуального вимірів.

З появою в Україні найпоширеніших світових відеохостингів YouTube, Instagram та TikTok в національному аудіовізуальному просторі відбулися неймовірні зміни – творчі індустрії відкрилися новими художніми та інтерактивними засобами, завдяки яким аудиторія стала не тільки споживачем, а й частиною виробництва – творцем власного аудіовізуального продукту.

Завдяки доступності та поширенню професійного інструментарію, ще ніколи до цього не було простіше втілити свої творчі мрії. Українські влогери продукують твори для масової світової аудиторії, що зумовлює популяризацію українського контенту як такого.

Потрібно також відмітити кількість сучасних споживачів, що народилися у XXI ст. та є так званим «поколінням Z» – дітьми цифрового світу. Покоління подібних користувачів задає напрям усіх медіа в майбутньому. Наразі вони віддають перевагу аудіовізуальним творам, що створені на базі відеохостингів, головною метою яких є рух від націоналізації до глобалізації художньо-естетичних особливостей аудіовізуальних творів.

Щоб спрогнозувати, які саме перспективи чекають на національну культуру аудіовізуального простору, розглянемо деякі зміни, що вже відбулися завдяки появі відеохостингів:

- 1) нові безкоштовні можливості для людей, які не мали спроможності отримати додаткову освіту (завдяки появі творів, створених в інтерактивних освітніх жанрах);
- 2) можливість проявити власний талант;
- 3) найоперативніше документальне свідoctво подій у світі з «перших рук»;
- 4) відкриття культурної багатогранності (влоги з національною тематикою);
- 5) поява великої кількості аматорського непрофесійного контенту.

Отже, можна спрогнозувати, що суспільство у майбутньому зможе отримувати більше аудіовізуальної інформації, яка вже буде повноцінно підлаштовуватися під культурний смак та потреби конкретного глядача (наразі цей засіб вже впроваджено у платформу YouTube). Припустимо, що завдяки доступності та інтерактивності подібний розвиток може «відвернути» глядача від споживання творів традиційних медіа, що може призвести до повноцінної зміни сталої культурної медіапарадигми.

Висновуємо, що перспективи розвитку національного культурного аудіовізуального простору за допомогою відеохостингів наразі є найактуальнішою культурною та мистецькою проблемою, за допомогою розгляду якої ми зможемо спрогнозувати або спростувати появу нової медіасистеми в Україні.

І. П. Коваленко

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВИЗНАЧЕННЯ ОБ'ЄКТІВ АВТОРСЬКОГО ПРАВА В ЗАСОБАХ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ

I. P. Kovalenko

SOME ASPECTS OF IDENTIFICATION OF COPYRIGHT OBJECTS IN MASS MEDIA

Авторське право за своїм змістом є комплексом суб'єктивних виключних прав, які дозволяють авторам літературних, мистецьких, наукових та інших творів отримувати винагороду від результатів своєї творчої діяльності. Сьогодні авторське право поширюється фактично на будь-які результати творчої діяльності, зокрема й творчу діяльність у засобах масової інформації. Об'єкти авторського права визначаються національним законодавством та документами міжнародного права.

В Україні головним правовим актом в галузі авторського права є Закон України «Про авторське право і суміжні права». Проте, визначаючи в статті 8 об'єкти авторського права, даний закон не вирізняє в окремий тип твори журналістської діяльності, відносячи їх до пункту 17 частини 1 статті 8 – «інші твори», що зумовлює суперечки з приводу визнання окремих журналістських публікацій об'єктами авторського права.

Відповідно теорії публіцистики всі журналістські твори поділяються на три жанри: інформаційний, аналітичний та художньо-публіцистичний. Найбільші суперечки щодо авторського права виникають в інформаційному жанрі, до якого відносять як репортажі та замітки, так і повідомлення. *Репортаж* безсумнівно належить до об'єктів авторського права, оскільки завжди містить у собі авторську позицію, бо його матеріал завжди відбиває сприйняття, аналіз та відтворення в журналістському продукті певних подій автором. Але вже *замітка*, яка є найпоширенішим видом творів інформаційного жанру, викликає

дискусію, бо для неї є характерним невеликий обсяг, стислий виклад подій та відсутність коментарів. З формального боку, замітка є констатацією певних подій. Дискусійність віднесення цього різновиду журналістської діяльності до об'єктів, який підлягає охороні авторським правом, викликає те, що в замітках завжди є присутньою певна позиція висвітлення матеріалу. У залежності від того, чия це позиція — офіційна чи її автора, у кожному конкретному випадку замітку можна відносити або не відносити до об'єктів авторського права. Якщо в замітці унаочнюється позиція журналіста, то ця проблема вимагає позитивного рішення. Якщо ж журналіст репродукує позицію якихось офіційних структур, то чи навряд таку замітку варто відносити до об'єктів авторського права. Проте питання про кваліфікацію цього виду журналістської діяльності в контексті авторського права є річчю доволі суб'єктивною. Що стосується *повідомлень*, то відповідно до статті 10 Закону України «Про авторське право і суміжні права»: повідомлення про новини дня або поточні події, що мають характер звичайної прес-інформації, не є об'єктами авторського права. Водночас цей закон не містить визначень самого поняття прес-інформації та літературного або письмового твору, до якого відносять журналістський твір. Ця прогалина у законодавстві не дає можливості однозначно віднести той чи інший журналістський матеріал до літературного твору або до звичайної прес-інформації. А відтак межа між цими поняттями, що і визначає долю журналістського твору, також проводиться суб'єктивно. Щоб віднести інформаційне повідомлення до об'єктів, що охороняються авторським правом, треба робити акцент на оригінальному способі вираження матеріалу. Наприклад, у деяких країнах тексти газетної замітки чи переданих новин підлягають авторській охороні, хоча сам новинний елемент цих повідомлень не охороняється.

На відміну від творів інформаційного жанру, журналістські твори аналітичного та художньо-публіцистичного жанрів належать до об'єктів авторського права. Різновидами творів *аналітичного жанру* є: стаття, інтерв'ю, кореспонденція, коментар, бесіда, рецензія, огляд. У кожному з цих різновидів є присутньою авторська позиція, оскільки в них журналіст ділиться з читачем своїми судженнями, думками та прогнозами, переносить увагу з викладу факту на його коментар, суб'єктивно інтерпретує події. Твори *художньо-публіцистичного жанру*: фейлетони, памфлети, пародії, сатиричні коментарі, епіграми тощо, безумовно включаються до об'єктів авторського права. За своєю сутністю вони є одним з різновидів літературної діяльності публіцистичного типу.

Окрім журналістів, об'єктами авторського права в засобах масової інформації є також працівники їхньої інфраструктури, які роблять свої внески до публікації журналістських творів. Це стосується, наприклад, фотографів. Фотографії роблять журналістські твори привабливішими для читачів, унаслідок чого вони стають популярнішими. Тобто фотографи виступають співавторами журналістів у межах конкретних публікацій. Це знайшло своє відображення в законодавстві. Згідно зі статтею 2 Бернської конвенції про охорону літературних і художніх творів (до якої приєдналася Україна) та пункту 10 частини 1 статті 8 Закону України «Про авторське право і суміжні права, фотографічні твори, у тому числі твори, виконані способами, подібними до фотографії, охороняються як об'єкти авторського права. Проте ані в Законі України «Про авторське право

і суміжні права», ані в міжнародно-правових актах, згода на обов'язковість яких надана Верховною Радою України, немає визначення ані терміна «фотографічний твір», ані «твори, виконані способом, подібним до фотографії». Саме тому при вирішенні питань стосовно порушення авторського права на фотографічні твори в дію знов вступає суб'єктивний чинник.

Таким чином, хоч авторські права журналістів та інших працівників засобів масової інформації загалом захищені українським законодавством, але його норми потребують істотного вдосконалення. Основними завданнями в цьому напрямі мають стати чіткі визначення: журналістської діяльності як одного з основних видів творчої діяльності, що є об'єктами авторського права; критеріїв, за якими журналістські твори та ілюстративні аспекти їх публікацій підлягають або не підлягають захисту авторських прав.

Ю. Ю. Великий

ВПЛИВ ЗМІ НА РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ ПІДЛІТКІВ

Yu. Yu. Velikiy

THE INFLUENCE OF MASS-MEDIA ON THE DEVELOPMENT OF TEENAGERS' PERSONALITIES

Попри бурхливий розвиток засобів комунікації на початку XXI століття, телебачення і сьогодні залишається наймасовішим і найдоступнішим засобом інформації.

Протягом останніх десятиліть телебачення викликає інтерес сім'ї, інших інститутів суспільства у зв'язку зі зростанням впливу на особистісне формування підлітків. За даними соціологічних досліджень, телебачення посідає одне з провідних місць за силою виховного впливу після сім'ї і школи як канал інтенсивної соціалізації.

Безглуздо сперечатися про користь і шкоду телебачення. Практично у всіх сучасних серіалах, фільмах і навіть мультфільмах існує насильство. Термін «телевізійне насильство» давно використовується в науковому лексиконі і об'єднує в собі демонстрацію нанесення ушкодження або збитків персонажам телевізійних програм або фільмів.

Крім негативного впливу ЗМІ на молодіжну поведінку, можна виділити декілька позитивних моментів:

- ЗМІ тримає молодь у курсі всіх подій, що відбуваються, таким чином, втамовуючи «інформаційний голод»;
- засоби масової інформації підвищує загальну, у тому числі і політичну культуру населення;
- служить для взаємного інформування влади і населення;
- знімають соціальну напруженість.

Результати дослідження свідчать, що перегляд телевізійних передач займає досить вагоме місце в структурі дозвілля молодих людей, поступаючись лише спілкуванню з друзями. Водночас глибинний аналіз показує, що телебачення для молодих людей є джерелом цілеспрямованого отримання інформації та засобом емоційної розрядки. Телебачення сильно впливає на поведінку молоді, має істотний внесок в характер їхнього спілкування зі світом, виявляється сти-

мулом для дій, які не потрібно винаходити самому, оскільки вони подаються в готовому вигляді. Пропагуючи певні цінності, воно здатне формувати у людей відповідні установки.

Особливо чутливі до впливу телебачення молоді люди: підлітки та юнаки. ЗМІ надають характерні для сучасної масової культури ідеальні особистісні зразки та норми поведінки, які проєктуються на молодіжну субкультуру і тим самим присвоюються підлітками, формуючи їхні ціннісні орієнтації і реальна поведінка. У зв'язку з цим особливий інтерес представляє аналіз як позитивних, так і негативних моделей соціальної поведінки, які розповсюджуються через канали ЗМІ, оскільки це має пряме відношення до розуміння змістовного контексту і механізмів соціалізації підлітків.

Телебачення в цьому контексті відіграє істотну роль у формуванні ціннісних установок молодих людей. Оскільки молодь досить відособлена в культурному плані від старшого покоління, то телебачення, що використовує у своїх трансляціях західні передачі та фільми, успішно просуває західний спосіб життя і сприйняття світу.

У. А. Колякіна

ОСОБЛИВОСТІ ЖУРНАЛІСТСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ У СОЦІАЛЬНІЙ МЕРЕЖІ INSTAGRAM

U. A. Koliakina

FEATURES OF JOURNALISTIC CREATIVE ACTIVITY ON A SOCIAL MEDIA PLATFORM INSTAGRAM

Соціальні мережі останнім часом здійснюють активний вплив на діяльність ЗМІ та нових медіа. Це явище пояснюється зростанням ролі Інтернету в комунікаційній діяльності суспільства, його пріоритету як новинарного та інформаційного джерела. У свою чергу, фахівці медіа намагаються налаштувати нові платформи, роблячи їх окремими галузями журналістської творчості та інформаційного контенту. Все це зумовлює актуальність вивчення сучасної медійної практики у соціальних мережах та виявлення специфіки роботи журналіста у них.

До основних вимог щодо журналістської діяльності у соціальних мережах входять навички редагування тексту, швидкої орієнтації у сучасному інформаційному просторі, формування власної позиції щодо подій, які відбуваються, здійснення впливу на суспільну думку та створення контенту на різних носіях (текст, фото, відео тощо). Аудіовізуальний контент є основним на платформі Instagram, що висуває до журналіста, який працює з цією мережею, особливі вимоги.

Instagram — платформа, що базується на обміні фотографіями та відео фрагментами з додаванням до відповідного контенту особливих фільтрів та розповсюдження його через окремий сервіс в інших соціальних медіа. Характерною ознакою Instagram є доступність користувачеві різного віку, рівня освіти та достатку, що впливає на масовість її використання та необмеженість аудиторії. Все це робить Instagram найпопулярнішою інформаційною платформою сучасності та надає переваги для журналістської творчості в її межах.

Одним з мережевих трендів сьогодення є створення так званого «контенту, що зникає», тобто матеріалу, який присутній у стрічці новин лише добу. В Instagram цю функцію виконує опція Stories, яку вдало використовують медіа для прямого інтерактиву з аудиторією та активізації зворотного зв'язку через можливість миттєво реагувати директ-повідомленнями до власника сторінки. Швидка миттєва взаємодія між медіа та аудиторією висуває вимоги щодо оперативності та надзвичайного скорочення змісту, створення коротких текстів, влучних коментарів, оперативного реагування. За допомогою Stories можна організувати відеотрансляції, перехресні анонси, робити короткі відеозвіти з подій, «мінісеріали», скріншоти, опитування, проводити конкурси, акції тощо.

Окремою складовою журналістської творчості в Instagram є новинарні пости у вигляді фотоколлажів або відеороликів, які супроводжуються коротким текстовим коментарем; використання хештегів, які поширюють новину до інших каналів, залучаючи нових користувачів та збільшуючи аудиторію медіа. Крім того, це надає можливості відстежувати прямий рейтинг ЗМІ, робити аналітику.

Журналістика соціальних мереж надає широкі можливості щодо піар-роботи, створення іміджу свого медіа, контактної бази та збільшення кола аудиторії. Вона ближче до безпосередніх інформаційних потреб користувачів, сприяє точнішому розумінню інформування на сучасному етапі.

Мережева журналістика — це діалог, спілкування. Творчість журналіста у соціальних медіа відкриває нові, невідомі традиційним ЗМІ можливості. Щодо жанрових перспектив, вони схильні до синтезу старих форм з новими опціями. Автор має не тільки вправно та якісно виконувати роботу (текст, відео, фото), а й також талановито монтувати різні фрагменти в єдиний матеріал, що залучає і провокує реакцію — сторітеллінг. Оволодіння сторітеллінгом — затребувана «жанрова» спеціалізація мережевої журналістики.

Отже, Instagram — мегапопулярна інформаційна платформа, яка з кожним днем набирає популярності завдяки особливостям взаємодії з аудиторією. Журналістська творчість у межах цієї платформи збагачується новими форматами та можливостями та має необмежені перспективи професійного розвитку.

К. І. Щербатиук

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У ЗМІ: КОНКУРЕНЦІЯ АБО ВЗАЄМОДІЯ?

К. І. Shcherbatiuk

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE MEDIA: COMPETITION OR INTERACTION?

Сьогодні штучний інтелект замінює людей у багатьох галузях. Наприклад, на підприємствах, у сфері обслуговування та в медіа. У 2018 році глобальні інвестування в машинний інтелект досягли позначки в 219 мільярдів доларів.

У Bloomberg News, The Associated press, The Washington Post, Forbes практично не залишилось людей-авторів, а трудяться штучні системи.

Штучний інтелект просувається далі — він захопив екранні медіа. Так, наприклад, у Китаї дівчина-робот Jiang Lailai стала співведучою шоу «Створюємо майбутнє з інтелектом», а китайське державне агентство «Xinhua» представило

першого у світі робота-диктора, який дозволить ефективніше працювати з новинами та економити гроші на телеведучих.

Провідні світові ЗМІ протягом останнього десятиліття використовують штучний інтелект при створенні інформаційних матеріалів: висвітлюють новини, створюють аналітичні матеріали щодо результатів місцевих виборів, оголошують результати матчів, генерують фейки.

Поки що журналісти-роботи не стали повноцінною заміною людському інтелекту, лише звільнили їх від монотонної роботи, аби у людей було більше часу для креативу. Разом з тим вимоги до журналістів та ведучих стають жорсткішими. Наприклад, працювати з відео- та фоторедакторами, знімати, фотографувати, володіти основами програмування, драматургії, виконувати роль режисера, оператора, репортера та монтажера.

В Україні недостатньо висвітлюються питання щодо використання і потенціалу штучного інтелекту, його впливу на сферу новин та інформації.

Необхідно професійно розібратися в розумінні і використанні нових технологій, які впливають практично на всі аспекти сучасного життя та стрімко його змінюють.

В. В. Жуков

РЕАЛІТИ-ШОУ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕВІЗІЙНОМУ ПРОСТОРИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ТВОРЕННЯ

V. V. Zhukov

REALITY-SHOW IN UKRAINIAN TELEVISION SPACE: CULTUROLOGICAL ASPECT OF CREATION

Сучасні реаліті-шоу на телебаченні є, безумовно, «ерзац-продуктами» культури, які не породжують власних сенсів, а лише імітують явища оточуючої дійсності, користуються її формами, сенсами, механізмами дії, нерідко пародіюючи їх, редукуючи до рівня сприйняття «малокультурного» споживача. Проте не варто оцінювати ці телевізійні жанроформи однозначно негативно. Вони породжуються об'єктивними процесами соціальної модернізації суспільства, акумулюючи на екрані соціальний досвід життя, певним чином реалізуючи інкультурну та соціалізуючі функції. Нині телебачення переймає на себе функції первинної соціалізації особи в умовах суспільства із невизначеними суспільно-індивідуальними межами існування.

Оскільки існування сучасної екранної культури виражається у все більшій її стандартизації, уніфікації та технізації, то в умовах певної «турбулентності» українського суспільства ці особливості українського телебачення, з одного боку, відіграють певну стабілізуючу роль, а з іншого — певним чином нівелюють диференціацію індивідуальних запитів особистостей на вдоволення їх культурно-естетичних запитів.

До культурологічних аспектів означеної проблеми, на наш погляд, належать:

- виявлення культурного впливу реаліті-шоу, які існують в українському телевізійному просторі, на глядацьку аудиторію (якісні та кількісні показники такого впливу);

- виявлення соціокультурних механізмів, які реалізуються через такі реаліті-шоу, на формування певних культурних сенсів і на національну ідентифікацію глядача;
- визначення типів мистецького віддзеркалення реальності українськими митцями-телевізійниками — творцями реаліті-шоу;
- і, нарешті, культурологічного осмислення значущого для української аудіовізуальної культури явища — реаліті-шоу, жанроформи, яка концентрує у собі новітнє ставлення українців до реальності, яка їх оточує.

Окреслені культурологічні аспекти зумовлюють розуміння реаліті-шоу як специфічної художньої жанроформи, з одного боку, а з іншого — як інструмента реалізації певних культурно-суспільних функцій. Ставлення до реаліті-шоу як глядачів, так і експертного середовища — неоднозначне.

Попри певну популярність, в активній та свідомій частині українського суспільства виникають настрої морального невдоволення якістю та спрямованістю телевізійних художніх форм, «облегшених» за своїми культурними сенсами. Реаліті-шоу, які, як правило, балансують на межі психологічної норми, часто виконують терапевтичну функцію. Водночас ці жанроформи активізують роль підсвідомого, ірраціонального, «демона підсвідомого», що підстібається стресовими ситуаціями, які штучно створюються авторами реаліті-шоу. Провокуючи межову поведінку в кадрі усіх діючих осіб реаліті-шоу, автори виявляють як «проблемні зони» такої поведінки, так і тиражують стереотипи поведінкової межовості для глядацької аудиторії.

Дослідники культури стурбовані інтенсивністю впливу реаліті-шоу на молоде покоління українців. Функція первинної соціалізації, яка реалізується під час трансляції цих жанроформ, є своєрідною, адже реаліті-шоу сприймається молодим глядачем, переживається ним, але, як правило, не реалізується в дійсності або повторюється механічно, без розуміння контексту. Це руйнує традиційність передачі життєвого досвіду в культурі і суспільстві, змінює механізми традиційної соціалізації, вибудовує інші пласти суспільно-індивідуальної комунікації або, що є гіршим), порушує будь-яку комунікацію.

Отже, дослідження культурологічних аспектів дії сучасних реаліті-шоу в українському телевізійному просторі дозволить виявити якісні та кількісні показники їхнього впливу на глядацьку аудиторію, охарактеризувати типологію цих жанроформ, які концентрують у собі новітнє ставлення українців до реальності, що їх оточує.

СЕКЦІЯ:
СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ МЕНЕДЖМЕНТУ ТА АДМІНІСТРУВАННЯ

А. О. Дегтяр, А. Б. Гончаров

**СТРАТЕГІЇ ЗРОСТАННЯ ЕКОНОМІЧНОЇ ЕФЕКТИВНОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ
ПІДПРИЄМСТВА В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ**

A. O. Diegtiar, A. B. Honcharov

**STRATEGIES FOR INCREASING THE ECONOMIC EFFICIENCY
OF THE ENTERPRISE IN SOCIO-CULTURAL SPHERE**

Економічна ефективність діяльності підприємства соціокультурної сфери зумовлюється співставленням фінансових результатів його діяльності (доходів) і витрат, які пов'язані з функціонуванням підприємства. Розв'язання проблеми підвищення ефективності діяльності має вирішальне значення для розвитку підприємств, зміцнення ринкових позицій, збільшення конкурентоспроможності продукції (послуг).

Питання зростання ефективності діяльності підприємств постійно перебувають у полі зору вітчизняних і зарубіжних учених-економістів. Дослідженням цієї проблеми займалися І. М. Бойчик, Н. М. Бондар, Ю. Ю. Донець, А. В. Калина, П. В. Круш, З. О. Манів та інші.

Метою дослідження є визначення стратегій зростання економічної ефективності функціонування підприємства соціокультурної сфери в ринковому середовищі.

Для досягнення поставленої мети розв'язані наступні задачі:

- розглянуті основні стратегії зростання притоку грошових коштів на підприємство і заходи по їх реалізації;
- окреслені найбільш важливі стратегії зниження витрат підприємства, деталізовані окремі заходи по економії ресурсів.

У сучасних умовах найважливішим завданням, яке стоїть перед усіма суб'єктами господарювання, є одержання максимально можливих результатів за мінімальних витрат. Вирішення цього завдання може здійснюватися шляхом реалізації декількох стратегій: перша з них полягає у збільшенні виторгу від реалізації вироблених робіт, послуг, продукції; друга зводиться до скорочення витрат усіх видів затрачуваних на проведення операційної діяльності ресурсів.

Одним з основних шляхів максимізації припливу грошових коштів на підприємство є мобілізація резервів збільшення виторгу (доходів) від реалізації продукції, що в сучасних умовах можна забезпечити тільки правильним вибором маркетингової стратегії і здійсненням заходів щодо її реалізації (маркетингові дослідження ринку, просування продукції, рекламна кампанія, цінова політика, вибір каналів збуту і тощо).

Вибір шляхів і методів просування продукції повинен повністю ґрунтуватися на результатах маркетингових досліджень. Раціональна збутова діяльність припускає, що випущена продукція та послуги мають реалізовуватися в повному обсязі за максимально можливими цінами.

Важливим елементом комплексу маркетингу на підприємстві є реклама. Основними методами сучасної реклами є стверджувальні вислови, використання гасел, концентрація на кількох особливостях, використання авторитетів (груп впливу), створення контрасту, просування позитивного образу товару, використання позитивних і ціннісних образів та слів тощо.

Іншим маркетинговим засобом, спрямованим на збільшення обсягів реалізації продукції та створення позитивного образу підприємства, є паблікрілейшнз (PR).

У межах маркетингової політики розробляються заходи, які спрямовані на усунення конкурентів, зниження їхнього рейтингу в очах покупців, витіснення з ринку їхньої продукції.

Стратегія зниження витрат діяльності суб'єкта господарювання соціокультурної сфери в ринкових умовах передбачає реалізацію наступних заходів:

- стимулювання персоналу за економію ресурсів;
- зменшення умовно-постійних витрат у розрахунку на одиницю продукції шляхом максимального завантаження основних засобів;
- зниження витрат на заробітну плату за рахунок удосконалення організації виробничої та збутової діяльності, раціональнішого використання наявних трудових ресурсів, застосування методів і прийомів наукової організації праці, вивільнення зайвого персоналу;
- скорочення транспортних витрат шляхом оптимізації маршрутів перевезень, використання матеріальних ресурсів місцевого виготовлення, застосування дешевших транспортних засобів і тощо.

Досліджені основні стратегії зростання економічної ефективності функціонування підприємства соціокультурної сфери, які поділяються на дві групи. Перша група спрямована на зростання притоку грошових коштів на підприємство у вигляді витрат від реалізації. Досягти цього можливо правильним вибором маркетингової стратегії і здійсненням заходів щодо її реалізації. Друга група стратегій орієнтована на зниження витрат підприємства. Для цього пропонується впровадження стимулювання персоналу за економію ресурсів, ефективніше використання основних засобів, удосконалювання організації праці, скорочення транспортних витрат, ліквідація непродуктивних витрат і витрат.

Реалізація розглянутих стратегій повинна приводити до зростання економічної ефективності функціонування підприємства соціокультурної сфери в сьогоденних складних умовах здійснення господарської діяльності.

Л. Г. Гетьман

КОНКУРЕНТНІ СТРАТЕГІЇ У СФЕРІ ПОСЛУГ

L. Getman

COMPETITIVE STRATEGIES IN THE SERVICE INDUSTRY

Послуга як об'єкт купівлі-продажу має певні ознаки, що відрізняють її від звичайного товару. Але ринок послуг функціонує за тими ж принципами, як і будь-який товарний ринок. Це означає, що у сфері бізнесу виробники послуг конкурують між собою та за для досягнення успіху обирають певну конкурентну стратегію.

В основі формування конкурентної стратегії лежить, з одного боку, визначення цінової та нецінової конкуренції, а з іншого — індивідуальні можливості виробника та вид продукту, що пропонується на ринку. Так, можна виділити наступні стратегії конкурентної боротьби.

Силова, або віолентна стратегія притаманна бізнесу у сфері великого стандартного виробництва. Її можуть собі дозволити тільки фірми, що мають потужні виробничі можливості, які дозволяють їм мати високу продуктивність праці, власну мережу збуту, низькі витрати.

Прикладом застосування віолентної стратегії у сфері послуг є діяльність крупних компаній та корпоративних мереж у банківській сфері (JP Morgan Chase & Co, HSBC), у готельному бізнесі (Hilton, Marriott), в харчуванні (McDonalds, Starbucks) та інші. Але таких великих суб'єктів господарювання на ринку послуг небагато. Переважно там функціює середній та малий бізнес, тому застосування цієї стратегії суттєво обмежене.

Нішева, або патієнтна стратегія характерна для фірм, діяльність яких є вузькоспеціалізованою. Виробництво продукту орієнтовано на обраний, як правило, вузький сегмент споживачів, для яких він стає незамінним. Такий ексклюзивний підхід не потребує великого об'єму виробництва, але витрати значно вищі, ніж при масовому виробництві. Фірми, що обирають таку стратегію, зветься «хитрими лисицями», оскільки вони не конкурують на пряму, лоб у лоб, а шукають новий продукт або активно формують у споживача (за допомогою реклами, моди тощо) спеціальні потреби, прив'язуючи його тим самим до себе.

Сфера послуг порівняно з матеріальним виробництвом пропонує такий продукт, виробництво якого значно менш стандартизоване та більш персоналізоване, тому що споживання послуги здійснюється саме в момент її виробництва. Це означає, що для комерційної діяльності у сфері послуг для середнього та малого бізнесу саме застосування патієнтної стратегії є найоптимальнішим.

Експлерентна стратегія пов'язана зі створенням нових продуктів, радикальних нововведень або перетворень старих сегментів ринку. Фактично, фірми, які застосовують цю стратегію, є піонерами, оскільки приймають ризиковані революційні рішення, які у випадку вдачі принесуть великий довгостроковий прибуток.

Обрання цієї стратегії як в матеріальній сфері, так і в сфері послуг має велике значення не тільки для фірми, а й для суспільства загалом. Те, що сьогодні здається звичайним, колись було пілотним проектом фірми-експлерента.

У сфері послуг найбільш широко використовується комутантна стратегія. Вона приваблива для звичайного локального бізнесу, бо саме дрібні неспеціалізовані фірми краще пристосовуються до задоволення короткострокових місцевих потреб споживача.

Сутність цієї конкурентної стратегії полягає у гнучкості, вмінні швидко пристосовуватись до зміни кон'юнктури. Ці можливості надають знання конкретних місцевих потреб: обсягу локального ринку, платоспроможності споживача, сталості попиту тощо.

До фірм-комутантів найчастіше належать малі підприємства сфери послуг — роздрібна торгівля, кафе, перукарні, косметичні салони тощо.

Таким чином, можна стверджувати, що сучасний ринок послуг, так само, як і будь-який товарний ринок, не обмежується використанням тільки цінових засобів конкурентної боротьби. Разом із суспільством еволюціують конкурентні стратегії, які забезпечують не конфронтацію суб'єктів ринку, а їх співіснування та взаємодоповнюваність на основі їхніх різних можливостей та різних видів діяльності.

З. М. Остропольська

**ФОРМУВАННЯ ІННОВАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ
В СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ**

Z. M. Ostropolska

**DEVELOPING INNOVATIVE CULTURE
IN THE SOCIO-ECONOMIC ENVIRONMENT OF UKRAINE**

Для ринкової економіки характерним є збільшення важливості інновацій у реалізації та розвитку потенціалу організації. Створення середовища, сприятливого до інноваційної діяльності, є однією з головних умов її ефективної реалізації. Саме інноваційна культура забезпечує сприйняття інновацій та прагнення людей до їх створення, розповсюдження та підтримання. Формування інноваційної культури пов'язане з готовністю та рішучістю керівництва впроваджувати зміни — від зародження ідей інновацій до комерціалізації розроблених інноваційних продуктів. Розвиток інноваційної культури суспільства визначено одним із стратегічних пріоритетів інноваційної діяльності в Україні. Значення інноваційної культури зростає при переході від індустріальної економіки до економіки знань. У цих умовах необхідним є формування в суспільстві загалом, а також у трудових колективах підприємств та установ зокрема стійкої традиції сприймати нове, здатності й готовності комплексно його використовувати в інтересах загального прогресу.

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.

Державне регулювання інноваційного процесу є однією з головних умов розвитку економіки країни. Вплив держави має бути спрямований на максимальну підтримку власного інноваційного потенціалу, провідних наукових і конструкторських центрів, а також на забезпечення реалізації науково-технічної політики, що відповідає світовому рівню. Це означає, що Україна має обрати такі напрямки розробки «високих» технологій, для реалізації яких у державі вже створено реальні передумови та наявний відповідний науково-технічний потенціал виходу на передові позиції світової науки і техніки. Заходи державного регулювання інноваційної діяльності мають бути спрямовані на всебічне

заохочення підприємництва та приватної ініціативи. У сучасному економічному просторі існують національні економіки, у яких вплив державного та ринкового чинників на розвиток економіки є збалансованим. Все більше актуалізується необхідність нового бачення ситуації, на цій основі переосмислюються форми практичної реалізації інноваційних технологій у соціокультурному, економічному розвитку держави. Суб'єктами цієї дії мають виступати відповідні державні інститути з однієї сторони, і реалізатори ринкових процесів і структур з іншої. Як вважають деякі науковці, підприємницька сфера має бути достатньо врегульованою, щоб забезпечити ефективне впровадження інновацій в економіку. Допомогти в цьому може розбудова інституційного середовища. Водночас треба звернути увагу на характеристики інституційного середовища, а саме: 1) наявність різноманітних інститутів у суспільстві, тобто широкий спектр підприємств, фірм, страхових та фінансових компаній, торгової палати, агентства з підготовки та перепідготовки персоналу, інноваційні центри, освітні заклади, органи місцевої та регіональної влади та ін.; 2) рівень взаємозв'язків між інститутами; 3) здатність інститутів до узгодженого реагування, адаптації до умов, що змінюються. Таким чином ефективне поєднання державного та ринкового механізмів регулювання інноваційної діяльності створить певні умови для розвитку інноваційної культури в соціально-економічному середовищі України.

Існує багато проблем щодо формування інноваційної культури в Україні, не остання серед них — це якість людських ресурсів. Яка ж роль держави в вирішенні цих питань? Ґрунтуючись на досвіді кількох країн, можна виявити фактори успіху та визначити роль державної політики щодо формування якісного людського ресурсу, завдяки якому стає можливим інноваційний розвиток. Ключове місце в цьому процесі посідає створення сучасної, відповідної світовим тенденціям та національним інтересам системи освіти. Які конкретні кроки можуть бути зроблені в цьому напрямку? Враховуючи світовий досвід, наведемо декілька, на наш погляд, найактуальніших стосовно цієї проблеми дій: 1) безкоштовна освіта, що дає потрапити в провідні університети та коледжі обдарованим дітям з віддалених регіонів та малозабезпечених верств населення (Німеччина, Норвегія); 2) політика пожиттєвої освіти (Норвегія); 3) підтримка фундаментальних досліджень в інститутах та університетах (країни ЄС, США); 4) розвинутий науково-освітній комплекс, що вміщає в себе систему підтримки студентів; розвинута мережа наукових університетів із державним фінансуванням (Нідерланди); 5) співпраця університетів та професійних училищ з малими та середніми підприємствами у сфері створення та впровадження інноваційних розробок (Австрія, Франція); співпраця національних навчальних закладів з іноземними в контексті навчання студентів за кордоном з ціллю обміну досвідом (Китай, Сінгапур). Все це, на нашу думку, дасть можливість підвищити якість людських ресурсів, сформувати інноваційний потенціал, який може бути реалізований у національній економічній системі.

Отже, при ефективному поєднанні ключових факторів інноваційного розвитку, а саме державного, ринкового та людського можливо сформувати інноваційну культуру, яка у свою чергу вплине на якість підприємництва та економіки загалом.

О. О. Губарев

**АНТИКРИЗОВЕ УПРАВЛІННЯ ЯК НЕОБХІДНА СКЛАДОВА
СУЧАСНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ ПІДПРИЄМСТВ**

О. О. Hubariev

**CRISIS MANAGEMENT AS A NECESSARY COMPONENT
OF MODERN ENTERPRISE MANAGEMENT**

Сучасний стан більшості суб'єктів господарювання в Україні фахівці визнають як кризовий. Розгортання кризових явищ та зацікавленість держави в максимальному збереженні підприємств, які є стратегічно важливими для країни загалом, зумовили виникнення та поширення нового для вітчизняної економіки, специфічного за своїми завданнями й функціями виду управління — антикризового.

Антикризовий менеджмент, або антикризове управління, — це спеціальна постійно діюча складова загального менеджменту на підприємстві, яка спрямована на передбачення небезпеки кризи, аналіз її симптомів і усунення наслідків появи кризових ситуацій з найменшими втратами.

Отже, гостроту криз на підприємстві можна й потрібно знижувати, якщо врахувати їхні особливості та вчасно розпізнати їхнє наближення. А досягається це лише за допомогою антикризового управління.

Об'єктом антикризового управління є виникнення та поглиблення кризи розвитку підприємства, що має негативні наслідки для життєдіяльності підприємства, її усунення та запобігання.

Зважаючи на різноманітність кризових явищ та наявність багато-варіантності в їх прояві, можуть реалізовуватися різні моделі (концепції) здійснення антикризового управління відносно до окремих параметрів кризи. До того ж, антикризове управління підприємством має здійснюватись поетапно та передбачати певну послідовність дій:

- діагностика кризового стану і загрози банкрутства підприємства; визначення мети і завдань антикризового управління;
- визначення суб'єкта антикризової діяльності; оцінка часових обмежень процесу антикризового управління;
- оцінка ресурсного потенціалу антикризового управління;
- розробка антикризової програми підприємства;
- впровадження антикризової програми і контроль за її виконанням.

Всі методи діагностики кризового стану підприємства можна поділити на три групи: методики, що базуються на системі моделей визначення ймовірності банкрутства; методики, що базуються на традиційних прийомах та методах фінансового аналізу; комплексні підходи до діагностики кризового стану підприємства.

Крім того, розвиток кризових явищ у діяльності окремого підприємства, його неможливість розрахуватися по своїх боргах не є його особистою справою, а вимагає створення державного механізму вирішення проблем, що пов'язані з фінансово-майновим становищем. Таким механізмом є інститут банкрутства, який є державним механізмом визначення подальшої долі підприємства: призупинення господарської діяльності та примусовий продаж майна підприємства-

боржника для розрахунку по його зобов'язаннях або надання можливостей та державної підтримки процесу його фінансового оздоровлення (санації).

І хоча банкрутство є одночасно двигуном прогресу і забезпечує механізм природного відбору найбільш конкурентоспроможних підприємств у ринковому середовищі, не можна недооцінювати його руйнівних наслідків для власників капіталу, працівників, партнерів по бізнесу і суспільства загалом.

Отже, об'єктивно зростає актуальність ефективного антикризового фінансового менеджменту як системи своєчасних методів і прийомів, здатних запобігти фінансовій кризі й уникнути банкрутства.

Т. Э. Куприева

**СОПРОТИВЛЕНИЕ ИННОВАЦИЯМ
КАК ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО УПРАВЛЕНИЯ В ОРГАНИЗАЦИЯХ**

T. E. Kuprieva

**RESISTANCE TO INNOVATIONS
AS AN ISSUE OF MODERN MANAGEMENT IN ORGANIZATIONS**

Современная национальная экономическая система представляет собой сложный механизм функционирования, в котором взаимодействуют различные экономические структуры, для эффективного развития которых необходимы преобразования в виде инноваций.

Выходя на конкурентный рынок, компании должны предложить потребителю либо новый продукт, отличный от продуктов конкурентов, либо найти способ производить те же продукты, но с применением минимальных материальных и трудовых затрат. Лишь в этом случае они смогут привлечь и удержать клиентов, поскольку рыночная система сегодня требует постоянного обновления.

Внедряя что-либо новое, компания сталкивается с такой проблемой, как сопротивление инновациям. Его присутствие обусловлено тем, что большинству людей присущи консерватизм и инертность, которые существенно осложняют восприятие новшества.

Известно, что поведение каждого человека ориентировано, прежде всего, на устойчивость, социальный порядок.

Для внедрения инноваций приходится преодолевать сопротивление изменениям. Поскольку видение нового, необходимость перемен чаще всего понимают на верхних уровнях управления организацией, сопротивление может происходить практически на всех нижестоящих уровнях. Сила сопротивления во многом зависит от степени информированности членов организации относительно ее внешней политики, от понимания не только важности проводимых изменений для всей организации, но и видения собственной роли в измененной организации.

Можно выделить внутренние и внешние факторы сопротивления.

Внутреннее сопротивление — это нежелание или полный отказ принимать участие в данном процессе со стороны организационных единиц фирмы, руководителей различных уровней и самих служащих. Данный вид сопротивления носит как осознанный, так и неосознанный характер и зависит от множества факторов, таких как:

- 1) характер управления внутри фирмы (например, такие функции, как планирование и контроль);
- 2) уровень развития коммуникаций и сбора информации;
- 3) профессиональная подготовка служащих.

Внешнее сопротивление. Любая организация всегда действует в окружении других субъектов рынка и, естественно, испытывает определенное воздействие с их стороны. Поставщики, потребители, посредники, общественные организации, конкуренты так или иначе влияют на деятельность компании. В период осуществления инноваций это влияние часто может переходить в давление и сопротивление в силу того, что стратегические нововведения непременно затрагивают всех субъектов микросреды. Главными задачами руководителя являются устранение сложившегося сопротивления и направление этой энергии в положительное русло еще на стадии планирования и разработки инновационной политики.

Для того чтобы предотвратить сопротивление, нужно:

- 1) реально подходить к возможностям фирмы;
- 2) создать хорошо отлаженную систему сбора и обработки информации;
- 3) стимулировать поступление необходимой информации от всех функциональных подразделений;
- 4) внедрить систему консенсуса, т. е. коллективного принятия решений и коллективной ответственности, с участием руководителей всех уровней и служащих;
- 5) построить успешную систему мотивации для стимулирования творческого подхода и разработки идей;
- 6) в инновационной деятельности ориентироваться на социально-этическую полезность нововведений для общества в целом;
- 7) создавать долгосрочные связи с кредиторами, поставщиками и потребителями, а также всячески взаимодействовать с общественными группами и учреждениями на взаимовыгодной основе, привлекая их к участию в инновационном процессе.

Для снижения сопротивления инновациям руководитель обязан обеспечить участие низового звена управления и служащих в их планировании и принятии решений. Информированность стимулирует служащих к выработке рационализаторских предложений по эффективному внедрению инновационных проектов, а участие в предпроектной фазе гарантирует поддержку проекта на стадии реализации.

Таким образом, любой инновации всегда сопутствует сопротивление. Внутреннее сопротивление вытекает из субъективизма руководства, консерватизма служащих, недостаточности информации и низкой степени коммуникативности между отделными уровнями и подразделениями компаний. Внешнее сопротивление оказывают такие субъекты микросреды, как финансовые институты, деловые сообщества, средства массовой информации, профсоюзы, система образования, государственные учреждения и др.

Задачами руководителя являются нейтрализация этого сопротивления и направление энергии в положительное русло еще на стадии планирования и разработки инновационной политики.

Е. О. Ткачова, Е. О. Яценко, А. О. Сай

СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РЕКЛАМЫ

Е. А. Tkacheva, E. A. Yashchenko, A. A. Sai

SOCIO-PSYCHOLOGICAL ASPECT OF ADVERTISING

Рекламная деятельность — это сложная система связей и отношений между людьми, которая включает в себя большое количество различных способов взаимного воздействия людей друг на друга. Известные американские специалисты в области рекламы считают, что цели рекламы заключаются в воздействии на происходящее в сознании людей. Это заключение иллюстрирует необходимость обращения к проблемам психологии при рассмотрении механизма воздействия рекламного обращения на его получателя.

Существует два мотива обращения людей к рекламе:

- потребительский мотив;
- психологический мотив.

Потребительский мотив основан на потребности человека удовлетворения определенных нужд, которые касаются определенных товаров. Этот мотив считается основным при обращении людей к рекламе. Он начинает работать в момент испытанной нужды и появления у аудитории возможности приобретения необходимых товаров или услуг. С этого этапа и запускается поиск необходимого товара или услуги. И тут появляется реклама.

Обращение людей к рекламе происходит на основе их психологических мотивов, личностных особенностей, стремления удовлетворить потребности в престиже (личном росте). К данной цели обращения аудитории к рекламе выделяют несколько потребностей аудитории:

- повысить свой статус перед окружающими людьми путем приобретения товара;
- повысить самооценку, приобретя определенный товар.

Вопросы психологии рекламы рассматриваются с точки зрения пяти основных психологических категорий:

- восприятия;
- осведомленности;
- понимания;
- убеждения;
- запоминания.

Первый шаг к восприятию — охват потребителей, который, в первую очередь, определяется закушкой средств рекламы, и в последующую — структурой и характером размещения рекламы. Даже самая совершенная реклама не будет воспринята, если целевой потребитель ее не увидит и не услышит.

Если аудитория охвачена, то следующая задача — удержать ее внимание. Внимание может удерживаться с помощью, так называемого, триггера. Это нечто «захватывающее» внимание целевой аудитории. Триггером может оказаться какая-то деталь обращения, «зацепившая» зрителя или слушателя. В печатном издании это может быть цена, набранная крупным шрифтом, впечатляющая иллюстрация или сильный заголовок. На радио и телевидении — это звуковой эффект, музыка, сцена, наполненная действием или визуально интересная, ув-

лекательная идея. Для концентрации внимания требуется некое останавливающее воздействие. Привлекательная реклама выделяется настойчивостью, оригинальностью или актуальностью.

Осведомленность означает, что обращение произвело впечатление на слушателя, зрителя или читателя, который впоследствии сможет «опознать» рекламодателя. Реклама должна возбуждать интерес. Интенсивность интереса потребителя к товару характеризует его вовлеченность. Чем больше зритель или читатель вовлечен в развитие рекламы, тем больший эффект она произведет на него.

Под пониманием подразумевается осознанное усилие по осмыслению полученной информации. Понимание в сочетании с отложением информации в памяти потребителя называется знанием. Для возникновения понимания большое значение имеет обучение и использование ассоциаций для привязывания товара к позитивному опыту, личности или образу жизни.

Убеждение. Убеждать значит основывать, подкреплять или изменять отношение, создавать аргументы, затрагивать эмоции или непосредственно внедрять убеждения в структуру мнений потребителей. Убедительные рекламные обращения создают логические аргументы, затрагивают эмоции и прививают потребителю определенное мнение о товаре.

Убежденность основывается на привлекательности — нечто таком, что делает товар особенно желанным или интересным для потребителя. К факторам привлекательности относится безопасность, уважение, удобство, страх, секс и физические удовольствия

Эффективность рекламы зависит от того, насколько успешно в ней используются особенности психики человека.

Таким образом, в современном рекламном рынке нет однозначного отношения к роли психологии и психолога в работе над созданием рекламы. Мнения разделились: одна группа считает, что значение психологии в рекламе играет важную роль. Используя психологию, возможно увеличить воздействие рекламы на аудиторию, задать направление необходимого поведения. Другая группа не считает применение знаний психологии в рекламе важным аспектом. По их мнению, главное знать, есть ли спрос на производимый товар или услуги, как происходит оценка достоинств товара и есть ли у аудитории возможность приобретения производимого товара или услуги.

Однозначный вывод в этой ситуации сделать невозможно. Что касается «одноразового» бизнеса, которому необходимо здесь и сейчас реализовать свой товар или услугу, то значение психологии не является высоким. Но совсем другая ситуация происходит в работе «долгосрочного» бизнеса, когда компании выстраивают год за годом благоприятные отношения с потребителем. Тут значение психологии играет особенно важную роль.

Ю. С. Громова, О. Н. Сидорчук,

ОСОБЕННОСТИ И ОСНОВНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ИВЕНТ-МАРКЕТИНГА КАК ИННОВАЦИОННОГО ВИДА МАРКЕТИНГОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ

Yu. S. Gromova, O. N. Sydorчук

FEATURES AND MAIN COMPONENTS OF EVENT-MARKETING AS AN INNOVATIVE TYPE OF MARKETING COMMUNICATIONS

Сформировать у человека некое личностное отношение к бренду можно разными способами, но наиболее действенный — предоставить ему возможность почувствовать и получить реальный опыт общения с маркой, чему способствует событийный маркетинг.

Eventmarketing — комплекс мероприятий, направленный на продвижение марки или продукта компании при помощи ярких и запоминающихся событий. Многие компании уже оценили его преимущества, поскольку грамотно выстроенный event и правильные событийные коммуникации влияют на увеличение продаж, повышают лояльность клиентов, узнаваемость бренда, передают его миссию и ценности.

Главной целью событийного маркетинга является качественное и результативное продвижение продукции или же услуг путём организаций мероприятий, которые способны создать эмоциональную связь между компанией и клиентами, что дает возможность более эффективно повлиять на целевую аудиторию. Такие мероприятия представляют собой платформу для презентации актуальных предложений бренда, привлекая внимание целевой аудитории к определенным услугам либо же продуктам. Чтобы использовать event-мероприятия для продвижения компании или бренда, не обязательно располагать огромным бюджетом: небольшое по масштабу мероприятие принесет больше отдачи и эффекта, нежели традиционная рекламная кампания.

Специфика проведения event-мероприятий строится из следующих пунктов:

- 1) Определение целей;
- 2) Выявление целевой аудитории;
- 3) Составление сценария;
- 4) Определение места проведения event-мероприятия;
- 5) Формирование бюджета мероприятия.

Для проведения успешного event-мероприятия необходимо придерживаться следующих правил:

1. Единство и ограниченность времени и пространства. Любое мероприятие предполагает место и время проведения. Однако пренебрежение этим принципом превращает событие в обычную условность. Очень важно ограничить пространство проведения для того, чтобы потребитель не потерялся в потоке обрушившейся на него информации.

2. Тотальное присутствие бренда. Логотип бренда должен наноситься на все: стенды, плакаты, сувенирную продукцию, одежду представителей компании. Посетитель event-мероприятия ни на секунду не должен забывать о том, кто и с какой целью организовал его досуг.

3. Взаимообмен материальных и нематериальных ценностей. Иными словами, не стоит экономить на подарках, призах и различной сувенирной продукции. Ведь подобные сюрпризы подарят потребителю массу положительных эмоций, которые неизбежно будут ассоциироваться с брендом.

4. Принцип субъективности. Очень важно при проведении мероприятия произвести впечатление на потребителя. На тех, кто остался недоволен, можно воздействовать положительными отзывами других посетителей уже после окончания события. Любой человек очень субъективен в оценке вчерашнего дня. Поэтому, ознакомившись с высокими оценками тех, кого эвент-мероприятие впечатлило, недовольный потребитель, возможно, изменит свое мнение и отношение к бренду.

5. Принцип участия. Любое мероприятие должно быть спланировано таким образом, чтобы в течение всего времени его проведения чувствовалось взаимодействие ведущих и публики. Потребитель должен не просто наблюдать, но и участвовать в процессе.

6. Непрерывное консультирование клиента. Во время мероприятия участникам должны предложить продегустировать продукт или проинформировать его о новых свойствах продукта.

7. Информационная поддержка мероприятия. При организации event-мероприятия желательным образом взаимодействовать со СМИ. Это может проинформировать население о грядущем событии.

Таким образом, если событийный маркетинг организован правильно и подобрана соответствующая событию целевая аудитория, то эффект не заставит себя долго ждать. С помощью грамотно проведенного событийного маркетинга можно не только повысить узнаваемость марки, стимулировать сбыт, но и привить аудитории лояльность к бренду.

О. М. Крайнюкова

ФОРМУВАННЯ ТА СПІВВІДНОШЕННЯ БЮДЖЕТУ РОЗВИТКУ ТА БЮДЖЕТУ ПОТОЧНИХ ВИТРАТ

О. Крайнюкова

FORMATION AND CORRELATION OF DEVELOPMENT BUDGETS AND BUDGET OF RUNNING COSTS

Наразі для нас дуже актуальна тема розподілення коштів державою, адже люди повинні знати, як наше керівництво піклується про життя суспільства, а також всієї країни.

Місцевий бюджет — бюджет області, району, міста, селища затверджений відповідною радою. У фіскальній практиці місцевий бюджет поділяють на бюджет розвитку і бюджет поточних витрат. У дохідній частині місцевого бюджету виокремлюються доходи, необхідні для виконання власних повноважень, і доходи, потрібні для здійснення делегованих законом повноважень органів виконавчої влади.

Бюджет розвитку формується направленням коштів в основні фонди і нематеріальні активи, затрати на нові будівництва, реконструкції об'єктів державної власності, інвестиційні субсидії, а також довгострокові кредити. Дохідна

частина бюджету розвитку в основному складається з коштів від відчуження майна, яке знаходиться у комунальній власності муніципалітету, а також від субвенцій з інших бюджетів на виконання інвестиційних проектів.

Тобто, кошти бюджету розвитку спрямовані на реалізацію програм соціально-економічного розвитку відповідної території, пов'язаних із здійсненням інвестиційної та інноваційної діяльності. Для розвитку і реконструкції міст держава розробляє спеціальні проекти. Наприклад, будівництво майданчиків для занять спортом, встановлення кінологічних майданчиків та майданчиків для дресування собак, будівництво табору з військово-патріотичним вихованням та багато іншого.

Бюджет поточних витрат — це бюджет, що охоплює всі витрати, необхідні для функціонування служб місцевого самоврядування. Поточний бюджет використовується для виконання як власних, так і делегованих повноважень. Кошти поточного бюджету спрямовані на функціонування закладів, що утримуються за рахунок держави, оплату праці працівникам державних установ, витрати на відрядження, оплату комунальних послуг державних закладів тощо.

Наприклад, якщо поточний бюджет переважає над бюджетом розвитку, то покращення інфраструктури міста та соціального життя відходить на другий план. Це означає, що розвиток міста, а також держави на певний час призупинено.

Таким чином, можна зробити висновок, що місцевий бюджет повинен рівномірно розподілити кошти як на забезпечення достойного життя суспільства, так і покращення інфраструктури міста. Звісно, витрати з одного бюджету можуть перевищувати витрати з іншого, бо якщо ця процедура не постійна, то держава не зазнає кардинальних змін.

К. О. Шевченко, О. С. Белякова

РОЗВИТОК ОБІГУ ЕЛЕКТРОННИХ ГРОШЕЙ

K. O. Shevchenko, O. S. Bieliakova

THE DEVELOPMENT OF ELECTRONIC MONEY CIRCULATION

Із розвитком ринкової економіки зростає роль платіжної системи як одного з найважливіших елементів ринкової інфраструктури. У зв'язку з цим ефективне функціонування платіжних систем є вирішальним складником для позитивного розвитку грошової системи. Вплив електронних грошей на економіку і грошову систему в економічній науковій літературі вивчена недостатньо, що і визначає актуальність цієї роботи. Електронні гроші можуть називатися такими лише при задоволенні всіх основних властивостей готівки: обіговості, універсальності у використанні, відсутність прямого зв'язку з банківським рахунком.

Вважаємо за доцільне виділення електронних грошей в самостійний економічний підвид, що не належить повною мірою ні до однієї з наявних форм. У свою чергу, електронні гроші можна розділити на три види: фіатні, нефіатні і віртуальні електронні гроші.

Фіатні електронні гроші — електронні гроші, виражені в одній з державних валют, є одним з видів грошових одиниць платіжної системи держави. Емісія, обіг та погашення електронних фіатних грошей ґрунтується на нормативних

актах національного законодавства, центробанків та інших державних регуляторів. Нефіатні електронні гроші — виражені в одиницях вартості недержавних платіжних систем. Емісія, обіг та погашення таких грошей відбуваються за внутрішніми правилами платіжної системи.

Фінансовий статус електронних грошей в сучасній економіці — це інструмент розрахунку, якому притаманні властивості звичайних грошей. З готівковими купюрами вони схожі тим, що споживачі можуть розраховуватися, не вдаючись до послуг банків. Їх обіг відбувається за допомогою комп'ютерних мереж, Інтернету, розрахункових карт, електронних гаманців і пристроїв, що працюють з картами (банкоматів, POS-терміналів). Насправді, цифрові гроші стали все більше замінювати готівкові розрахунки і, на думку багатьох фінансистів, за певних умов здатні повністю витіснити готівкові кошти.

Використання електронних грошей впливає на досягнення максимальної ефективності, зокрема економічності, оперативності, зручності використання, надійності і безпеки, що пояснює причину їх поширення. Для використання електронних грошей, як правило, потрібно створити, а потім поповнити електронний гаманець. Банк конвертує електронні гроші в готівку / безготівкові кошти, встановлює тариф на цю послугу і отримує від клієнта комісійний дохід. Варто відзначити, що робити обмін валют між гаманцями і управляти лімітами готівкові / безготівкові кошти можна самостійно, без необхідності звертатися до банку, за допомогою використання мобільного додатку.

Головна перевага використання — процес розрахунку електронними грошима здійснюється швидко. Електронні гроші надходять від платника до одержувача за лічені хвилини. При цьому відсутні такі типові проблеми у вигляді черг до каси, необхідності отримання решти коштів.

Іншими перевагами електронних грошей є: висока портативність, низька вартість емісії електронних грошей, відсутність необхідності у фізичному перерахунку грошей, проста організація, відсутність необхідності перераховувати, упаковувати і перевозити електронні гроші, «висока збереженість» електронних грошей — вони не втрачають своїх кількісних і якісних властивостей з плином часу. У той же час електронні гроші мають кілька недоліків і проблем.

Однією з поширених помилок є віднесення до електронних грошей сучасних засобів доступу до банківського рахунку, а саме традиційних банківських платіжних карт. Ще однією типовою помилкою є віднесення до електронних грошей передплатених одноцілових карт, таких як: подарункова карта, паливна карта, телефонна карта тощо. Справжній розрахунок здійснюється в момент покупки або поповнення такої карти.

Попри портативність, електронні гроші не можуть існувати без спеціальних інформаційно-технологічних і технічних інструментів, тобто без високотехнологічних засобів зберігання і поводження. Відзначимо, що, як і в разі готівки, при фізичному знищенні носія електронних грошей, відновити їх грошову вартість власнику буде неможливо.

Однак незаперечні переваги електронних грошей ми можемо спостерігати вже сьогодні. Як повідомила прес-служба Національного банку України, обсяг випущених електронних грошей в першому півріччі 2019 року зріс більш ніж удвічі — до 85,4 млн грн., а обсяг операцій з електронними грошима у порівнянні з аналогічним періодом минулого року зріс на 60% — до 4,9 млрд грн.

С. П. Шипова

УПРАВЛЕНЧЕСКИЙ УЧЁТ КАК ОСНОВА КОНТРОЛЛИНГА

S. P. Shipova

MANAGEMENT ACCOUNTING AS THE BASIS OF CONTROLLING

Контроллинг является новой системой для управления в рамках современного менеджмента, поэтому он неразрывно связан с обеспечением руководства должной информацией при процессе принятия управленческих решений.

Очень часто понятие контроллинга приравнивают к понятию управленческого учёта, и хоть они и имеют общие черты, но не являются отождествляющими понятиями. Основная задача управленческого учёта — предоставление релевантной информации для принятия управленческих решений, в то время как у контроллинга функции шире, ведь включают в себя не только управленческий учёт, но и планирование, контроль, координацию, а также создание рекомендаций для принятия управленческих решений, связанных с теми или иными целями организации.

Система управленческого учёта предназначена быть инструментом для решения внутренних задач управления предприятием, в отличие от привычной системы бухгалтерского учёта, которая ориентирована прежде всего на внешнюю отчётность.

Параллельные информационные системы, как правило, оказываются нерентабельными и недостаточно информативными, поэтому интегрированная система учёта одна из первых потребностей для развивающегося бизнеса.

Зарубежная бухгалтерия тратит до 90% именно на постановку и ведение управленческого учёта времени и ресурсов, оставляя лишь незначительный процент для традиционного финансового учёта.

Для того чтобы успешно управлять организацией, необходимо контролировать различные компоненты бизнеса: труд, ценообразование, рентабельность, распределение ответственности и другие. Управленческий учёт в состоянии охватить все стороны бизнеса.

В ходе управленческого учёта осуществляется процесс выявления, измерения, сбора, анализа, подготовки, интерпретации и передачи информации, необходимой руководителю при выполнении его функций. Цель управленческого учёта — обеспечение менеджмента компании полной информацией, необходимой для эффективной работы.

Сами отчёты не содержат готовых решений, решения принимают руководители на основе отчётов. Хорошо информированные руководители принимают обоснованные и эффективные управленческие решения. Примеры управленческих решений: покупать или не покупать продукцию; продолжать или прекратить выпуск продукта; какую назначить цену; сделать самим или отдать на аутсорсинг.

Наиболее существенное отличие, позволяющее увидеть разницу между контроллингом и управленческим учётом, заключается в направленности информационного потока. Контроллинг — это, прежде всего, система, ориентированная на перспективное, долгосрочное развитие предприятия. В то время как

даже самый doskonaльный учёт призван выполнять лишь одну задачу — обеспечение системы управления оперативной информацией.

Принимаемые решения направлены на будущее развитие компании, и поэтому менеджмент нуждается в детальной информации о предполагаемых затратах и доходах.

Информация управленческого учёта может запрашиваться администрацией немедленно, если в ней появляется необходимость. Поэтому отчеты, содержащие данные управленческого учёта, могут составляться как ежедневно, так и еженедельно или ежемесячно.

Успешное решение текущих задач и рассмотрение стратегических (перспективных) представляется возможным только благодаря регулярному поступлению полной и достоверной информации о финансовой ситуации, ключевых показателях эффективности и результатах в ходе всех процессов хозяйственной деятельности организации.

Основываясь на информации, подготовленной должным образом и подкрепленной doskonaльной инструментальной базой, контроллинг действительно даёт возможность отразить достоверную картину будущего для компании.

СЕКЦІЯ:
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ЧАСОПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ:
МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

Т. В. Большакова

**«КРІЗЬ ПОКОЛІННЯ ТА ЧАСИ»: ПРО ВИДАТНИХ ВИПУСКНИКІВ ФАКУЛЬТЕТУ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХДАК**

T. V. Bolshakova

**«THROUGH GENERATIONS AND TIMES»: ON THE OUTSTANDING ALUMNI
OF THE FACULTY OF MUSIC ART**

Факультет музичного мистецтва ХДАК — одна із потужних музично-освітніх платформ Харківського регіону з підготовки висококваліфікованих працівників галузі музичного мистецтва та культури. Чимала кількість випускників факультету, діяльність яких залишиться у пам'яті історії Академії як скарбничка духовного досвіду, достойно репрезентують науковий та творчий потенціал Харківської державної академії культури. На керівних посадах у системі вищої освіти та культури працюють такі випускники, як: В. Шейко — доктор історичних наук, професор, ректор ХДАК; В. Рожок — доктор мистецтвознавства, професор, экс-ректор Національної музичної академії України (Київ); В. Подкопаєв — генеральний директор українського центру культурних досліджень; В. Ткаченко, який працював директором Донецького училища культури; С. Литвин — заступник директора Харківського вищого коледжу мистецтв і багато інших.

Протягом свого історичного розвитку факультет очолювали митці, які своїм особистим внеском сприяли розвитку найкращих традицій народно-інструментального, вокально-хорового та оркестрово-духового виконавства та музичної освіти України. Серед них: К. Лойко, Є. Бортник, В. Палкін, Б. Іщенко, Е. Лортікян, В. Фрадкін, В. Курисько. Вони зробили вагомий внесок у розвиток музичної освіти Харківського регіону та Слобожанщини. Чимало серед випускників факультету заслужених діячів мистецтв (В. Ірха, Ю. Алжнев, В. Біленька, О. Федосієнко), у тому числі і зарубіжних країн. Вагомий внесок у розвиток факультету музичного мистецтва зробили народні та заслужені артисти України, працівники культури, які викладають фахові дисципліни в Академії (К. Шаша, В. Осадча, О. Скляров, В. Цицирев, Л. Кудрич, Л. Красовська О. Шишкіна, В. Осипенко та ін.).

Авторитет факультету серед мистецьких закладів освіти підтримують такі випускники факультету музичного мистецтва, як, наприклад, Валентина Миколаївна Біленька — заслужений працівник культури України, художній керівник і диригент дитячого зразкового оркестру народних інструментів і ансамблю «Веселі ложкарі» Комсомольського селищного Палацу культури Зміївського району Харківської області. За роки своєї практичної діяльності вона організувала клуб любителів народної музики «Медіатор», «Філармонію молодого робітника», вокальний ансамбль «Казка», народний ансамбль «Веселі ложкарі», які стали Стипендіатами Президентського фонду.

З 1964 року по теперішній час Валентина Миколаївна та Григорій Олександрович Біленький ведуть активну творчу діяльність. Колективи під керівництвом Валентини Миколаївни щороку демонструють майстерність, стаючи лауреатами і дипломантами міжнародних та всеукраїнських конкурсів та фестивалів. Григорій Олександрович Біленький є незмінним концертмейстером оркестру народних інструментів, аранжувальником, який створив чималу кількість яскравих інструментувань для різних колективів, очолюваних Валентиною Миколаївною. Із учасників дитячого оркестру народних інструментів виросли справжні фахівці, що продовжують розвивати дитячу аматорську творчість.

Особливою заслугою Валентини Миколаївни є заснування з 1985 р. та щорічне проведення Всеукраїнського фестивалю народної музики і пісні «Райдужний світ народних мелодій» за участю аматорських та професійних ансамблів та оркестрів з багатьох міст України. Творчі зв'язки між організаторами фестивалю та викладачами факультету музичного мистецтва ХДАК плідно розвиваються. До журі конкурсу запрошуються викладачі — заслужений артист України, доцент В. Цицирев, заслужений діяч мистецтв України, професор, декан факультету Т. Большакова. Неодноразово у фестивалі брали участь колективи академії: ансамбль народної музики «Стожари» (художній керівник — О. Савицька), інструментальне тріо «ЦимБандо» у складі викладачів О. Савицької, Н. Мельник, К. Хітушко, ансамбль народних інструментів «Посіпаки» (художній керівник — Н. Мельник).

Гордістю факультету музичного мистецтва є те, що студенти Академії неодноразово ставали переможцями Всеукраїнського фестивалю «Райдужний світ народних мелодій» у складі професійних музичних колективів, демонструють високу фахову підготовку, плідно та сумлінно працюють, підвищують виконавську майстерність.

Отже, у процесі зміни творчих поколінь, історія розвитку факультету музичного мистецтва — неповторна, самобутня, а тому й унікальна, оскільки відкриває фахівцям перспективу подальшого кар'єрного росту та розвитку професійної майстерності.

К. Г. Шава

УЧНІ М. Ф. МАНОЙЛА ЯК ПРОДОВЖУВАЧІ ВИКОНАВСЬКИХ І ПЕДАГОГІЧНИХ ТРАДИЦІЙ ВИДАТНОГО МИТЦЯ

К. G. Shasha

MYKOLA MANOILU'S FOLLOWERS AS SUCCESSORS TO THE PERFORMING AND PEDAGOGICAL TRADITIONS OF AN OUTSTANDING ARTIST

У сузір'ї корифеїв української оперної сцени чільне місце належить видатному митцю, вихованцю яскравого представника харківської вокальної школи професора П. В. Голубева, народному артисту України та СРСР, багаторічному солісту Харківського національного академічного театру опери і балету (ХНАТОБ) ім. М. В. Лисенка, професорові Харківського інституту мистецтв (нині ХНУМ) ім. І. П. Котляревського Миколі Федоровичу Манойлу (1927–1998). Цей співак з чарівним драматичним баритоном майже тридцять років (1958–1987) царював на харківській оперній сцені, виконавши більше 30 провідних

баритонових партій в операх: «Мазепа» (Мазепа), «Чародійка» (Князь), «Пікова дама» (Томський) П. Чайковського; «Демон» «Демон» А. Рубінштейна; «Царева наречена» (Грязной) М. Римського-Корсакова; «Князь Ігор» (Князь Ігор) О. Бородіна; «Севільський цирульник» (Фігаро) Дж. Россіні; «Свадьба Фігаро» (Фігаро) В. А. Моцарта; «Ріголетто» (Ріголетто), «Трубадур» (Граф ді Луна), «Аїда» (Амонасро), «Отелло» (Яго) Дж. Верді; «Тоска» (Скарпія) Дж. Пуччіні. Співак з великим успіхом виконував також партії в операх українських і радянських композиторів: «Тарас Бульба» (Остап), «Наталка-Полтавка» (Микола) М. Лисенка; «Комуніст» (Василь Губанов) Д. Клебанова; «Назар Стодоля» (Гнат) К. Данькевича; «Лейтенант Шмідт» (Лейтенант Шмідт) Б. Яровинського; «Даїсі» (Кіазо) З. Паліашвілі; «В бурю» (Лістрат) Т. Хренникова; «Один крок до кохання» (Азіс) Г. Жуковського та ін. Окрім блискучої виконавської діяльності на сцені харківської опери М. Манойло охоче співав у концертах камерну музику Й. С. Баха, Р. Шумана, Ф. Шуберта, М. Глінки, О. Бородіна, П. Чайковського, презентував слухачам твори харківських (А. Гайденко, Т. Кравцов, Б. Яровинський, М. Кармінський, В. Золотухін, М. Стецюн, І. Ковач), київських (брати Майборода, А. Штогаренко, І. Шамо, М. Дремлюга) композиторів, українські народні пісні.

Залишивши оперну сцену, М. Манойло продовжив творчу діяльність на посаді викладача, згодом професора і завідувача (1988–1994) кафедри сольного співу Харківського інституту мистецтв (нині національного університету мистецтв) ім. І. П. Котляревського, передаючи молоді власний величезний співацький і артистичний досвід. Ця діяльність Майстра у новій сфері зумовила вагомі наслідки: серед його вихованців — заслужений артист України, соліст Харківського академічного театру музичної комедії Олексій Гавінський, соліст Харківської обласної філармонії Михайло Маркович, керівник ансамблю староцерковної музики Ігор Сахно.

Репертуар лауреата Міжнародного фестивалю «Midifest International» (США 2000) і IV Міжнародного конкурсу-фестивалю «Екологія і духовність» (Україна 2004) О. Гавінського складають провідні опереткові ролі ліричного і комедійного характеру: Граф Омонай («Циганський барон» Й. Штрауса), Князь Орловський («Летюча миша» Й. Штрауса), Містер Ікс («Принцеса цирку» І. Кальмана), Феррі («Сільва» І. Кальмана), Князь Ванно Пантіашвілі («Витівки Хануми» Г. Канчелі), Мідас («Прекрасна Галатя» Ф. Зуппе), Захар Олексійович («Все починається з кохання» О. Фельцмана), Фернандо («Юнона» і «Авось» О. Рибнікова), Оповідач («Монарх, блудниця і чернець» О. Журбіна), Директор театру («Чорна магія» В. Гевіксмана) та ін. Співак постійно бере участь у міських мистецьких заходах, виконуючи естрадно-пісенний репертуар радянських і українських композиторів, світові пісенні шедеври: «Пам'яті Карузо» Л. Далла, «Вічна любов» Ш. Азнавура, «Нью-Йорк, Нью-Йорк» Дж. Кандера.

Концертні філармонічні програми лауреата міжнародних співочих фестивалів М. Марковича характеризуються різноманітністю репертуару, у якому чільне місце належить західноєвропейській, українській та російській класиці, старовинним романсам, майстерне і проникливе виконання яких співаком завжди захоплено сприймається публікою. М. Маркович неодноразово брав

участь у міжнародних фольклорних фестивалях у Бельгії, з успіхом виступав з концертами у Швейцарії, Франції, Бельгії, Туреччині, Голландії, Польщі, Німеччині, Росії, Білорусі, співпрацював з Бельгійським філармонічним оркестром Й. Штрауса, у 2000–2008 рр. працював за кордоном.

Високою музикальністю, драматичним талантом, інтелектом і добрим смаком вирізняється І. Сахно. Він самостійно займається композицією і співпрацює з харківською філією Спільки композиторів України, виконуючи нові твори харківських композиторів. Як соліст (бас-баритон) брав участь у виконанні симфонічно-хорових творів великої форми («Різдвяна кантата», «Magnificat» Й. С. Баха; «Месія» Г. Ф. Генделя; «Requiem», «Коронаційна меса» В. А. Моцарта; «Маленька урочиста меса», «Stabat Mater» Дж. Россіні, Меси G-dur і Ees-dur Ф. Шуберта; Симфонія № 9 Л. Бетховена; «Ромео і Джульєтта» Г. Берліоза, «Монологи Джульєтти» В. Губаренката ін.). У репертуарі І. Сахна – соліста понад 170 творів, циклів, сольних оперних партій і їх фрагментів, партій у симфонічно-хорових творах басового і баритонового репертуару. І. Сахно відомий як дослідник і практик в області відродження канонічної співочої традиції Православної церкви. Він має наукові статті, церковно-співочі нотні видання, а також численні аудіо альбоми. Ансамбль староцерковного співу «Стрітєння», створений і керований І. Сахном є лауреатом і володарем нагород низки всеукраїнських і міжнародних (Польща, Франція, Німеччина, Норвегія, Росія, Білорусь) фестивалів. І. Сахно також очолює Святковий клірос харківського храму Трьох Святителів, який також є і концертною одиницею.

Серед яскравих співаків, на становлення яких безпосередньо вплинув М. Манойло, був і народний артист України, провідний соліст ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка, професор ХНУМ ім. І. П. Котляревського Микола Петрович Коваль (1946–2018). Він закінчив Харківський інститут мистецтв по класу вокалу О. Костюка (також вихованця П. В. Голубєва) до появи там М. Манойла-викладача, проте в оперному театрі головним наставником талановитого співака став саме він, адже побачив у молодому колезі свого наступника і почав роль за роллю передавати йому свій репертуар – Князя Ігоря, Скарпія, Ріголетто, Амонасро, Тоніо... М. Коваль не лише чудово впорався з цими та іншими партіями, а й, продовживши традиції М. Манойла, підняв їх на новий виконавський щабель. Творчий зв'язок співаків відновився і пізніше: саме за часів завідування М. Манойлом кафедрою сольного співу розпочав викладацьку роботу на ній (1990–2018) М. Коваль, серед вихованців якого є лауреат Міжнародного курсу «Алчевський-дебют» Чжан Лі.

Отже, талант М. Манойла-викладача і наставника проявився в тому, що його учні, обравши різні сфери виконавської діяльності (робота в опереті, концертно-камерне виконавство, керівництво ансамблем старовинної духовної музики, оперний спів, педагогічна робота), завдяки високоякісній професійній вокальній підготовці під началом непересічного педагога, досягли видатних успіхів, обравши – кожен собі – творчу нішу, у якій їхні таланти розкрилися найповніше і найбагатогранніше.

О. Г. Рощенко

**«КАВКАЗ» С. ЛЮДКЕВИЧА — Т. ШЕВЧЕНКА:
СВІТОВА ВІСЬ УКРАЇНСЬКОГО КОСМОСУ**

О. Н. Roshchenko

**S. LYUDKEVICH'S «CAUCASUS» BY T. SHEVCHENKO:
THE WORLD AXIS OF THE UKRAINIAN SPACE**

Національний космос утворюється навколо сакрального центру — axis mundi (світової вісі), у функції якого постають омфал (камень), світове древо, гора, місто, храм, вівтар, що, метаморфозуючи, доповнюють один одного, оскільки виконують спільну доцентрову функцію. Функція гори як втілення національної світової вісі не залежить від просторового розташування axis mundi: не географічне, але символічне значення відіграє тут першочергову роль.

З часів Т. Шевченка в українському космосі роль axis mundi виконує Кавказ як символ тієї світової гори, що об'єднує Україну у сакральну єдність. Часопростір українського космосу відкривається з висот Кавказу — вертикалі, що об'єднує світи (підземний, земний, небесний) і часи (минуле, сучасне, майбутнє). Категорії українського космосу — безмежність і вічність. Кавказу як символу тираноборчої ідеї та свободи протистоїть Олімп — знак влади Зевса, носієм караючого імперського духу якого постає орел.

В українському космосі аналогом світової вісі також постає культурний герой, деміург, розп'ятий бог — Прометей, пророк, який бачить майбутнє — складову вічності. Образ пророка, що страждає за долю людства, як центра українського космосу у поемі Т. Шевченка примножується, набуваючи біблейського та євангельського втілень. До поеми уведене ім'я біблійного пророка Ієремії, який плачеться у стін зруйнованого Ієрусаліму і день, і ніч о побієнних (присягата-епіграф, що передує поемі). До другої половини твору додається ім'я-образ Ісуса Христа, розп'ятого на горі Голгофі — ще одного символу світової вісі. Отже, до українського космосу долучається язичницький, біблійний та християнський образи пророка, у наслідок чого він набуває сукупного характеру, а функція світової вісі поширюється і на гору Голгофу. Героєм поеми постає пророк як персоналізація гори-храму, в образі якого об'єднані релігійні, історичні, національні прообрази на основі властивих їм спільних функцій — жертвовності в ім'я людства та заклик до визволення від влади Олімпу.

Хоча С. Людкевич змінює присвяту кантати-симфонії (присвячена «російським революціонерам»), звертається лише до першої частини шевченкової поеми, врахування загального контексту поетичного першоджерела, як і властивостей інтонаційної драматургії музичного твору, дозволяє дійти висновку: біблійно-євангельське тлумачення образу пророка актуальне для хорового «Кавказу». Категорії вічності і безмежності поширюються на історичну сучасність, у контексті якої відбувалася життєтворчість композитора.

Зміна шевченківського авторського жанрового імені в кантати-симфонії не означає відсутності у ній ознак поемності. У хоровому творі С. Людкевича спостерігаються прояви поемного симфонізму лістівського і вагнерівського типів. Синтез типів симфонізму (поемного, епічного, героїко-драматичного, пісенного) сприяє створенню універсальної концепції українського космосу, втіленої у

хоровому творі. До жанрової структури кантати-симфонії уведені: ознаки плачу (плач Ієремії), пісні (інтонаційні зв'язки теми «За горами гори, хмарою повиті» з революційним гімном «Вы жертвою пали»; змістовні — з пісню Ф. Шуберта «Атлант»); *missa* та *missa da Requiem* (обумовлені присвятою поеми Якову де Бальмену, який загинув у бою на Кавказі), ознаки частин яких спостерігаються у розділах твору; бахівський *Passione*; пасакалія та fuga. Численні жанрові складові, серед яких особливе значення мають циклічні сакральні вокально-інструментальні жанри, визначають специфіку кантатно-ораторіального поемно-пісенного хорового симфонізму «Кавказу» С. Людкевича, постають як спосіб втілення функції *axis mundi* у музично-поетичному вимірі.

Н. О. Рябуха

МУЗИКА ЯК «ФІЛОСОФІЯ, ЩО ЗВУЧИТЬ»

N. O. Riabukha

MUSIC AS «PHILOSOPHY THAT SOUNDS»

Процес парадигмальних змін наукового мислення у постінформаційну добу позначився безумовно також і на розвитку гуманітарних наук загалом і мистецтвознавства зокрема. В умовах початку XXI ст. гуманітарне знання можна охарактеризувати як складне й суперечливе. Показовою рисою сучасного українського мистецтвознавства є, з одного боку, розширення кола власних проблем та теоретичних підходів, з іншого — тенденція до інтеграції суміжних наук, актуалізація взаємодії філософії, естетики, культурології, мистецтвознавства, музикознавства. В актуальній площині проблемного поля сучасного мистецтвознавства — інтерес до феномена звуку та його подальшого філософсько-культурологічного осмислення, зокрема у контексті механізмів моделювання та відтворення звукового образу світу.

Осмислення звукового образу світу актуалізується в умовах сучасного буття завдяки еволюційно-синергетичному погляду на духовно-ейдетичну сутність музики як культурного феномену. Музичний твір як звученнєвий текст культури містить відбиток свідомості митця, його образ мислення та звуковідчуття крізь призму духовних цінностей минулого та сучасності.

Онтологічний вимір сучасної творчості «повертає нас до першооснов людського буття» (О. Лосєв), спонукає до глибинного пізнання художньої свідомості митців в системі взаємовідношення «*ontos — sonos — logos*» (буття — звук — смисл). Об'єктом наукового дослідження стає звуковий образ світу як перцептивно-когнітивний концепт, що увиразнює не лише суб'єктивне звуковідчуття митця (як індивідуально осмислену форму звукообразної репрезентації дійсності у композиторсько-виконавській співтворчості), але й розкриває онто-сонологічну сутність звуко-музичного буття як ідею Сущого.

Із розширенням самосвідомості митців у контексті глобалізації всесвітнього звукового середовища зростає значення наукових концепцій Новітнього часу («звукосфери», «фоносфери», М. Тараканова, «мелосфери» І. Земцовського, Г. Орджонікідзе, М. Каратигіної, «тоносфери» І. Мацієвського). Крім того, у сучасній композиторській та виконавській творчості переосмислюється онтологічна специфіка звука як «першоелементу» музичного буття/творення/

мислення, що фокусує в собі згорнуте розмаїття буття. Культурологічне осягнення феномена звука як маркера звукового середовища або художньо-інформаційного коду творчості свідчить про формуванням сучасного синергетичного світобачення (за О. Ключевим), що поєднує фізико-акустичний, комунікативно-інтонаційний та духовно-ціннісний виміри музики в єдине ціле.

Ідея спорідненості музики та філософії має витоки у стародавніх космологічних концепціях стосовно образу світової гармонії, відображеної у піфагоріанській ідеї про «Божественний монохорд», в якому вібрація однієї струни розповсюджується на весь світ — між небом та землею. Символічне відображення взаємодії людини та світобудови через інструментальний спосіб звуковираження (*musica instrumentalis*) відбиває онтологічну вертикаль музичної комунікації: мікросвіту (*musica humana*) з макросвітом (*musica mundane*) (за Платоном, Боецієм). Отже, характерною ознакою музики Новітнього часу є гіперсенсibiliзаційне звуковідчуття, усвідомлення звукосфери, що ґрунтується на контонаційності тобто співзвучності, гармонії цілісного буття, що звучить повсюди. Усе у світі, що звучить, має сенс. Дійсно, музичний звук сприймається як жива субстанція, що здатна повноцінно розкрити філософську цінність буття.

І. Ю. Коновалова

**МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ ПРОЕКЦІЇ ВЕРБАЛЬНОГО ДИСКУРСУ
КОМПОЗИТОРСЬКОЇ АВТОРЕПРЕЗЕНТАЦІЇ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ П. ШЕФФЕРА)**

І. Ю. Коновалова

**MUSIC AND THEORETICAL PROJECTIONS OF THE VERBAL DISCOURSE
OF THE COMPOSER'S AUTO-REPRESENTATION
(BASED ON PIERRE SCHAEFFER'S OEUVRE)**

Активізація вербального волевиявлення, збільшення ролі літературних форм самоздійснення, аналітичної експлікації музичних явищ є сутнісними аспектами авторського буття композитора в музичній культурі ХХ ст. Творчим підсумком теоретичних узагальнень митців, корелюючих філософсько-культурологічним інтенціям й музичним пошукам модерної й постмодерної епох, є побудова нової філософії і психології музики як мистецького образу світу та звученнєвої мови культури, яка посилює свою технологічну, технократичну складові, активізує тенденції математизації і алгоритмізації музично-творчого процесу відповідно до ускладненої науково-художньої картини світу і характеру матеріально-духовного буття людини Новітнього часу.

Специфічне поєднання музичного і вербально-авторського, художнього і наукового, літературно-поетичного і теоретичного самовираження властиве засновнику «конкретної музики», музикологу, талановитому письменнику і літературному критику, а також радіоінженеру, акустику і композитору (без професійної композиторської освіти) П. Шефферу (1910–1995), експериментальні пошуки якого у звукосфері співзвучні креативним прагненням видатних творців-дослідників ХХ ст. (Е. Варезу, О. Мессіану та ін.). Розмаїто реалізований інтелектуально-духовний потенціал митця у вербальній царині виявляють

численні музично-теоретичні праці, а також літературно-художні опуси («Діти серця», «Охоронець вулкану» та ін.).

Теоретико-лінгвістичні, музично-аналітичні розробки музиканта-інтелектуала і письменника є свідченням проявів його особистісного і духовного універсалізму, широти ерудиції і гуманітарно-технічних інтересів. Вони мають безпосередній зв'язок з експериментальними звукоцентричними пошуками першої половини століття (зокрема Е. Вареза) й відповідають провідним концепціям у царині музичного звуку й акустики другої половини ХХ ст.

Найзначнішою серед численних праць П. Шеффера є масштабний семітомний «Трактат про музичні об'єкти» (1966), що утворює свого роду вербально-авторську гепталогію. Зазначений труд є творчим підсумком теоретичних міркувань і практичного досвіду митця, а також документальним свідченням трансформаційно-реформаторських процесів у музичному мистецтві й системі музичного мислення другої половини ХХ ст., значною мірою похідних від зміни типу сприйняття й відтворення реальності.

Стрижнева, концептуально значуща для експериментальної практики ХХ ст. загалом ідея, що пронизує працю П. Шеффера, пов'язана з побудовою нової системної організації звученнєвого континууму, музичної мови, альтернативної усталеним в європейській традиції звуковисотним параметрам та традиційній композиції, а також ладомелодичному висловлюванню й фактурній організації. Відповідаючи феноменологічним настановам ХХ ст., «Трактат про музичні об'єкти» скерований на пошуки обґрунтування чистоти сприйняття звукових явищ, безпосередньої редукції слухових вражень, відкриття сутності структури звукової матерії, сенсу її інтонаційно-виражальних можливостей.

Означена скерованість відзначена у змісті та структурі теоретичного трактату П. Шеффера, що узагальнює власну стратегію мислення «звуковими об'єктами». Запропонована автором оригінальна методологія креації музики, маніфестована у тезі: «від звуку до схеми-структури», базується на реальних звучаннях — конкретних звукових феноменах як джерелі майбутнього твору.

Під звуковим об'єктом митець розуміє будь-яку музичну подію (звуковий елемент, шум тощо), переосмислену в новому контекстуальному полі розробленої ним «конкретної» композиції. У межах останньої передбачена фіксація музичних явищ на магнітофонну плівку з наступною їх обробкою й компонуванням згідно з авторською метою. Композитор диференціює «звукові об'єкти» за чотирма функційними параметрами, актуалізуючи нову системність слухових вражень: від фізико-акустичної реакції (здатності відчувати аудіально), об'єктивізації слухових явищ, ідентифікації-розуміння й символізації сприйняття до їх свідомої інтерпретації суб'єктом. Новаторські ідеї П. Шеффера як автора музичного і вербального зазнали втілення у низці яскравих музичних творів, серед яких: опера «Орфей», «Симфонія для людини соло», «Фіолетовий етюд» та суттєво еволюціювали в подальшій теоретичній і музично-практичній царинах творчості європейських та американських композиторів.

В. М. Щепакін

КЛЕЗМЕР І ДЖАЗ: СФЕРИ ДОТИКУ

V. M. Shchepakin

KLEZMER AND JAZZ: SPHERES OF CONTACTS

Із відродженням в Україні в останні десятиріччя традиції клезмер і клезмерських оркестрів (ансамблів) і неодмінній популярності джазу в усіх його проявах, а також участі багатьох музикантів клезмерських колективів у виконанні джазової музики, знавцями і простими шанувальниками цих двох величезних пластів музичної культури людства дедалі все голосніше висловлюється теза про їхню вельми суттєву спорідненість.

Позначимо схожі параметри клезмер і джазу:

Обидва ці роди музичного мистецтва виникли як результат синтезу декількох складових.

І клезмер, і джаз є за своєю сутністю синкретичною музикою: витoki клезмеру — у творчому перетині давнього єврейського фольклору (канторський спів і старовинна традиційна єврейська музика) і музики центрально- і східноєвропейських — німецького, чеського, румунсько-молдавського, угорського, польського, українського, білоруського, литовського, ромського, балканських та ін. — народів; джазу — у поєднанні африканських ритмів, європейської гармонії та елементів афроамериканського фольклору (госпел, блюз, регтайм, частково кантрі).

І клезмер, і джаз виконувалися здебільшого на вулиці під відкритим небом. Перший — під час ашкеназьких весільних обрядів (фрейлехс) з низкою обов'язкових танцювальних (інструментальних), вокально-інструментальних номерів і репризи. Другий — під час різних народних свят, а також у нічних клубах та питних закладах.

І клезмеру, і джазу властиві яскраве імпровізаційне начало, поліритмія, заснована на синкопованих ритмах. Окрім того, джаз характеризується унікальним комплексом прийомів виконання ритмічної фактури — свінгом.

І джаз, і клезмер протягом становлення мали значний за часовим проміжком беззотний період, який, водночас, ніяк не означав загальну музичну неграмотність членів музичних колективів (артисти завжди, знаючи особливості обрядів того чи іншого свята, неухильно дотримувалися певної черговості виконання мелодій) і характеризувався віртуозною грою народними музикантами інструментальних партій.

І джаз, і клезмер характеризуються наявністю численної кількості так званих «стандартів» — загальновідомих музичних тем, які виконуються відповідно стилістиці, у якій вони працюють, та інструментальному складу колективів.

Клезмер і джаз упродовж довгого часу базувалися на відповідній мовній ідентифікації: ідиш (у канторів і народних центрально- і східноєвропейських єврейських співаків) і так званій «чорній англійській» (у виконавців негританських блюзів), адже мова є чи не найважливішим фактором, який структурує мелодіку.

Виконавцям клезмеру і джазу (останнім — меншою мірою, зважаючи на його більш коротку історію порівняно з клезмером) притаманна спадковість

цієї професії народних музикантів. Так, деякі династії клезмерів, за М. Береговським та ін. дослідниками, налічують 3–5 поколінь. Серед джазових музикантів також наслідування професії не є рідкістю.

Значна популярність у світі джазової музики і бурхливе відродження в останні часи клезмерської призвели до інтернаціоналізації складів виконавців: вже в першій половині ХХ ст. до світової еліти джазових музикантів входили не лише афроамериканці а й багато «білих» музикантів — американців і європейців — представників практично всіх розвинутих країн, а в другій половині дедалі активніше до «джазової орбіти» стали додаватися й численні латиноамериканські, пізніше східноазійські, мусульманські (як приклад — батько і донька Вагіф і Азіза Мустафа-заде) музиканти. До числа виконавців клезмер в останні десятиліття також входить чимало не-євреїв. Так, клезмерські колективи нині є навіть в Японії та Китаї.

Нарешті, клезмер і джаз були створені підневільними народами, які зазнавали в країнах їхнього мешкання чималих утисків.

Поряд із низкою схожих характеристик клезмеру і джазу, назвемо і відмінні. Найхарактернішими інструментами клезмера є, насамперед, струнно-смичкові (скрипка, віолончель та/або контрабас) інструменти, а також (у великих складах) цимбали, кларнет, флейта, акордеон, барабан, тромбон, фортепіано. Для джазової музики першої половини ХХ ст. (диксиленд, біг бенд) найхарактернішими інструментами були мідні (труба, тромбон, нерідко туба), кларнет, який згодом найчастіше замінювався саксофоном, контрабас, фортепіано, ударні (барабани, згодом ударна установка). Скрипка, акордеон, флейта вживалися час від часу як специфічні яскраві темброві фарби. Різняться клезмер і джаз також і частим використанням певних звукорядів (двічі гармонічний мінор у клезмері і альтерованими щаблями у джазі), а звідси — і трактуванням гармонічної основи кожної мелодії.

Не спростовуючи загальновідому тезу про замкненість єврейської спільноти як в Україні, так і в інших країнах Європи в межах власних релігійних і, ширше, загальнокультурних канонів і традицій, зазначимо, що такий стан значно меншим чином стосувався діяльності єврейських музикантів, оскільки сама їхня професійна діяльність була обумовлена майже повсякчасним спілкуванням з представниками інших національностей, які оточували єврейські спільноти в тих або інших регіонах.

Еміграція немалої частини єврейського населення європейських країн, серед якої було чимало здібних музикантів, зокрема клезмерів або їхніх потомків, до США в перші десятиліття ХХ ст. зумовила все більший приплив до перших джазових колективів єврейських музикантів, які, по суті, стали співтворцями цього напрямку, і поступове проникнення клезмерської музики у джаз.

За відомим висловом Рея Чарльза, «справжній джаз можуть грати лише чорні та євреї. Вони пов'язані однією долею. Її ім'я — переслідування. Саме тому Америка стала батьківщиною джазу».

Серед творців і пропагандистів джазу було і є чимало єврейських музикантів. У Радянському Союзі — Й. Шиллінгер, Л. Утьосов, О. Цфасман, І. Дунаєвський, Л. Чижик, Д. Крамер та ін., у США — кларнетисти Б. Гудмен, А. Шоу, Е. Даніельс, Р. Стольдман, композитор Дж. Гершвін, знов-таки музичний теоре-

тик Й. Шиллінгер, трубоч Р. Рондей, скрипаль Б. Берні, саксофоністи А. Коен, Л. Коніц, С. Гетц, П. Дезмонд, трубоч, скрипаль, диригент Е. Рознер та багато ін.

Переплетіння традицій клезмеру і джазу справляє для обох цих пластів позитивний ефект і ще потребує ретельного вивчення.

Г. М. Бреславець

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ ХАРКІВЩИНИ
У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ
СТУДЕНТСЬКОГО ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОГО ГУРТУ**

Н. М. Breslavets

**THE REPRESENTATION OF THE FOLK SONG TRADITION
OF THE KHARKIV REGION IN THE PERFORMANCE PRACTICE
OF THE STUDENTS' FOLKLORE ENSEMBLE**

Одним з основних напрямів навчального-виховного процесу є практичне застосування теоретичних знань у процесі збирацької (польової) та дослідницької (аналітичної) роботи.

Можливість прямого спілкування з носієм традиції не тільки надає багато знань, а й надихає на творчий пошук власної виконавської особистості. Студент завоює основні правила манери спілкування, вміння поставити необхідні питання щодо розкриття головного змісту під час запису фольклорного матеріалу від репрезентанта, можливість «наживо» вивчити окремі зразки фольклору разом з носієм. Інакше вибудовується робота вже з зібраним матеріалом, який зберігається у фондах фольклорних лабораторій. Студент знайомиться зі звуковим (рідше з відео-) матеріалом, що надає йому змоги розшифрувати та проаналізувати фольклорні тексти, особливості їхньої побудови та виконання. Такі дані стають основою науково-дослідницької та виконавської діяльності студента в межах навчальних теоретичних дисциплін «Музична культура Слобожанщини», «Методика викладання вокального ансамблю» та «Методика викладання спецдисциплін»; практичних — «Транскрипція народної пісні», практична цінність застосовується у процесі вивчення автентичного зразка на «Сольному співі», «Вокальному (фольклористичному) ансамблі», «Сценічному практикумі народнопісенного виконавства», «Аранжування народної пісні» — провідних фахових курсах спеціалізації «народний спів» кафедри естрадного та народного співу ХДАК та становлять вагому частину дослідницької магістерських роботи.

Метою цього дослідження є визначення специфіки репрезентації народнопісенної традиції у виконавській практиці студентського фольклористичного гурту, зокрема Харківщини, на матеріалі наукової та виконавської реконструкції фольклорного тексту у творчій діяльності учасників фольклористичного гурту «ФАРБИ» кафедри естрадного та народного співу ХДАК (керівник — ст. викладач, кандидат мистецтвознавства Г. М. Бреславець).

Зразками для дослідження стали архівні записи весільної традиції с. Писарівка Золочівського району Харківської області, зроблені професором кафедри естрадного та народного співу, кандидата мистецтвознавства В. Осадчої у 1991–1992, 1996 рр. та провідним методистом Харківського обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтв Н. Олійник у 1996 р. У Кабінеті

фольклору Слобідської України ХДАК досі збережені записи, зроблені в той же час викладачами та студентами кафедри народного хору — В. Осадчею, А. Гуріною, В. Тарасюком. Частина цих записів увійшла в репертуар фольклорного студентського ансамблю «Горлиця» (керівник — доцент, кандидат мистецтвознавства А. Гуріна). У практичній роботі також були застосовані експедиційні записи українсько-канадського спільного підприємства «Кобза» (1988–1996 на чолі з канадським бізнесменом М. Морозом та головою Фонду культури Б. Олійником) та його Етнокабінету — відділу дослідів та збирання українського фольклору в експедиціях по різних регіонах країни на чолі з етномузикологом М. Хаєм (доктором мистецтвознавства, завідувачем та провідним науковим співробітником ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, професором кафедри музичної фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського). Саме у 1991–1992 рр. ними була здійснена експедиція по районах Харківщини, а згодом і видана серія записів з метою збереження та популяризації фольклору.

У роботі над вивченням весільної традиції с. Писарівка учасницями студентського фольклористичного гурту (І. Бакай, Вл. Бортник, А. Грунь та Є. Колінчук) застосовано метод науково-практичної реконструкції фольклорного тексту, важливою складовою якого стала слухова та аналітична робота з архівними матеріалами — розшифровка вербальних текстів, ретельне вслуховування в манеру виконання, артикуляцію, агогіку фразування, особливості багатоголосного інтонування, темпових та ритмічних зрушень та структурної побудови весільних формул однієї з найцікавіших співочих традицій Харківщини. Головна особливість цієї роботи полягає в тому, що під час вивчення звукового матеріалу не було зроблено нотацій. Це дозволило виконавицям емоційно вільно поринути у звукообраз, де слухове уявлення фольклорного тексту стало тим провідником від носія до вторинного репрезентанта. Відсутність класичної нотації надало можливості уважніше реагувати на зміни інтонаційної побудови строфи, почути діалектні особливості вимови та звукоутворення, одразу відчувати темпові зміни, що характерні для весільної пісенної традиції цього села. Такий підхід дозволив потужно акумулювати власні слухові звукообрази виконавиць, якнайближче наблизитися до оригінального звукоутворення. Базуючись на принципах адекватного відтворення та ретрансляції фольклорної традиції, він вирізняється об'єктивно-узагальненим характером виконавської манери, зумовленим тенденцією до максимально точного відтворення оригінальної моделі фольклорного тексту в умовах вторинного виконавства.

Проаналізовано 20 записів, які репрезентують п'ять зразків весільних формул, що складаються з певних функціональних груп текстів, які супроводжують весільний обряд: 1 — «Та й Марічена ньенька...», «Ненька моя, та й не гай мене...»; 2 — «Не йди, дівонько, молода Марійка...», «Летять галочки у три рядочки...»; 3 — «Суботонька, неділенька...»; 4 — «Схилися, Марійко на калач...», «Невістку бажала...»; 5 — «Од столу до порога...», «Дружко пелехатий...», «Свашка-неліпашка» й т.ін.

На сьогодні можна констатувати, що в багатьох селах Харківщини, порівнюючи з кінцем минулого століття, продовження народнопісенної традиції або припинено зовсім, або частково втрачене. Практичні фольклорні спостереження у с. Писарівка (творча зустріч з гуртом співачок села у серпні 2019 р. В. Осад-

чої, Н. Олійник та Г. Бреславець під час реконструкції весільного фольклорного дійства) доводять суттєві зміни в існуванні традиції. Весільні формули виконуються переважно у репрезентативній формі, з багатоголосного складу звучання перетворилося на майже одноголосне унісонне відтворення верхнього голосу. Тому збереження фольклорних зразків експедицій 90-х рр. XX ст. та їх аналітичне опрацювання надає надії та тієї єдиної можливості на відновлення у всій голосовій та функціональній різноманітності звукової палітри однієї з унікальних слобожанських весільних традицій с. Писарівка.

А. В. Гладких

ВИКОНАВСЬКЕ ФРАЗУВАННЯ В КАМЕРНОМУ АНСАМБЛІ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

А. V. Gladkih

PERFORMING PHRASING IN A CHAMBER ENSEMBLE OF WIND INSTRUMENTS

У музичній педагогіці ансамблеве виконавство розглядається як важливий засіб виховання молодих музикантів і вважається, що кожний виконавець повинен якомога раніше починати грати в камерному ансамблі. Прищеплювання музикантам-духовикам навичок гри в камерному ансамблі передбачено навчальними планами навчальних закладів I–IV рівнів акредитації нашої країни. Кожний студент повинен протягом навчального року брати участь у 1–2 камерних ансамблях.

Одним із найважливіших засобів художнього виконавства під час гри в ансамблі є виконавське фразування, яке слід розуміти як розмежування музичного твору на закінчені побудови (мотиви, фрази, пропозиції), що відповідає музичному синтаксису. Відомо, що музичний твір, який являє собою щось ціле, одночасно складається з окремих взаємозалежних і відмежованих одна від одної різного розміру частин. Чітке уявлення всіма учасниками ансамблю структури музичного твору й окремих його частин є важливою умовою правильного і виразного виконавського фразування. Виконавці повинні знати, що основною ознакою початку і закінчення фрази є цезура — момент поділу між будь-якими частинами музичного твору. Для цезури характерні такі ознаки:

- пауза;
- зупинка на тривалому звуці;
- повторність мелодико-ритмічних фігур;
- поява нового музичного матеріалу;
- зміна гармонії;
- зміна регістрів;
- різка зміна динаміки;
- гармонійний каданс тощо.

Розчленованість музичного твору найчіткіше виявляється в мелодійному голосі. У момент цезури в мелодійному голосі в супровідних голосах можуть бути відсутніми її ознаки.

Виконавське фразування має спрямовуватися на досягнення осмисленого, логічно й емоційно виправданого, що відповідає характеру і стилю цього музичного твору, виконання кожного мотиву, фрази, пропозиції та ін. і твору загалом.

Під час виконання музичного твору, як і при читанні літературного твору, необхідно вміти підкреслити головне, виокремити одну думку від іншої, зробити логічні наголоси, прискорити або уповільнити темп тощо. Для здійснення правильного фразування в ансамблі дуже важливо, щоб кожний його учасник знав, де починається фраза у творі, як вона розвивається (її підйоми, спади, кульмінації) і де закінчується. Крім того, необхідно знати, яка фраза є головною, а яка — підпорядкованою, і відповідно до цього виявляти їх динамічне співвідношення в загальному звучанні ансамблю.

Особливу увагу під час гри в ансамблі необхідно звертати на фразування каденцій. У каденції варто згрупувати відповідним чином і оформити метроритмічні складові її тривалості. Важливе значення водночас має визначення сильної долі в пасажі, що є немовби метричною опорою для ритмічного фразування наступних після неї нот. Тоді ноти, що перед цією опорою, здійснюються як затакт до неї.

Виконавське фразування здійснюється за допомогою інтонації, динаміки, темпу, агогіки, артикуляції, штрихів, подиху та ін.

Кожний виконавець ансамблю повинен знати, що неодмінною умовою правильного фразування під час гри на духових інструментах є підпорядкування виконавського подиху фразуванню. Подих необхідно брати в момент цезури, не порушуючи пульсацію тривалостей нот.

У кожній партії моменти зміни подиху необхідно розставити відповідно до фразування вже в початковий період роботи над твором.

Велике значення для здійснення правильного фразування і розкриття змісту музичного твору має знання виконавцями ансамблю його форми і стилю, а також знання учасниками ансамблю не тільки своєї партії, але й партій партнерів по ансамблю.

Л. В. Шемет

**ДИНАМІКА РОЗВИТКУ
ДИТЯЧОГО НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО РЕПЕРТУАРУ В УКРАЇНІ**

L. V. Shemet

**DYNAMICS OF DEVELOPMENT
OF CHILDREN'S FOLK ORCHESTRA REPERTOIRE IN UKRAINE**

Репертуар дитячих оркестрів народних інструментів — відносно нове поняття у вітчизняному музикознавстві, яке асоціюється, з одного боку, з усіма творами, що використовували художні колективи у своїй концертно-виконавській і навчально-виховній практиці упродовж майже 85 років існування дитячого народно-оркестрового виконавства як унікального феномену української музичної культури ХХ — початку ХХІ ст., з іншого, перелік творів кожного колективу на певному етапі його творчої діяльності, а також за весь період існування. Його розвиток відбувався в контексті загальних тенденцій еволюції народно-інструментального виконавства, орієнтованого на принципи академічного музичного мистецтва та його жанрово-стильову систему. Вікові особливості, мотивація, інтереси учасників, художньо-виконавський рівень колективів, професіоналізм їх керівників, культуротворча унікальність різних регіонів країни

обумовили специфіку дитячого народно-оркестрового репертуару стосовно тематики творів, їх оригінальності, жанрового та стилісового різноманіття, технічної складності. Основними його складовими стали перекладення класичних та сучасних творів, обробки народного мелосу, оригінальна композиторська творчість.

На першому етапі (1935–1940 рр.) видатними митцями у сфері вітчизняного народно-інструментального мистецтва В. Комаренком та Л. Гайдамакою визначено основні вектори розвитку репертуару дитячих оркестрів народних інструментів. Провідними жанрами цього періоду стали переклади нескладних класичних творів, які сприяли еволюції дитячого народно-оркестрового виконавства як різновиду академічного музичного мистецтва, та обробки народного мелосу, що органічно втілювали безпосередній зв'язок удосконалених народних інструментів з фольклорними першоджерелами. Їх робили безпосередньо керівники колективів, орієнтуючись на певний інструментальний склад і рівень виконавської майстерності оркестрантів.

Другий етап (1950–60-і рр.) пов'язаний, передусім, з діяльністю Піонерського ансамблю пісні і танцю, у якому оркестр народних інструментів на чолі з В. Комаренком виконував подвійну функцію: здійснював музичний супровід хоровим і танцювальним номерам та виступав як самостійна концертна одиниця. Творча співдружність колективу з харківськими митцями — композитором М. Кармінським та поетом І. Муратовим — сприяла поповненню його репертуару різноманітними в жанровому відношенні творами, присвяченими піонерському рухові та шкільній тематиці, зокрема піснями, хореографічними сюїтами, театралізованими композиціями. Невіддільною складовою сольного оркестрового репертуару залишались зразки музичної класики: номери з балету «Лебедине озеро» П. Чайковського, опери «Кармен» Ж. Бізе та ін.

Важливу роль в еволюції репертуару дитячих оркестрів народних інструментів у 1970–80 рр. відіграли такі чинники, як налагодження видавничої справи та активізація композиторської творчості. Саме в цей період видавництвом «Музична Україна» опубліковано низку репертуарних збірок для дитячих аматорських і навчальних колективів домрово-балаєчного складу з баянами, серед яких серія «На дозвіллі» (упорядник Л. Титаренко), навчально-методичний посібник «Курс гри в оркестрі народних інструментів» та збірка партитур «Грає дитячий оркестр народних інструментів» В. Лапченка. У них поряд з перекладеннями популярних класичних творів, обробками народних пісень і танців представлені також твори українських та російських композиторів ХХ ст. Значною подією другої половини 1980 рр. стала поява першого оригінального твору для дитячого оркестру українських народних інструментів — «Фантазія на теми гуцульських народних мелодій» П. Терпелюка.

Сучасний період (1990–2010 рр.) характеризується барвистістю жанрово-стильової палітри репертуару дитячих оркестрів народних інструментів. В останні десятиріччя спостерігається тенденція поступового зменшення кількості перекладень зразків світової, вітчизняної класичної спадщини та збільшення кількості оригінальних творів для народних інструментів і перекладень сучасної музики. Багато колективів виявляє неабиякий інтерес до творчості представників регіональних композиторських шкіл. Окремі оркестри західних регіонів України демонструють міцний зв'язок з автохтонними традиціями

фольклорного інструменталізму, репрезентуючи у своїх концертних програмах гуцульські коломийки, бойківські та лемківські весільні мелодії тощо. У пошуках ефективних шляхів розширення кола шанувальників народно-інструментального жанру і реалізації розважальної функції мистецтва дитячі оркестри активно звертаються до популярної, естрадно-джазової та рок музики.

Яскравим відображенням сучасних тенденцій формування репертуару дитячого оркестру народних інструментів є програми концертних виступів відомих вітчизняних колективів, серед яких оркестри народних інструментів Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості (кер. В. Городовенко), Миколаївського Палацу творчості учнів (кер. І. Близниченко) Палацу культури смт Слобожанське Харківської області (кер. В. Біленька), «Люботинські музики» Люботинської гімназії №1 Харківської області (кер. В. Будьонний), «Пролісок» Дніпровської ДМШ №6 ім. В. І. Скуратівського (кер. А. Коритний), НВК №9 ім. А. М. Троянам, Кам'янка-Подільського Хмельницької області (кер. В. Шумський), Харківських ДМШ №12 ім. К. І. Шульженко (кер. С. Неверов) та №9 ім. В. Сокальського (кер. Є. Булгаков), Вінницької ДМШ №2 (кер. В. Костішин), Коростишівської ДМШ Житомирської області (кер. М. Слоквенко), Івано-Франківської ДМШ №2 ім. В. Барвінського (кер. О. Мельник), Тернопільської ДМШ №1 (кер. А. Галішевський), Жидачівської ДМШ Львівської області (кер. М. Жовтий), Харківської дитячої школи мистецтв №2 ім. П. І. Чайковського (кер. Я. Бабенко), оркестр українських народних інструментів ДМШ №12 м. Кривий Ріг (кер. О. Усенко), оркестр гуцульських народних інструментів Великобичківської ДМШ (кер. В. Попович), а також збірки викладача-методиста В. Пригоди (2014 р.) та композитора А. Бойко (2017 р.).

О. В. Гладких

РОК-МУЗИКА В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРИ

О. У. Hladkyh

ROCK MUSIC IN THE CONTEMPORARY CULTUROLOGICAL SPACE

У культурі ХХ ст. рок-музика посідає особливе місце. Вона сформувалася близько 70 років тому, пережила період бурхливого розквіту і розповсюдилася по всіх регіонах світу. У процесі свого розвитку рок-музика пережила декілька стилістичних модифікацій і стала каналом перетворення субкультури американських негрів на один із найвпливовіших елементів сучасної світової музичної культури. Володіючи специфічною простотою музичних виразних засобів, рок-музика надала сильну емоційну і світоглядну дію на свою аудиторію, до якої передусім належала значна частина молоді з країн західноєвропейської культури.

Існує багато різних припущень про те, що ж стало причиною і які витоки походження рок-музики. Одні вважають, що рок придумали урядові органи для «зомбування» та управління молоддю, інші стверджують, що це один із проявів процесу музичного розвитку.

Рок-музика — складне, багатоаспектне, внутрішньо суперечливе явище культури. Її формування, тісно пов'язане з соціальним середовищем, відбува-

лось у другій половині ХХ століття, під час істотних зрушень у сфері суспільних відносин, зокрема етичних норм та уявлень, що зумовили відповідні зміни в соціальній психології загалом, у музичній — зокрема й особливо.

Рок, як його концентроване вираження, є втіленням у масовій музиці образної сфери художньої культури другої половини ХХ століття. Рок наснажений імпульсами реальної дійсності (потужність, приголомшуючі шуми, драматизм, людська самотність тощо), а його «важкий» субжанр випрацював і усталив художні нормативи, адекватні для відтворення в масовій музиці реальних життєвідчуттів сучасної міської людини. Тому перспективи розвитку як явища художньої культури вбачаються в відповідності вказаним ознакам (адекватне відтворення життєвідчуттів), а також у періодичному поверненні до блюзових витоків, у синтезі з різними музичними пластами (фольклором, музикою європейської академічної традиції) та сучасними масовими жанрами.

Рок-мистецтво посідає дедалі вагомніше місце у сучасному науковому дискурсі. Паралельно з підвищенням серйозного інтересу до його надбань та дедалі ґрунтовнішим вивченням особливостей рок-музики усе більшої актуальності набуває питання перегляду її статусу у сучасному культурологічному просторі. На жаль, нині статус рок-культури набув належного значення лише в очах філологів. Значно песимістичнішою виглядає ситуація на ниві музикознавства. З погляду академічного дослідника, статус рок-музики й досі не піднімається вище рівня масової культури. Звідси випливає повна неможливість будь-якого порівняння її з професійною музикою. Прикро, але в академічних музикознавчих колах дуже мало справжніх знавців рок-музики, а серед дослідників року занадто мало академічних музикантів. З цієї причини ці культурні сфери на музикознавчому рівні мають набагато менше точок перетину, ніж рок- поезія та класична словесність — на рівні філологічному. Безперечно, окреслена ситуація потребує суттєвої корекції.

Отже, рок-музика, жанрова сфера масової музики, є одним із чинників розвитку сучасної культури і функціює як соціальне, світоглядне, музичне явище. Поява рок-музики визначила зміни в музичній психології пересічної людини, зумовлені складною соціокультурною атмосферою середини минулого століття. Важливим елементом року є «середовищний» характер естетичного переживання, що формує ставлення до музики як до форми колективного напруженого емоційного досвіду як до втілення суперечливого духовного стану молоді другої половини ХХ століття.

С. Б. Манько

ОСОБЛИВОСТІ РОК-ВОКАЛУ ТА ЙОГО ХАРАКТЕРНІ ПРИЙОМИ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ (НА ПРИКЛАДІ ВІТЧИЗНЯНИХ АРТИСТІВ)

S. B. Manko

FEATURES OF ROCK VOCAL AND ITS CHARACTERISTIC TECHNIQUES IN MUSIC CULTURE OF UKRAINE (THE CASE OF DOMESTIC ARTISTS)

Рок-вокал у сучасному рухливому світі, завдяки експресивному та високо емоційному звучанню, привертає все більше уваги масового глядача. Характерними ознаками цього напрямку є: досить агресивна атака звуку, потужна гуч-

ність, володіння розщепленням звуку. Рок-вокал за використанням характерних для цього напрямку прийомів можна розподілити на певні групи.

По-перше, це чистий рок-вокал, у якому голос звучить тембрально наповнено з притаманним для нього незначним хрипом; по-друге, використання в рок-вокалі гроулу (що базується на співі, опертому на діафрагмі, коли при потужному видиху починає резонувати гортань та мовленнєвий тракт. Таким чином, звук виходить дуже низький. Гроул, у свою чергу, можна розподілити на декілька підгруп; по-третє, використання у рок-вокалі таких прийомів, як скрім (при якому голос звучить на високих нотах діапазону, а при зімкненні голосових зв'язок поряд чути скрежетіння). Отже, розглянемо характерні прийоми, які простежуються у світовому рок-вокалі на прикладі українських виконавців.

Специфіка вітчизняної рок-музики має свої особливості. Так, найвідоміші рок-гурти від зародження цього напрямку музики в українській музичній культурі створювали досить просту драйвову музику. У витоків вітчизняної рок-музики стояли такі вітчизняні артисти, як Віка Врадій та гурт «Брати Гадюкіни». Ці артисти основну увагу приділяли змісту текстів пісень, що мали бути близькими слухацькій аудиторії. Їхня виконавська майстерність відрзнялася особливо насиченим емоційним характером звучання. Але якщо говорити про використання ними прийомів характерних для рок-вокалу, таких, як скрім та гроул, то можна відзначити майже їх відсутність у творчості цих виконавців.

Прикладом більш європейського варіанту рок-вокалу можна назвати творчість солістки гурту «Hard kiss» Юлії Саніної. Виконавська майстерність цієї співачки досить професійна, але можна відзначити, що характерними рисами її творчого доробку є міцний грудний голос, який досить вправно на верхніх нотах переходить на фальцетне звучання.

Найяскравішим прикладом виконавської майстерності у рок-вокалі, на нашу думку, є солістка сучасного вітчизняного метал-рок-гурту «Jinger» Тетяна Шмайлюк. Ця артистка вправно використовує грув-метал з елементами прогресивного метал-кору. Тетяна Шмайлюк професійно володіє голосом, адже її естрадна вокальна майстерність має великий діапазон прийомів, характерних для рок-вокалу. Серед них у її композиціях часто можна простежити такий прийом рок-вокалу, як скрім. Так, наприклад під час речитативів, співачка застосовує таке розщеплення звуку, яке має особливо масивний напір звуку. Тобто, на речитативних фразах вона вдається переважно до такого розщеплення звуку, при якому голосова мелодія не простежується. Також Тетяна Шмайлюк може цікаво використовувати низький скрім, що близький до гроулу. Під час цього можна помітити, що на грудних нотах співачка ніби розмовляє, а не співає. Тетяна Шмайлюк використовує розмовну атаку, яка органічно поєднується з розщепленням звуку, то ж міць її голосу звучить у таких місцях без вокальної позиції, а у низьких нотах відчувається високе розщеплення.

Таким чином, можна відзначити, що завдяки процесам глобалізації, які дозволяють країнам знайомитися з музичними культурами різних країн, розширюється спектр музичних можливостей. Так, якщо від зародження напрямку рок-музики в музичній культурі України ми бачили переважно чистий і навіть дещо самодіяльний рок-вокал, то на сучасному етапі розвитку цього напрямку з'являються нові артисти, які професійно володіють голосом, сміливо застосовуючи прийоми екстремального рок-вокалу.

В. М. Осадча

**ЛІРИЧНИЙ МОДУС МИСЛЕННЯ ЛОКАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА
У ВЕСІЛЬНИХ МЕЛОТИПАХ ХАРКІВЩИНИ**

V. M. Osadcha

**THE LYRIC MODUS OF LOCAL ENVIRONMENT THINKING
IN THE WEDDING MELOTYPES OF THE KHARKIV REGION**

Поняття модусу мислення локального середовища стосовно музичного фольклору було концептовано та уведено в науковий обіг провідною українською вченою С. Грицею. зокрема в етносоціологічних дослідженнях, присвячених закономірностям побутування народної пісенності у масштабі регіональної та локальної фольклорної традиції. На думку дослідниці, спосіб музичного мислення локального середовища формують такі фактори, як належність до певного типу культури, соціально-економічний рівень розвитку народу, наявність сталих мистецьких традицій, схильність до певного виду музикування із притаманним йому комплексом засобів музичної стилістики.

Для покордонної, етноконтактної традиції Харківщини мають питоме значення такі семантичні фактори, як пізній компактний характер заселення, мішаний суспільно-становий склад новопоселянських громад, а також наявність внутрішньо етнічної розчленованості, взаємодія у місцевій пісенності форм усної та усно-писемної традицій.

Проблематику музичного мислення у традиційній вокальній культурі плідно розробляла О. Мурзіна. Розглядаючи експресивний вимір музичного мислення, вона виявила специфіку розгляду фольклорної пісенності у визначенні функціонально-сміслової ролі фольклорного тексту, а також в обмеженні географії поширення варіантів розспіву, проявах типових ознак на рівні ритмотипів, мелотипів, що побутують у певному регіоні. За В. Медушевським дослідниця трактує термін експресивність як узагальнення виконавських прийомів під час відтворення фольклорного тексту, а експресію — як емоційний тонус виразності. Згідно з канонами виконавської традиції, він високо контролюється середовищем побутування. «Родовим відповідником експресії на звуковому полі є звукова інтенсивність як складова виконавської манери», вона залежить від ступеню опанування інтонаційною виразністю.

Для фольклорної традиції Харківщини вирішальним фактором регіональної самобутності розспівів виступає особлива якість експресії, а саме інтонаційна активність пісенної лірики, яка на рівні музичного мислення концептується як ліричний модус мислення локального середовища.

Емоційна напруга під час розспіву окремих сюжетних мотивів ліричних та ліро-епічних жанрів формує відбір виразних засобів музичної стилістики. Вони відіграють роль стрижньового фактору в жанровій системі слобожанської фольклорної традиції, зокрема харківського музичного фольклору. Стрижньова роль виразності розспіву пісенної лірики проявляється, зокрема, у тому, що вона впливає не тільки на стилістику, а й на засоби формотворення окремих весільних мелотипів та наспівів календарно-обрядових жанрів. Ліричний модус мислення залежить від «внутрішньої часової організації музичного твору», специфічного відчуття музичного часу в процесі інтонування. Вона «матеріалізу-

ється в композиції» варіанту розспіву певного пісенного сюжету, проявляється в особливостях ритмомелодичної будови обрядових наспівів.

Пісенному супроводу весілля в традиції сіл Харківщини притаманна багатформульність, перенасиченість музичним матеріалом, вони розспівані та 5 наспівів-формул та від 2 до 4 зразків одноклосових пісень ритуального призначення. Вплив ліричного модусу мислення на процес варіативності розспіву та видозміни в композиції пісень виявляються в наспівах із вихідною будовою вірша 44, 45, 4²⁵, 5²⁷. (5²⁷)² та моделями складоритмічної будови: *444 «Суботонька неділенька як один день», *445 «Ой ходила та Марійка по крутій горі»; *557 «Віддала мене матуся моя за далекі гори», *5577 «Летять галочки у два рядочки, зозуля попереду, зозуля попереду»

Аналіз відмінних характеристик наспівів: тяглість розспіву, структурна варіативність, дроблення пісенного рядка на кілька сегментів завдяки поглибленню міжрядкових цезур та утворення додаткових розспівів, «пророщування» з окремих інтонацій-мотивів, фраз, а також особливе відчуття кратності довгої та короткої складової, подвійне розширення пари силабохрон дозволяє визначити ці наспіви як харківські весільні мелотипи.

A Gudamu

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІЇ КИТАЮ

A Gudamu

STAGES OF DEVELOPMENT OF VOCAL ART OF CHINA'S INTERNAL MONGOLIA

У сучасній культурі Китаю однією з найважливіших форм художньої творчості є вокальна музика, яка спирається на професійні академічні традиції та виявляє особливості ментальності й етнічного світовідчуття багатьох народів цієї могутньої держави. Особливу роль у мистецькому бутті полінаціональної за сутністю культури Китаю посідає вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії — великого автономного району, територіально розташованого на півночі країни. Вокальна сфера творчості означеного регіону є ретранслятором національних музичних традицій та сферою мистецького віддзеркалення культурного діалогу «Схід — Захід». Упродовж XX — поч. XXI ст. у цій царині сформувалися специфічні риси, які уможливають визначити вокальну музику краю як національний феномен.

Академічна вокально-виконавська практика та система професійної музичної освіти Внутрішньої Монголії успадкувала найкращі досягнення європейського співочого та інструментального мистецтва, проте презентує власні національно-своєрідні ознаки, зумовлені філософсько-світоглядними орієнтирами та характером розвитку культури і мистецтва.

Становлення вокального мистецтва і педагогіки Внутрішньої Монголії має складну історію та безпосередньо пов'язане з політичними та ідеологічними змінами в країні, а також соціокультурними чинниками. Суттєву роль у процесах професіоналізації вокального мистецтва регіону та загалом розвитку музичного життя Китаю відіграв емігрантський рух, ініційований у першу трети-

ну ХХ ст. Поява іноземних фахівців сприяла появі і ствердженню академічних мистецьких засад на національному музичному ґрунті.

Активізація композиторської творчості й концертно-виконавського процесу, інтенсифікація музичного життя й розвиток інфраструктури музичного мистецтва у Внутрішній Монголії загалом розпочалися після утворення Китайської Народної Республіки (КНР). З цього часу поступово формується триступенева система професійної музичної освіти, з'являються середні і вищі навчальні заклади (зокрема педагогічний університет, Академія витончених мистецтв), вагомим структурним підрозділом яких є вокальні секції і кафедри.

Вокальні твори митців і виконавців Внутрішньої Монголії віддзеркалюють світоглядні доміканти та особливості сприйняття навколишнього світу. Вони являють собою музичну поетизацію неповторної краси й досконалості природи, глибоко відчуту людиною творчою. Саме тому провідною образно-тематичною віссю й концептуальною основою вокальної музики є інтонаційне втілення пейзажу, естетичне відчуття простору безкраїх луґів і степу.

Національна складова монгольської вокальної музики виявляється у застосуванні специфічного музично-виражального комплексу: пентатонічної ладової основи, інтонаційно-ритмічних лексем та переосмислених, художньо опрацьованих етнотрадиційних мелодій. Характерною властивістю вокальних опусів є кантиленність та плавність мелодійних ліній, імпровізаційність та вільне формування, а також переваження варіаційного типу розвитку автентичних першоджерел.

В. В. Белорус

ВИТОКИ ХАРКІВСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ

V. V. Bielorus

THE ORIGINS OF THE KHARKIV VIOLIN SCHOOL

Дивовижні відкриття чекають на нас під час ретельного вивчення історичного коріння видатної плеяди харківських скрипалів. Поєднання високої музичної культури з бездоганною технікою зробило харківських виконавців бажаними на всіх концертних майданчиках світу. Звідки ж така майстерність?

Більшість сучасних митців-скрипалів є учнями двох талановитих педагогів, які сформували основи скрипкової школи міста Харкова. Це Ілля Володимирович Добржинець та Адольф Арнольдович Лещинський.

Ілля Володимирович Добржинець народився 2(14).08.1889 року у Варшаві в родині військового капельмейстера. У 1902 р. закінчив Варшавський музичний інститут по класу О. Бацевича. У 1910 р. закінчив Петербурзьку консерваторію по класу Л. С. Ауера. З цього часу стає солістом та концертмейстером багатьох оркестрів, зокрема Гельсінки, Воронежа, Ростова-на-Дону, Харкова, де виступає також як диригент. З 1918 р. суміщує роботу концертмейстера Харківського театру опери з педагогічною діяльністю у Харківському музично-драматичному інституті. У 1920 р. отримує звання професора Харківської консерваторії. З 1931 р. працює концертмейстером та диригентом оркестру Харківської філармонії. З 1932 р. — соліст та концертмейстер Державного симфонічного ор-

кестру УРСР. Автор «Ритмічних етюдів» для скрипки, транскрипцій для скрипки творів українських композиторів. Пішов з життя 30.08.1960 року.

Адольф Арнольдович Лещинський народився 12.07.1915 року у Чернівцях (на той час Герцогство Буковина, Цислейтанія, Австро-Угорщина) у сім'ї музикантів. Грі на скрипці почав навчатися під керівництвом свого батька. У віці 9 років почав публічно виступати. З 1928 р. навчався у Німеччині у М. Ростала, а з 1929 р. — у Карла Флеша, по класу скрипки якого у 1932 р. закінчив Вищу музичну школу у Берліні. З 1933 р. працював солістом Всеросійського гастрольно-концертного об'єднання, українського Гастрольбюро та Харківської філармонії. У 1935 р. отримав Третю премію на Всеросійському конкурсі музикантів у Ленінграді. Блискучий віртуоз, він володів чудовим звуком рідкісної краси і наповненості, зворушливою кантиленою, філігранним володінням штрихами, незвичайною художньою інтуїцією.

З 1943 р. викладач у Харківській консерваторії та музичній десятирічці. З 1952 р. очолював струнний квартет Харківської консерваторії. Репертуар квартету складала твори вітчизняної, зарубіжної класики, опуси українських композиторів — Д. Клебанова, Д. Данькевича, М. Тица, В. Борисова, В. Бибика, Г. Цицилюка, Л. Шукайло. З 1956 року — професор, з 1958 по 1980 рр. — зав. кафедрою струнно-смичкових інструментів. Пішов з життя у 1995 р.

Два видатних музиканти, дві яскраві особистості, такі різні і водночас чимось невлучно схожі. І ось тут починається найцікавіше. Кожен справжній музикант завжди з великою повагою ставиться до своїх вчителів, оскільки лише від них можна здобути те почуття стилю, збереження традицій, без якого неможливим стає саме існування музичного мистецтва. Навіть бурхливий розвиток технічного прогресу на затьмарив ролі Вчителя у створенні справжнього скрипаля.

І. В. Добржинець завжди з великою гордістю та захопленням згадував свого педагога Леопольда Семеновича Ауера, а А. А. Лещинський музичним батьком вважав Кароя (Карла) Флеша. А в кого, у свою чергу, навчалися вони?

Як це не дивовижно, але саме так виглядає родовід славетної харківської скрипичної школи:

І. В. Добржинець (02.08.1889–30.08.1960)	А. А. Лещинський (12.07.2915–1995)
Л. С. Ауер — засновник рос. скр. школи (07.06.1845–15.07.1930)	К. Флеш (09.10.1873–14.11.1944)
Я. Донт (02.03.1815–17.11.1888) Й. Йоахім (28.06.1831–15.08.1907) Г. Хельмесбергер (24.04.1800–16.08.1873)	Я. Грюн (13.03.1837–01.10.1916) Е. Созе (1809–1901)
Й. Бьом — засновник віденської скр. шк. (04.03.1795–28.03.1876)	Ш. Беріо — засновник фр.-бельг. скр. шк. (20.02.1802–08.04.1870)
П.Роде (16.02.1774–25.11.1830)	П.Байо (01.10.1771–15.09.1842)
Дж. Б. Віотті — засновник паризької скр. шк. (12.05.1755–03.03.1824)	
Г. Пуньяні (27.11.1731–15.07.1798)	
Дж. Б. Соміс (1676–1763)	
А. Кореллі (17.02.1653–08.01.1713)	А. Вівальді (04.03.1678?–28.07.1741/43)

Понад три сторіччя геніальні музиканти передавали один одному таємниці своєї майстерності. Від Італії, через Францію, Бельгію, Австрію, Німеччину та Росію злились на харківській землі струмочки найвищого професіоналізму. Тож не будемо забувати, що нам дано щастя спілкуватися з прямими творчими нащадками А. Колеллі та А. Вівальді!

Є. Д. Білова

**КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВІРША САПФО
У РОМАНСІ ДЛЯ СОПРАНО СОЛО ТА МАРИМБИ ОКСАНИ ТАДЕУШ**

E. D. Bilova

**COMPOSER INTERPRETATION OF SAPPHO'S POEM IN THE ROMANCE
FOR SOPRANO SOLO AND MARIMBA BY OKSANA TADEUSH**

Композиторська інтерпретація вірша Сапфо у романсі О. Тадеуш (2016) «Ніч почорніла» вирізняється єдністю глибокого проникнення сучасного українського композитора до лірики античної поетеси та перетлумаченням форми та змісту поетичного прообразу.

Замість звернення до фортепіано як традиційного для романсово-вокальної лірики інструменту, що супроводжує вокальний голос, Оксана Тадеуш звертається до марімби. Цей тембральний вибір композитора здається тим більше дивним, що нотне викладення партії марімби цілком відповідає, здавалося б, технічним можливостям фортепіано. Але тембр марімби — м'який і, поруч з тим, дзвінкий, ніжний і мрійливий, з властивими йому безкрайними образотворчими можливостями, втаємничений і одухотворений, фантастичний, віддалений від повсякденної звукової реальності, володіє системою виразових ознак, що ідеально втілює зміст ліричного віршу Сапфо, розкриваючи той безмежний спектр почуттів героїні, що неможливо висловити словами.

Композитор тлумачить єдність вокальної та інструментальної партій романсу як дует, у складі якого маримбі відведена сукупність функцій — пейзажної (створення нічної атмосфери) та психологічної (відтворення стану душі героїні, яка не може виразити словами власну пристрасть, що породжує невимовний біль в її серці). Багаторівневі образно-виразові функції марімби у вокальній мініатюрі О. Тадеуш. Маримба тлумачена композитором як співрозмовник, як вираз її внутрішньої сутності, як голос ночі, що оточує безіменну ліричну героїню романсу, прообразом якої може бути сама Поетеса. За тлумаченням композитора, маримба постає як голос природи, яка то виражає співчуття усамітненої у своєму стражданні героїні, то постає як голос грому, що символізує те сплетіння пристрастей, що ховає у глибинах власної душі ліричний двійник Сапфо. Отже, романс «Ніч почорніла» у композиторській версії О. Тадеуш постає не тільки як монолог, але й як вокально-інструментальний діалог, одним з учасників якого є маримба. Завдяки композиторському тлумаченню партії марімби, романс О. Тадеуш на вірші Сапфо набирає значення поліперсонажного твору.

У композиторській інтерпретації вірша Сапфо, здійсненої О. Тадеуш, відбувається зміна поетичного формотворення, а, отже, і змісту поетичного прообразу. Замість двохчастинного оформлення вірша, властивого поетесі, композитор, завдяки розвитку музичної драматургії, надає романсу трьохчастинного

формотворення. Завдяки уведенню динамізованої репризи із кодою змінюється не тільки формотворення, але й змістотворення поетичного прообразу. Центром романсу постає сповідь героїні про невимовний біль, що мучить її душу; як пейзажне обрамлення, своєрідний ноктюрн, постають 1 і 3 частини.

З метою надати романсу більшої загадковості, що, до речі, відповідає художньому задуму Сапфо, композитор створює романс на основі давньогрецької мови, невідомої більшості сучасників. Тоді душевний біль героїні, що розгортається на фоні нічної картини, позбавлений вербальної конкретики, набуває понадчасового та вселюдського значення, знаходячи образний вираз у дуєті двох солюючих тембрів-персонажів — сопрано та маримбі. Романс набуває значення мініатюри, у якій відображується мікро- та макрокосм.

Ван Цзяцин

ДИНАМІКА ІСТОРИЧНОГО СТАНОВЛЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЇ КИТАЙСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Van Tszziatsin

DYNAMICS OF HISTORICAL FORMATION AND EVOLUTION OF CHINESE CHORAL ART

Хорове мистецтво як історично детермінований феномен, що єднає творчість і виконавство, є семантично важливою складовою музичного мистецтва Китаю. Кристалізація і розвиток інтонаційно-образної і жанрової системи китайської хорової музики та становлення китайського хорового стилю, який має специфічні ознаки, є наслідком інтеграційних процесів, зумовлених низкою соціокультурних, національно-генетичних і художньо-естетичних чинників.

Зазначена сфера формувалася під впливом європейської професійної музики (її світських та духовних складових, багатоголосної композиції) та на основі національних співочих традицій, зокрема при опорі на автентичний мелос, народнопісенні джерела китайського мистецтва. Виникнувши у зв'язку з колективними формами діяльності, обрядовістю й релігійними ритуалами, китайський хоровий спів тривалий час існував у синкретичній взаємодії музики, поезії й танцю. Процес розвитку хорової музики в Китаї загалом походить з практики унісонного виконання окремих поспівок, а також залучення прийомів антифонного співу з акцентуацією ритмічного начала.

Національний багатоголосний спів, авторська творчість і виконавство в хоровій сфері з'являються у китайському мистецтві лише на межі XIX–XX ст. і стверджуються в якості самоцінного художнього явища протягом XX — початку XXI ст., постійно розкриваючи нові ознаки. Поступове розповсюдження багатоголосного хорового співу в музичному житті Китаю відбувається шляхом засвоєння мелосу інонаціональних релігійних традицій, зокрема християнських (насамперед католицьких й протестантських, а згодом православних). У зв'язку з цим, ранні зразки китайської хорової музики кристалізуються на мелодико-інтонаційній основі західно-християнських хоральних піснеспівів, вербальні тексти яких перекладалися китайською мовою.

Зацікавлення західноєвропейською музично-професійною практикою, музичною інтервалікою і основами композиції, а також багатоголосним хором

складом пов'язують у Китаї з періодом правління Кансі (династія Цин), що охоплює другу половину XVII — початок XVIII ст. Важливу роль у розповсюдженні на теренах тогочасного Китаю європейських багатоголосних традицій, мистецтва хорового співу відігравала діяльність іноземних місіонерів, зокрема іспанського священника, теоретика і вчителя музики Т. Перейра — автора створеного у Пекіні трактату «Теорія західної музики», а також просвітника, дослідника музики і духовного діяча римо-католицької церкви Т. Педрині. У теоретичних працях останнього характеризується гармонічна структура європейської системи музичного мислення, визначається сутність різновидів музичної композиції, а також розкривається функційна й виконавська специфіка хорового чотириголосся.

Організацію першого хорового колективу в Піднебесній пов'язують з культуротворчою діяльністю в Пекіні у другу половину XVIII ст. (епоху гоніння на католицизм) німецького місіонера Ф. Бара (презентанта єзуїтського ордену), який одночасно з релігійною діяльністю виконував функцію придворного вчителя музики.

Етапним моментом на шляху розповсюдження і розвитку хорової музики в Китаї у XIX ст. постало впровадження хорового співу в освітянський процес, зумовлений виникненням християнських центрів, відкриттям християнських шкіл, у яких викладали не лише основи релігійного вчення, але й музичні дисципліни. Серед останніх основне місце посідала вокально-хорова практика. Окрім релігійних псалмів і гімнів та інших духовних жанрів, у вищезгаданих навчальних закладах, що перетворювалися у справжні культурні центри, поступово вводилися західноєвропейські хорові твори світської спрямованості. Розширення жанрової сфери, тематики і образності хорових творів у структурі християнських шкіл слугувало відправним пунктом на шляху ствердження традиції хорової музики в Китаї.

Натомість, попри активне розповсюдження в Китаї західної хорової музики, власне китайський національний хоровий репертуар хронологічно з'являється лише у XX ст. Перші десятиліття цього століття в країні співпадають з початковим етапом розвитку царини китайської професійної хорової музики та композиторської творчості загалом. Орієнтовані переважно на навчальну практику, хорові твори китайських майстрів зазначеного періоду суттєво збагатили національне співацьке мистецтво. Основу хорового репертуару на початку століття становлять, насамперед, патріотично спрямовані й наділені чіткою метроритмічною пульсацією двоголосні пісенні твори з супроводом, присвячені національно-визвольній тематиці. У цей період також виникають перші три- та чотириголосні хорові композиції а cappella.

Одним із засновників китайської національної хорової музики є видатний поет і композитор Лі Шутун — автор перших художніх зразків багатоголосного пісенно-хорового жанру в китайській музиці. Серед них — хоровий твір ліричного змісту «Весняна мандрівка», створений митцем у 10-ті рр. XX ст., а також хорові композиції «Великий Китай», «Повернення ластівки», «Вечірній час» та ін., призначені для мішаного виконавського складу. У цих композиціях композитор поєднував ладогармонічні та поліфонічні прийоми музичного розвитку.

Розмаїті за образним змістом і тематикою, фактурною організацією і виконавським, а також складні й масштабні хорові твори і мініатюри китайських композиторів ХХ ст., серед яких Хе Люйтін, Цзу Жун, Цзян Ер, Сунь І-Лінь, Сянь Сінхай, Сун Цзи, Ша Мей, Лі Інхай, Лі Шутун, Ень Кабаяер, Ту Йянь, Цзу Жун, Хуан Цзи та ін., відрізняються різноманіттям хорового викладу, позначені контрастною драматургією й призначені для виконання професійними колективами.

На сучасному етапі професійне хорове мистецтво Китаю, зокрема творчість та виконавство, ґрунтуючись на національних мистецьких традиціях й акумулюючи національний та європейській творчий досвід, вийшло на світовий рівень визнання й суттєво розширило уявлення про царину художнього в академічній культурі.

Чжан Ванцзе

**ТРАДИЦІЇ АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ В ДЗЕРКАЛІ ЕСТРАДНО-ВИКОНАВСЬКОЇ
ТВОРЧОСТІ Д. КУДАЙБЕРГЕНОВА (ДИМАША)**

Chjian Vantsze

**TRADITIONS OF ACADEMIC SINGING IN THE VARIETY ART
BY D. KUDAIBERGEN (DIMASH)**

Вокально-виконавське мистецтво як набуток багатьох поколінь завжди зберігалося і продовжувало себе в окремих талановитих творчих особистостях, досвід яких у різні періоди розвитку художньої історії сприяв ствердженню співочого професіоналізму. Наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. у царині естрадно-вокального виконавства, що усвідомлюється нині як специфічне явище музичної культури, мистецькі традиції збагачують представники різних музичних сфер (у тому числі академічної і народної) та національних шкіл. Серед них: А. Сафіно, С. Деон, М. Кері, Л. Фабіан, С. Ротару, К. Цисик та ін.

Одним із найяскравіших і найталановитіших естрадних виконавців сучасності, який презентує професійний універсалізм і уособлює образ людини співаючої — казахський співак Д. Кудайгергенов (Дімаш). Наділений феноменальними вокальними здібностями, стрімко еволюціонуючий сучасний виконавець демонструє відданість ідеї високої співочої культури та виступає на естрадній сцені носієм етичних настанов і засад академічної музичної традиції в її сучасній, стилістично амбівалентній інтерпретації.

Харизматичний співак із зовнішньо стриманим сценічним іміджем демонструє у сучасних умовах буття естрадної музики особливе вокально-інтонаційне мовлення й темброво-виконавське мислення, які підкреслюють його яскраву артистичність і неповторність. Молодого виконавця з дивовижно красивим, природно потужним, виразним і пластичним голосом, що має унікальні (майже інструментальні) властивості і надширокий діапазон (шість октав), відрізняє майстерне володіння різними тембральними барвами і регістрами. Амплітуда творчих можливостей дозволяє вокалістові звернутися до будь-якого концертно-виконавського репертуару з різними жанрово-стилістичними ознаками.

Феноменальний вокальний дар Д. Кудайгергенова викликає різні оцінки фахівців щодо визначення тембральної специфіки його голосу. Так, за думкою

більшості фахівців-вокалістів, за тембром Дімаш — ліричний тенор. Проте співакові підвладні й фальцет, а також баритональні й басові темброві барви. Саме ці чинники дозволяють деяким дослідникам творчості музиканта-вокаліста трактувати його голос як контртенор.

Вокально-інтонаційне мовлення у Дімаша набуває особливих смислових ознак і семантичних значень й ґрунтується на чистоті інтонації, філігранності звукоутворення, естетиці краси звуку. Опорою виконавської майстерності Д. Кудайгеренова є досконале володіння вокальною технікою й універсальним співочим стилем *bel canto*, який понад чотири століття є основою європейської й світової професійної вокально-виконавської культури та вважається її естетичним еталоном. Означений стиль-техніка генетично пов'язаний у музичному мистецтві з італійською вокально-виконавською і педагогічною практикою, провідними вокальними школами (римською, неаполітанською, венеціанською тощо), а також традицією оперного жанру. За довгий період свого існування, стиль *bel canto* пройшов декілька важливих етапів художньо-історичного розвитку та акумулював у собі особливі риси. Такі онтологічні якості, властиві цьому унікальному стилю, як вишукана віртуозність та легкість звуковідтворення, ясність висловлювання музичної думки, опора на широку кантиленність, гнучкість й природність звучання голосу, можливість (завдяки застосуванню високої співацької форманти, техніки діафрагмового дихання, а також резонаторного звукодобування) виявити тембральну специфіку голосу тощо і нині сприяють розкриттю вокально-інтонаційної багатогранності й співочої виразності виконавця-вокаліста.

Своєю виконавською діяльністю Д. Кудайгеренов, як цілісна творча особистість з яскраво вираженими індивідуальними рисами, стверджує позачасовість й загальнозначущість співочого мистецтва, виявляє глибинні зв'язки з традиціями європейського вокально-виконавського професіоналізму й духовною сутністю рідної йому казахської національної культури. Надзвичайною енергією й магнетизмом унікального таланту, натхненою творчістю, проникливим ліризмом, а також високою культурою співу Д. Кудайгеренов прилучає до високого вокального мистецтва численних прихильників музики у світовому і національному масштабі.

Дін Боюй

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ХАРАКТЕРИСТИК ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ
В ОПЕРАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
СЕРЕДИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Dean Youyu

**THE TRANSFORMATION OF CHARACTERISTIC FEATURES
OF FEMALE CHARACTERS IN THE OPERAS OF CHINESE COMPOSERS
OF THE MID 20TH — THE EARLY 21ST CENTURY**

Протягом відносно невеликого часового проміжку — від середини ХХ ст., коли з'явилась перша китайська опера, створена за європейськими зразками, і до початку ХХІ ст. — декілька поколінь китайських композиторів збагатили національну музично-культурну палітру численними зразками таких творів.

Попри розмаїття сюжетів опер і значні еволюційні зміни, що були пов'язані із ідеологічною політикою в Китаї, практично постійною константою і важливою характеристикою більшості цих творів стало превалювання жіночих ролей.

Сучасний китайський дослідник Джан Бінь у своїй статті «Типологія сюжетів китайської опери другої половини ХХ століття» розподілив твори китайських композиторів у цьому жанрі на три великі групи:

- 1) опери на реалістичні сюжети;
- 2) опери на історичні і легендарні сюжети;
- 3) опери на інші сюжети.

Усередині кожної з цих груп, за твердженням автора, є сюжетні підгрупи. Так, до першої групи належать опери на сюжети з історії війни за визволення Китаю від японського гніту, на сюжети з реального життя, на любовно-ліричні і побутові сюжети. Другу групу Джан Бінь поділяє на опери за історичними сюжетами та за сюжетами з китайських народних історичних легенд. Третя група умовно розділяється автором на опери за сюжетами китайських казок і байок, які почали створюватися ще в 1920–1930 рр. переважно як дитячі, і були своєрідним провісником справжніх опер другої половини 1940-х рр. і більш пізнього періоду, опери за сюжетами про життя національних меншин Китаю, за сюжетами за літературними творами і, нарешті, за так званими «жіночими сюжетами».

Проте слід зазначити, що опери, у яких жіночим персонажам належить провідне значення, входять практично до кожної з наведених у статті Джан Біня груп. Так, у першій китайській національній опері «Сива дівчина» (колектив композиторів, 1945 р.), яка на декілька наступних десятиріч стала зразком жанру, створеній за п'єсою (фактично літературним лібрето) китайських письменників Хе Цзінчжи і Дін Ні, «жіночий сюжет» поєднується із сюжетом з реального життя і, водночас, із сюжетом з історії визвольної війни. Тема жертвності молодої жінки, яка поєднується з описом побуту далекої китайської глибинки, є провідною в опері «Вчителька з гірського села» (Хао Вэй, 2009 р.). В опері «Ашіма» (Су Ся) на сюжет з історії і побуту народності «сані» також водночас присутній яскравий «жіночий сюжет» (є також однойменні опера-балет і перший в Китаї музичний фільм). Подібне спостерігається і в опері «Земляний терем», також із життя малих народів Китаю, де оспівується материнство, та в опері «Скорбота за тими, хто пішов» (Ші Гуаннань, 1981 р.) за однойменною повістю Лу Сіня, у якій драматичні, згодом — трагічні любовні колізії молодих героїв відбуваються на фоні показу китайського провінційного побуту початку ХХ ст. Нарешті, «жіноча тематика» яскраво означена навіть у назвах низки опер, присвячених революційній і національно-визвольній тематиці: «Дві червоноармійки» (Ші Лемен, 1957 р.), «Донька партії» (Ван Цзунцзе, 1991 р.), «Вісім дівчат на переправі» (Цзін Сян, 2005 р.). Іменем головної героїні, п'ятнадцятирічної розвідниці Лю Хулань, яка втратила життя у боротьбі із японською окупаційною владою і є взірцем для китайської молоді і зараз, названа однойменна опера про визволення від японських загарбників провінції Шаньсі (музика Чень Цзи, Мао Юаня, Ге Гуанжуї, 1949 р., друга редакція — 1954 р.). В опері «Метелик» (Сан Бо, 2008 р.) з головною героїнею Цу Інтей творчо втілений китайський міфологічний сюжет, а сам твір за сюжетом, складом дійових осіб і трансформацією їхніх образів наближається до традиційної Пекінської опери.

Отже, лише вельми вибірковий перелік опер китайських композиторів середини ХХ — початку ХХІ ст. свідчить про розмаїття їхніх сюжетів і багатогранність характеристик жіночих персонажів, які в драматургії цих творів посідають чільне місце.

Протягом сценічної дії майже в кожній із названих вище і в багатьох інших китайських операх відбувається суттєва трансформація образів головних героїнь, під час якої ці жінки постають в інших іпостасях порівняно з первісною їхньою презентацією: тендітні юні дівчата, віддаючи життя заради світлих ідеалів, стають народними героїнями, закохані замінюють це почуття на жертвність задля по суті чужих людей, зосереджені на власних почуттях дарують себе спільноті, що їх оточує, обмежені власними побутовими проблемами перенаправляють свою дівість на покращення побуту не лише власної родини, а й усіх, хто оточує їх. Однак, саме такі благородні й жертвні вчинки найрізноманітніших героїнь китайських опер в обставинах, що складаються за сюжетами, стають для них єдиними вірними і можливими, попри втрату ними власної свободи, а нерідко і самого життя, роблять їх взірцем для пересічних шанувальників оперного мистецтва в Китаї і в усьому світі.

І. В. Довбня

**МЕТОДИ НАВЧАННЯ СОЛЬНОМУ СПІВУ
НА ОСНОВІ ТРАДИЦІЙ КЛАСИЧНИХ ВОКАЛЬНИХ ШКІЛ**

І. V. Dovbnia

**TEACHING METHODS OF SOLO SINGING BASED ON THE TRADITIONS
OF CLASSICAL VOCAL SCHOOLS**

Видатний італійський баритон другої половини ХХ століття, який співав на найкращих європейських сценах, а згодом як вокальний педагог виховав плеяду видатних співаків та співачок, К. Еверарді говорив: «Особистостей, здатних артистично співати, не пройшовши ніякої вокальної школи, немає і не буде». Тому навчання сольному академічному співу передбачає оволодіння багатьма професійними знаннями та навичками, а саме співочим диханням при домінуванні косто-абдомінального типу, володінням всіма видами атак при пануванні м'якої атаки, формуванням високої співочої позиції, однорегістровим способом відтворення співочого звуку, чіткою співочою дикцією, техніками виконання та прийомами передачі художнього образу. Такий всебічний розвиток співака в вокальному класі передбачає застосування методів, які пройшли випробування часом і дозволяють ефективно досягти результату.

У вокально-методичній літературі можна побачити, що більшість науковців виділяє першим емпіричний (пояснювально-ілюстративний, репродуктивний) метод. Видатний музикознавець, співак В. А. Багадуров у своєму фундаментальному дослідженні «Нариси з історії вокальної методології» зазначає, що «...раніше всього метод був чисто емпіричний, тобто навчання відбувалося з голосу, ...традиції вокального мистецтва переходили від одного видатного співака до іншого шляхом практичного навчання і передачі з покоління в покоління». Цей метод показу і наслідування («Співай так, як я співаю») у вокальному навчанні є пріоритетним і в наш час тому, що нерідко практичні прийоми у вокалі

нелегко пояснити словами, наприклад, співочу опору звуку, проточність дихання, міру заокругленості та «прикриття» звуку, високу позицію звуку, головне резонування і т. д. Це пов'язано з тим, що голосовий апарат співака знаходиться усередині нього і контролюється через суб'єктивні внутрішні відчуття. Визнаний вчений Л. Б. Дмитрієв розглядав як позитивні, так і негативні сторони цього методу. «Позитивна якість наслідування — його цілісний вплив на голосовий апарат ...», а негативна полягає в тому, що педагог не завжди має кращу вокальну форму, тому використовувати цей метод доречно «лише в окремих випадках з обережністю». Та сучасні технічні можливості такі, що показ голосом педагог може замінити на прослуховування відеозаписів і аудіозаписів співаків зі світовим ім'ям, чие виконання вважається співочим еталоном.

Наступний метод — концентричний. У вокальному навчанні до нього використовувався прямолінійний, інструментальний, або «витягуючий» тони знизу вгору метод старовинної італійської школи. У школах співу вокальні вправи розташовувалися так само, як в школах для скрипки, фортепіано тощо. Вони починалися «витягуванням» тонів від нижньої межі вгору, через всі регістри, по прямій лінії до вищих граничних нот, а потім у зворотному напрямку. Засновником концентричного методу вважається М. І. Глінка. «За моєю методою треба спершу удосконалити натуральні тони, а потім можна довести до можливої досконалості й інші звуки». Цей метод дозволяє концентрувати верхні та нижні звуки навколо середини (примарних звуків) діапазону співочого голосу, тим самим поступово розвиваючи його та надаючи однорідності звучання. Це й дало привід М. І. Компанійському (1848–1910) назвати метод М. І. Глінки «концентричним», що йде від центру до країв діапазону голосу співака. Ним зараз користуються практично всі викладачі-вокалісти. Проте слід відзначити, що цей метод формування співочого голосу вже практикували знамениті педагоги-вокалісти Італії та Західної Європи, сучасники М. І. Глінки: М. Гарсія (син) (1805–1906), Г. Панофка (1807–1887). Науковці припускають, що М. І. Глінка (1804–1857), займаючись співом з італійськими маестро на батьківщині та під час поїздок за кордон, перейняв цей метод та адаптував.

Фонетичний (лінгвістичний) метод розглядається як засіб впливу на співочий голос і роботу голосового апарату за допомогою фонем (окремих звуків мови — голосних та приголосних). З ним пов'язаний розвиток дикції — вірне формування голосних та приголосних у різноманітних поєднаннях, поступове переведення мовних голосних на співочі (вирівнювання, «округлення» голосних) і так зване «стискання» приголосних у співі та їх швидка вимова, а також засвоєння правил літературної вимови в співі (орфоєпія). Методичні вказівки про вживання голосних та їх вплив на дикцію та співочий голос є в працях видатних маестро Д. Царліно, Л. Цакконі, Д. Каччіні, П. Тозі XVI–XVII ст. «Відкриті голосні голосніші (дзвінкіші), і тому кращі для тренування голосу». Фонетичним методом у тій чи іншій формі та мірі користуються всі викладачі сольного співу.

Історія розвитку вокальної педагогіки дає достатньо прикладів використання методу внутрішнього інтонування (уявного співу). Так, Ф. Ламперті підкреслював, що «потрібно навчатися розумом, бо, втомивши голос, вже ніякими методами його знову не приведеш до гарного стану». Утім, у сучасній вокальній

педагогіці цього методу приділяється мало уваги. Викладачі його використовують фрагментарно у зазначених місцях. Однак цей метод можливо застосовувати для самостійної роботи при повторенні та вдосконаленні вокального репертуару.

Розглянуті методи сформувалися на основі традицій класичних вокальних шкіл та з успіхом використовуються для гармонійного розвитку майстерності співаків і в наш час.

О. В. Єрошенко

**ФУНКЦІЯ ПОЗИТИВНИХ ЕМОЦІЙ У ВОКАЛЬНОМУ РОЗВИТКУ
(НА ПРИКЛАДІ СТУДЕНТІВ-ХОРЕМЕЙСТЕРІВ ХДАК)**

O. V. Yeroshenko

**THE FUNCTION OF POSITIVE EMOTIONS IN VOCAL DEVELOPMENT
(AS EXEMPLIFIED BY STUDENTS — CHOIR CONDUCTORS
OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE)**

Спів є основою хорової музики. Для хормейстера як керівника хору — співацького колективу, який виконує вокальний твір (із супроводом чи а capella), — необхідною умовою є вправне володіння вокальними вміннями. Безперечно, академічна хорова фонація має власні, відмінні від академічної сольної фонації, ознаки. Насамперед, це стосується такої специфічної характеристики хорового співу, як ланцюгове дихання; вирішення завдань щодо співацького тембру голосів також проводиться з позиції вимог хорового звучання, а саме однорідності звучання хорової партії тощо. Водночас, ці засади хорового співу базуються на майстерному володінні кожним хористом і хормейстером вокальними вміннями академічної традиції співу. Тож, опанування вокальними навичками стає одним із провідних завдань майбутніх хормейстерів під час навчання у творчих вишах.

Зрозуміло, у процесі оволодіння студентами кафедр хорового диригування співацькими вміннями педагогами передусім застосовуються традиційні методи навчання — фонетичний, різні артикуляційні, дихальні, резонаторні тощо, які здавна зарекомендували себе як серйозні засоби навчання вокалу, та описані в трактатах і методичних порадах видатних педагогів різних національних вокальних шкіл: староіталійської (П. Тозі, Дж. Манчіні), французької (Ж.-Л. Дюпре, М. Гарсія (син)), нової італійської (Фр. Ламперті), російської (М. Глінка, О. Варламов), української (О. Мишуга, М. Донець-Тессейр). Разом з тим, вокальні педагоги вказували на необхідність виразності в співі, експресії, а також — на завдання співака постійно працювати в цьому напрямі. Зокрема, М. Гарсія (син) зазначав, що «сама досконалість техніки в співі неможлива, якщо вона не підтримується до певної міри почуттям та енергією».

Сучасною наукою встановлено переважне кількісне положення позитивних емоцій порівняно з негативними у музичній сфері. На нашу думку, для співаків одним з першорядних стає відкритий вченими в другій половині ХХ ст. той факт, що «функція позитивних емоцій у життєдіяльності організму міститься в її додатковому стимулюванні» (П. Симонов). «Якщо в результаті попередньої діяльності виникає позитивна емоція, то вона сама виявляється до-

датковим стимулом до нової, інтенсивнішої діяльності», — відзначав академік П. Симонов: Значить позитивні емоції є стимулюючими засобами у життєдіяльності людського організму, а отже вони активізують і співацькі механізми.

Співацький голос як музичний інструмент містить у собі функції, найцільнішим чином пов'язані з внутрішньою психофізіологічною організацією людського організму (зокрема, його дихальною, м'язовою, нервовою системами), а співацька фонація потребує від організму великої активності, тому таким необхідним стає у співі емоційний підйом. У зв'язку з цим неодмінний успіх у вокальній царині надасть психологічне настроювання студента у класі на активний, оптимістичний лад, чому сприятиме доброзичливе ставлення з боку педагога та концертмейстера, тверда стриманість від численних зауважень, розвиток у студента почуття впевненості в собі та щира, «усміхнена» атмосфера.

Студенти-хормейстери на заняттях з вокалу зазвичай вирізняються чистою інтонацією, гарним почуттям ритму, розвиненим ладовим і гармонічним слухом, загальною музикальністю; водночас нерідко потребують ретельної роботи над розвитком співацького дихання, голосового діапазону, опанування технікою резонансного співу (за В. Морозовим) тощо; зустрічаються випадки звиклого наспівування замість повноцінного співу «на диханні» на вокальних заняттях. Під час постійної уважної роботи вокального педагога, концертмейстера та самого студента поступово недоліки виправляються, формуються правильні співацькі навички та вміння.

Значну користь у цьому вокально-педагогічному процесі надає формування у виконавця позитивних емоцій, які під час співу збільшують енергію організму, підвищують його життєвий тонус, і, отже, успішно впливають на процес фонації. Внутрішня емоційна настроєність відіграє суттєву роль у співі, на що, зокрема, наголошувала М. Донець-Тессейр: «...не можна співати, перебуваючи у нейтральному емоційному стані. <...> Навіть спів без слів (наприклад, виконання вокалізів, колоратур) потребує музично-інтонаційної виразності, насиченої емоційно».

Тож, досвідчені вокальні педагоги у роботі з учнями прагнуть домогтися від них під час співу відчуття стану піднесеності, радості, оскільки саме позитивні емоції активізують співацькі механізми, завдяки чому вдаліше досягається формування голосу та досконалість вокальної техніки, що є необхідними умовами для високого фахового рівня.

О. В. Зайцева

**СИМФОНІЧНА ПОЕМА К. СЕН-САНСА «ТАНЕЦЬ СМЕРТІ»
ТА ЇЇ ТЕМБРОВО-СЕМАНТИЧНА ПРОГРАМА**

О. V. Zaitseva

**C. SAINT-SAËNS' SYMPHONIC POEM «DANSE MACABRE»
AND ITS TEMBRO-SEMANTIC PROGRAM**

Тема смерті, що танцює, постає як наскрізна в музичному мистецтві романтизму. До неї, зокрема, звернувся Ф. Ліст (1811–1886), створивши симфонічну поему «Танець смерті» (1849) для фортепіано з оркестром.

Декілька років потому французький композитор К. Сен-Санс звернувся до листівської теми, залучивши й листівський жанр симфонічної поеми. Як писав сам Сен-Санс, листівські поеми вказали йому шлях, йдучи яким він згодом знайшов «Танець смерті». Але слід зазначити, що притаманні поемам Ліста філософська глибина й трагізм не знаходять відображення у симфонічних поемах Сен-Санса, тому сюжету його творів властива саркастична посмішка. Одним із найцікавіших творів Сен-Санса постає симфонічна поема «Танець смерті», 1874 р. Літературною основою поеми став вірш поета Анрі Казаліса (1840–1909), який писав під псевдонімом Жан Лагор. Вірш оповідає про танці скелетів на кладовищі темної і вітряної зимової ночі під музику Смерті, що грає на скрипці, доки не заспіває півень. 1873 року композитор написав романс на цей текст, а рік потому взяв цю музику для симфонічної поеми, що отримала назву «Танець смерті».

Згідно з легендою, щороку опівночі на Хелловін з'являється Смерть. Вона закликає мертвих з їх могил танцювати для неї під звуки скрипки, на якій вона грає. Скелети танцюють для неї доти, поки півень не прокричить на світанку. Тоді вони повинні повернутися у свої могили до наступного року.

Прем'єра «Танцю смерті» відбулася 24 січня 1875 року в Парижі та пройшла з великим успіхом.

Цю поему Сен-Санс присвятив Кароліні Монтіньї-Реморі, яку називав «своєю дорогою сестрою в мистецтві». Чому сталося саме так, історія замовчує, але, на мій погляд, це робить «Танець смерті» ще більш загадковим та містичним. З метою досягти виразності оркестру та передати стукіт кісток танцюючих скелетів, Сен-Санс увів до оркестру ксилофон, темброві можливості якого композитор описав таким чином у партитурі: «Ксилофон — інструмент з дерева та соломи, подібний скляній гармоніці». Іншим інструментом, якому доручена семантизована функція, постає скрипка, на якій Смерть грає свій диявольський танець. Соліруюча скрипка починає гру з тритона, що створює ефект настроювання скрипки. Водночас із цим в оркестровому супроводі чуно арфу, що грає одну ноту дванадцять разів. Це позначає дванадцять ударів годинника опівночі.

«Танець смерті» Каміля Сен-Санса — це унікальна симфонічна поема, що володіє дивовижним звукообразанням і барвистістю. Ця музика стала справжнім відкриттям для ХІХ ст. і продовжує дивувати любителів класики досі.

Ю. Я. Зеленцов, Т. В. Белорус

КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МУЗИЦІ — КРОК У МАЙБУТНЄ

Yu. Ya. Zelentsov, T. V. Bielorus

COMPUTER TECHNOLOGIES IN MUSIC — A STEP INTO THE FUTURE

Почесно бути хранителем вікових традицій. Але стрімке сьогодення вимагає від музикантів-викладачів нових умінь та підходів.

Використання комп'ютерних технологій стає повсякденною необхідністю для професійного музиканта. Починаючи з елементарних навичок користування глобальною мережею Інтернет, яка надає нечувані досі можливості доступу до інформації, і до суто специфічних навичок роботи з програмними емуляторами музичних синтезаторів та роботи в нотних редакторах.

Якщо раніше музичне мистецтво розвивалось еволюційно, то за останні кілька десятиріч воно зробило революційний ривок як з точки зору технологій, так і доступності для широкої аудиторії. Не тільки сфера існування музики як мистецтва вийшла далеко за межі концертних та театральних залів, але й само поняття професійного музиканта зазнало значних змін. Все частіше ми стикаємось з ситуацією, коли створюють «аудіо продукцію» люди, що не мають навіть початкової музичної освіти. Звичайно, це не може не впливати на якість подібних «творів».

На жаль, саме професійні музиканти, які мали б прагнути докорінно змінити таку тенденцію, у цьому питанні посідають абсолютно пасивну позицію. Звичайно, легше роками повторювати те, чому тебе навчили в дитинстві, ніж докласти неабияких зусиль для вивчення чогось нового.

Одним з кроків до подолання цієї проблеми було написання Програми з навчальної дисципліни «Комп'ютерні технології в музиці» для підготовки молодших спеціалістів напряму «Культура», затвердженої Державним методичним центром навчальних закладів культури і мистецтв України.

Дозволимо собі цитату з власної Програми: «Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні **знати**:

1. Інтерфейс досліджуваних програм і їхні функціональні можливості. Розкладку клавіатури й назви клавіш. Призначення кнопок миші.
2. Основи теорії музики в межах програми для музичних шкіл. Загальні принципи графічного оформлення нотного тексту.
3. Загальні принципи записів, обробки й редагування цифрового звуку на комп'ютері. Мати уявлення про музичну акустику, природу звуку. Загальні відомості про звукові ефекти і їхнє музичне застосування. Формати цифрових даних, їхні відмінні риси.
4. Мати уявлення про багатоканальний програмний запис звуку на комп'ютері.
5. Принцип роботи програмного секвенсора. Основи функціонування системи GENERAL MIDI.
6. Основні методи синтезу звуку, застосовувані в програмних синтезаторах.
7. Загальні відомості про стилі й напрямки музики. Буквене й цифрове позначення акордів, основи гармонії.
8. Формати цифрових відео- і аудіоданих. Їхні відмінні риси.
9. Застосування й можливості навчальних комп'ютерних програм у навчальному процесі.
10. Як представлена інформація в мережі INTERNET і яким чином знайти інформацію. Що таке електронна пошта і як нею користуватися. Загальне уявлення про музику й музикантів у мережі. Про безпеку роботи в мережі.

Вміти:

1. Налаштовувати устаткування й програми для запису цифрового звуку.
2. Записувати, обробляти й редагувати зразки звукових файлів. Зберігати записані фрагменти на жорсткому диску й інших знімних носіях.
3. Імпортувати й експортувати цифрові дані. Встановлювати додаткові модулі обробки звуку (Plug-in) і застосовувати їх на практиці.
4. Класифікувати музичні інструменти. Набирати нотно-музичний текст.

5. Створювати фрагменти аранжувань зі звукових файлів.
6. Проводити настроювання устаткування й WINDOWS для роботи з MIDI-пристроями. Працювати зі стандартними MIDI-файлами, записувати фрагменти MIDI-аранжувань. Управляти MIDI-повідомленнями за допомогою контроллерів. Робити обмін MIDI-даними між музичними програмами.
7. Програмувати ритмічні й мелодійні зразки. З'єднувати їх у єдине ціле.
8. Створювати фрагменти аранжувань у різних музичних стилях і напрямках на основі гармонійної послідовності. Зберігати фрагменти аранжувань як стандартні MIDI-файли. Відкривати й редагувати фрагменти в програмному MIDI-секвенсорі.
9. Відтворювати на комп'ютері мультимедійні додатки, звукові, відео, аудіо, караоке, MPEG-файли. Переписувати аудіодані з комп'ютера на магнітофон.
10. Застосовувати навчальні комп'ютерні програми у навчальному процесі.
11. З'єднуватися з мережею INTERNET з віддаленого комп'ютера, проводити пошук інформації, набирати, відправляти й одержувати електронні листи. Зберігати потрібні Web-сторінки».

Для того щоб відповідати сучасним вимогам та інтересам, передусім молоді, необхідно налагодити в масштабах всієї країни систему виховання нового покоління музикантів, які зможуть органічно поєднувати високу культуру та знання традицій з креативним підходом до розвитку музики як мистецтва, що не має меж та кордонів ані у просторі, ані у часі.

В. О. Зима

ВИКОНАВСЬКЕ ДИХАННЯ ІЗ ПЕРМАНЕНТИМ ВИДИХОМ НА КЛАРНЕТИ ЯК ОСОБЛИВИЙ ТИП ТЕХНІКИ

V. O. Zyma

CIRCULAR BREATHING ON A CLARINET AS A SPECIAL TYPE OF TECHNIQUE

Перманентне дихання (від латинського *permanes* — безперервний, постійний) називається по-різному серед виконавців на духових інструментах. Наприклад, безперервне, циркулююче або ланцюгове дихання. Цей особливий тип техніки виконання дозволяє виконавцю, не зупиняючи видихання, вдихати повітря через ніс для забезпечення постійного потоку повітря для більш тривалого звучання інструмента без пауз. Відомий американський флейтист та композитор ХХ ст. Роберт Дік вважає, що володіння ланцюговим диханням дає свободу творчого вираження не тільки виконавцю, а й композитору. Дослідження цього прийому актуальне нині, адже використання його на практиці сприяє вирішенню низки проблем, що виникають у процесі гри.

Історично техніка використовувалася при грі на народних інструментах Індії, Австралії, Шотландії та Вірменії (наприклад, дудук або діджеріду), зараз має більш широкий ареал застосування. У ХХ ст. практику перманентного дихання запозичили й виконавці класичного напрямку.

Процес освоєння прийому на початковому етапі не відрізняється від традиційного дихання. Виконавець набирає повітря до легень та видихає. Відмін-

ність у тому, що під кінець видиху, коли у легенях є ще запас повітря, виконавець переміщує невелику кількість повітря до ротової порожнини (при цьому у кларнетистів розширюються щоки) і вижимає його м'язами. Одночасно із цим музикант набирає нову порцію повітря через ніс. Для тих, хто починає роботу над прийомом, основна складність полягає у переході від закінчення природного видиху до штучного, та зворотний перехід після штучного до традиційного дихання.

Значно впливає на розробку сучасної методики навчання перманентному диханню відсутність точного уявлення про його фізіологічний механізм. Відомо, що робота органів дихання у природних умовах будується на постійному чергуванні фаз вдиху та видиху. Така циклічність — постійна та є наслідком фізіологічної потреби організму. Відхід від природного функціонування вимагає зусиль для подолання незвичних дій на початковому етапі навчання.

Органи дихання кларнетиста виконують подвійну роль: фізіологічну, що пов'язана із процесом газообміну, та технологічну — особливості звукоутворення. Вдих — це фаза накопичення енергії звуку, а видих — фаза звукоутворення. Наявність лише однієї «ємності» для накопичення запасу повітря — легень та відсутність роздільних шляхів для входу та виходу повітря (гортань, трахея) не дають можливості досягнення технологічної безперервності потоку. Тому при циклічному диханні використовують порожнину рота та ніс як роздільні шляхи, через які можна здійснювати одночасно вдих та видих.

Використання безперервного дихання позитивно впливає на загальний фізичний стан виконавця. Крім того, такий спосіб виконання допомагає покращити якість звучання, коли утворюється надлишок або дефіцит повітря під час гри на кларнеті.

На першому етапі перманентне дихання слід освоювати без інструмента. Наблизивши долоню до губ, можна якнайкраще проконтролювати безперервність повітряного потоку. Цей спосіб допомагає зосередитись на рівності та силі повітря, яке видихається. Скоординувати роботу всіх м'язів, що беруть участь у циклічному диханні, можливо займаючись зі стаканом води та трубочкою. Лише після підготовчих вправ можна приступати до занять на інструменті. На кларнеті найбільш доцільними будуть середній регістр, «легка» тростина та щоденні тренування по п'ять хвилин.

Не менш важливий етап освоєння прийому — застосування на художньому матеріалі. Слід розрізнити, де буде зручнішим та правильним природне чи циркулярне дихання. Наприклад, у верхньому регістрі штучний видих краще не використовувати, тому що він спричиняє призвуки та зайвий шум. Обидва типи дихання повинні паралельно розвиватися та доповнювати одне одного, розкриваючи різноманітні виразні можливості інструмента.

Новий етап у дослідженні перманентного дихання та більше розповсюдження його використання дають надію на подальший розвиток методу як виконавського засобу виразності. Попри всі перепони, що склалися у процесі впровадження безперервного дихання у виконавську практику, ця техніка має посісти гідне місце в арсеналі кларнетиста.

Н. Ю. Зимогляд

**ФОРТЕПІАННА МУЗИКА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЯК ФАКТОР
РОЗВИТКУ ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ СЕРЕДИНИ ХХ СТ.**

N. Yu. Zymohliad

**PIANO MUSIC OF UKRAINIAN COMPOSERS AS A DEVELOPMENT FACTOR
OF PIANISTIC CULTURE OF UKRAINE IN THE MID 20TH CENTURY**

XX ст. — епоха соціальних потрясінь і час переоцінки поглядів, що стало причиною кардинальних змін у культурі означеного періоду. Характеризуючи фортеп'яне мистецтво XX ст., можна констатувати, що воно виявилось однією з небагатьох сфер, яка зберегла традиції просвітництва, а також композиторської, виконавської і педагогічної творчості.

Завдання створення національного репертуару для фортепіано було поставлене в Україні наприкінці 20-х рр. XX ст. Згідно з рішенням уряду УРСР, була утворена і до 1931 р. працювала спеціальна комісія, результатом діяльності якої став вихід друком у 1931 р. «Українського педагогічного репертуару» для фортепіано в 60 зошитах. Завдяки цьому вихованці музичних навчальних закладів отримали можливість виконувати твори М. Лисенка, Б. Лятошинського, В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового та ін. Але попри те, що вивчення української музики і творів для фортепіано стали загальнодоступними, звучали з естради вони надто рідко. Наприклад, у концертному сезоні 1935 р. в Києві, окрім Анданте з першої симфонії Л. Ревуцького, не пролунало жодного твору українських композиторів. Відомо також, що 1934 р. члени журі Першого українського конкурсу музично-театральних інститутів і технікумів констатували повну відсутність у програмах учасників творів українських авторів.

Така ситуація пояснювалася, з одного боку, комерційними міркуваннями: побоюванням, що виконання цих творів не зацікавить широку публіку, а з іншого — незнанням сучасної української музики.

Одним з ентузіастів і пропагандистів української фортеп'яної музики на початку XX ст. був професор київської консерваторії Г. Беклемишев. Підтримуючи постійні творчі контакти з українськими композиторами, він не лише використовував їх твори в роботі з учнями, але й сприяв виданню нових опусів українських авторів, уже поза означеною серією, у Києві та Москві. Педагог виконував українську музику й у своїх відомих «музично-історичних демонстраціях 20-х рр.». Ці цикли концертів мали просвітницьку мету — ознайомити слухачів з творами різних стилів і епох зарубіжних та вітчизняних авторів, головне — з творами українських композиторів.

Відомі педагоги-піаністи України — А. Луфер, К. Михайлов, Б. Мілич, Б. Рейнгальд, М. Старкова, Н. Ландесман, Б. Скловський. М. Хазановський — також у своїй виконавській і педагогічній творчості значну увагу приділяли творах українських композиторів, намагаючись навчати і виховувати нове покоління музикантів на кращих їх зразках.

Більшою мірою інтерес до музики радянських і, особливо, українських авторів в Україні спостерігався наприкінці 40-х рр. У післявоєнний період проводили численні огляди, конкурси, присвячені їхній творчості, майже в усіх

концертах представники української фортепіанної школи поряд із російською та зарубіжною класикою виконували твори українських композиторів.

На початку 50-х рр. педагоги Київської, Одеської та Харківської консерваторій розпочали редагування творів українських композиторів і укладання збірників українського репертуару. Ґрунтовно вивчалася національна музична спадщина. Так, композитори Л. Ревуцький та Г. Майборода відредагували й оркестрували незавершений концерт для фортепіано з оркестром В. Косенка. 29 листопада 1950 р. цей твір з успіхом виконала Ю. Будницька в супроводі оркестру Київської філармонії під керівництвом Н. Рахліна.

У цей період українська музика лунала на різних концертних майданчиках — навчальних закладах, підприємствах, філармонійних залах. Прикладом може слугувати концерт, який відбувся 25 травня 1951 р. в актовому залі Київського педагогічного інституту. Це був концерт-лекція, присвячений творчості видатного українського класика М. Лисенка. Розпочався він доповіддю музикознавця П. Козицького, який ознайомив присутніх із діяльністю та творчістю видатного українського композитора, потім прозвучала музика, зокрема друга рапсодія у виконанні лауреата республіканського конкурсу піаністів Р. Лисенко.

У середині ХХ ст. в Україні набули поширення зустрічі композиторів зі студентами-музикантами. Так, 1956 р. організована зустріч студентів фортепіанного факультету Харківської консерваторії з місцевими композиторами, на якій виконувалися твори М. Тіца, Г. Фінаровського, А. Жука. На концерті були присутні студенти фортепіанного і теоретичного факультетів, котрі брали активну участь в обговоренні нових творів.

50-ті рр. ХХ ст. відзначені посиленням інтересу педагогів-піаністів до музики українських авторів. Систематично здійснюється робота з редагування фортепіанних творів українських композиторів, до якої долучилися педагоги всіх вищих навчальних закладів України.

Упродовж 50-х рр. велику роботу з редагування й аналізу українського репертуару для дітей здійснював Б. Мілич. Результатом його діяльності стала книга під назвою «Фортепіанна література українських композиторів для дітей та юнацтва», яка була видана 1961 р. і присвячена становленню й розвитку дитячої фортепіанної літератури українських композиторів. Вона стала фактично першим дослідженням у своєму жанрі, в якому науковець проаналізував твори українських авторів для дітей, розкрив емоційно-змістовну сутність різних жанрів, зосередив увагу на втіленні образного задуму творів.

В Україні в середині ХХ ст. склалася цілісна система музичної освіти й виховання, яка основана на використанні національної української музики і надавала не лише повноцінну професійну освіту, але й сприяла зростанню національної самосвідомості українських музикантів, збереженню і розвитку національної піаністичної культури України.

А. Ю. Карабум

**УКРАЇНСЬКИЙ ЕЛЕКТРО-ФOLK ЯК СТИЛЬОВЕ ЯВИЩЕ
СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

A. U. Karabut

**UKRAINIAN ELECTRO-FOLK AS A STYLE PHENOMENON
OF CONTEMPORARY MUSIC CULTURE**

Електро-фолк — музичний стиль, у якому фольклорні, народнопісенні джерела з виразною мелодією та гармонією поєднуються з електронними танцювальними ритмами та засобами виразності. Електро-фолк композиція побудована на основі жанрів танцювальної музики.

Електро-фолк — широке поняття, оскільки як стильовий напрямок передбачає певну кількість різновидів, наприклад транс, хаус та інші. В основі такого стилю полягають кілька шарів фактурного викладу. Перший — надає фонічну, другий — темброво-ритмічну основу, третій — містить тему, що виконує функцію головного носія образу. Стиль електро-фолк музики відрізняється своєю жанровою основою, яка збагачена гармоніями та мелодійними зворотами фольклору.

Нині неабияких обертів набирають українські електро-фолк гурти, особливістю яких є поєднання національного фольклору та електронних інструментів із залученням діджеїв до створення реміксів та кавер-версій. Серед таких українських гуртів слід виокремити наступні: «ОНУКА», «KAZKA», «YUKO».

«ОНУКА» — український електро-фолк гурт, особливістю якого є використання національних народних мотивів та інструментів в електронній музиці (за визначенням Вікіпедії). Гурт був створений у 2013 р., та вже перші композиції через декілька місяців ротації у ЗМІ набули популярності. У 2014 р. гурт обігнав у рейтингу прослуховування та завантажування в інтернет-просторі навіть вже відомий на той час гурт «Океан Ельзи». Музика «ОНУКА», особливо такі відомі треки, як «Look», «City», «Vidlik», «Vsesvit», була суто новою та незвично красивою для слухачької аудиторії, що надавала гурту унікальності.

«KAZKA» — молодий гурт, який набрав обертів завдяки легкозапам'ятовуваним та красивим мелодіям, приспівам та текстам. Вони стали українським «феноменом», «проривом року», першим україномовним гуртом, який потрапив до всесвітнього чарту «SHAZAM», вони є рекордсменом серед українських артистів в мережі YouTube. Реліз пісні «Свята» відразу ж став хітом та підкорив серця українських слухачів. Неабиякої популярності гурту надала участь у шоу «Х-Фактор». Коли у країнах Європи наспівували пісні «Свята», «Дива», «Сама», «Плакала», гурт вирушив у KARMAтур, в якому вони відвідали 20 міст України та близько 20 міст Європи.

«YUKO» — досить цікавий та талановитий гурт, підтвердженням чого є успішна участь у шоу «Голос країни» та в півфіналі національного відбору до 64-го пісенного конкурсу Євробачення. Протягом 2017–2018 рр. гурт випустив два студійні альбоми, серед композицій яких особливої уваги заслуговують сингли «Хороша», «Маша», «Liuli Liuli», «Конопельки», «Vesnianka», «Hrushka».

Отже, на прикладі творчої діяльності вищезазначених гуртів електро-фолк є перспективним та унікальним за своєю синтетичною природою стильовим

напрямок сучасної естрадної музики. Фольклор ніколи не втратить своєї актуальності в контексті сучасного естрадно-популярного мистецтва та ні в якому разі не обмежить виразові можливості для електронної музики, а навпаки — утворить основу для її гармонічного та плідного розвитку. Тож сучасних слухачів, яких не здивуєш поєднанням українських народних інструментів і сучасної танцювальної музики, цікавить, передусім, збереження зв'язку із фольклорними джерелами.

Є. П. Кемечедзхи

**ТВОРЧИСТЬ ДМИТРА САВЕНКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА ЗАПОРІЖЖЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

I. P. Kemenchedzhy

**DMYTRO SAVENKO'S CREATIVE WORK IN THE CONTEXT
OF THE DEVELOPMENT OF THE MUSIC ART OF ZAPORIZHNYA
OF THE 2ND HALF OF THE 20TH — EARLY 21ST CENTURY**

Історичне становлення та сучасний стан музичного мистецтва Запоріжжя на сьогодні є недостатньо висвітленими в науковому просторі попри те, що загальном дослідження регіональних аспектів розвитку музичного мистецтва України достатньо поширене нині у вітчизняній науці. Потребують ретельних розвідок питання визначення чинників, які мали вплив на процес формування музичного мистецтва Запоріжжя, обґрунтування закономірностей його функціонування та специфічних властивостей, а також виявлення характеру творчої діяльності найяскравіших мистецьких особистостей регіону.

Найголовнішими складовими музичного мистецтва (за А. Сохором) є композиторство та виконавство. Функціональна специфіка композиторської діяльності передбачає, насамперед, створення музичних текстів. Головною творчою організацією, що поєднує професійних українських композиторів, є Національна спілка композиторів України (далі — НСКУ), яка має свою розгорнуту структуру, зокрема регіональні мистецькі центри та осередки.

Одним із наймолодших серед них є Запорізький обласний осередок НСКУ, створений у грудні 2012 р. (Раніше запорізькі композитори були членами Донецького, а потім Дніпропетровського регіональних відділень НСКУ). Зараз Запорізький осередок НСКУ репрезентований іменами 7 композиторів, серед яких особливу увагу привертає до себе творча діяльність Дм. Савенка.

Дмитро Олександрович Савенко, який народився 15 вересня 1960 року в м. Грозний (зараз Російська Федерація), проживає у Запоріжжі з 1961 р. Перше знайомство з музикою відбулось у майбутнього митця за допомогою старшого брата, який навчав його грати на гітарі та співати пісні з репертуару знаменитого британського ансамблю «Beatles». Саме цей чинник суттєво вплинув на формування музичних смаків і знайшов віддзеркалення у його подальших творчих проектах. Професійно займатися музикою, а саме грати на фортепіано, Дмитро розпочав з 13 років (у 1973 р.) в ДМШ №4 м. Запоріжжя. Значну роль у творчому становленні Дм. Савенка як професійного музиканта відіграла його перша викладачка з класу фортепіано, яка повірила у мистецькі здібності хлопчика, надавши йому (попри досить великий вік) можливість вчитися, — і не помили-

лася. Саме через професійне опанування фортепіано відбувався шлях юнака до композиторської творчості. Після закінчення у 1983 р. Запорізького державного музичного училища ім. П. І. Майбороди Дм. Савенко навчався на композиторському факультеті Донецької державної консерваторії ім. С. С. Прокоф'єва (клас заслуженого діяча мистецтв України професора О. М. Рудянского). Нині він працює на посаді музичного керівника Запорізького муніципального театру танцю.

Свій перший твір «Перший вальс» Дмитро написав ще у 1975 р., натхнений коханням з першого погляду до дівчини, яка потім стала його дружиною.

Перший етап становлення творчості композитора, початок якого співпадає з навчанням у консерваторії, загалом припадає на середину 1980-х — 1990-ті роки. У цей час молодий митець пише твори для фортепіано, скрипки, флейти, кларнета, труби, віброфона, ударних, а також для симфонічного оркестру. Поряд із п'єсами та варіаціями Дм. Савенко створює твори крупної форми (концерт, соната), сюїтні цикли, а також пише музику до вистав.

Із початку XXI ст. розпочинається другий етап творчості композитора, який триває донині. З 2004 р. Дм. Савенко стає членом НСКУ. Мистецький доробок композитора поповнюється творами для саксофону, акордеону, електрогітари, органу. Суттєве місце у творчості цього періоду посідають концерти (7) для різних інструментальних складів з оркестром, симфонічні твори (симфонічні картини «Спас», «Танець вогню», Концерт «Postfactum» та Концертино для симфонічного оркестру, Сюїта «Великий квартет» на теми «The Beatles», «Фантазія на теми Ісаака Дунаєвського» та «І все ж таки танго...» (Присвята О. Строку) для симфонічного оркестру тощо), твори для камерного та духового оркестру, камерно-ансамблеві («Ремарки. Петро Чайковський», «П'ять п'єс на теми А. П'яццолли для камерного ансамблю») та фортепіанні («Дитячий альбом», «Наодинці», «Видіння») твори, твори для джазових ансамблів та ін. Дм. Савенко є автором 4-х балетів («Таїнство творіння», «А. П'яццолла. Танго довжиною в життя...», «Скіфі», «451 за Фаренгейтом», музики до драматичних вистав тощо).

Найвагомішою частиною мистецького доробку композитора є його інструментальні концерти та симфонічні твори.

Твори Дм. Савенка, які стали невід'ємною частиною традиційної концертної програми Запорізької обласної філармонії «Запорізькі композитори запрошують...», виконуються також у різних містах України та за кордоном. Своєрідною творчою лабораторією композитора є постійна співпраця з філармонічними колективами Запоріжжя (насамперед Академічним симфонічним оркестром Запорізької філармонії під керівництвом В. Реді, Харкова, Полтави, Дніпра, а також солістами й ансамблістами, що сприяє виконанню його творів на високопрофесійному рівні. Твори митця із задоволенням виконують заслужені артисти України Олександр Рукомойников (саксофон) та Віталій Соломянчук (ударні), солісти Володимир Козирець (гітара, електрогітара), Леонід Хайсман (бас-гітара), Євген Машковцев (ударні), Ірина Канева (фортепіано), Андрій Нетреба (клавішні) та інші.

Творчість Дм. Савенка отримала визнання в Україні та за кордоном. Митець є лауреатом обласної премії «За досягнення у розвитку музичного мисте-

цтва Запорізького краю» (2006), лауреатом (Гран-Прі у категорії «Камерні ансамблі») Міжнародного конкурсу «Акордеон-Фест» (Італія, м. Ланчано, 2012). У листопаді 2015 р. Дмитру Савенку присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України».

Тож творчість Дм. Савенка є вагомим внеском до розвитку регіонального музичного мистецтва Запоріжжя та сучасного музичного мистецтва України.

Є. А. Козеняшев

«ІСТОРИЧНІ КОНЦЕРТИ» КОМПОЗИТОРА СЕРГІЯ ВАСИЛЕНКА

Eu. A. Kozeniashev

«HISTORICAL CONCERTS» OF THE COMPOSER SERHII VASYLENKO

Сергій Василенко — видатний композитор ХХ ст., твори якого збагачують репертуар камерних та симфонічних оркестрів, вокалістів, виконавців на струнних та духових інструментах.

Його батько, Никифор, за національністю українець, народився у невеликому українському містечку Городня Чернігівської губернії, походив з дворян. Після закінчення Київського університету вчителював у Чернігівській гімназії. Пізніше родина переїхала до Самари у пошуку кращого місця праці. Походження Сергія з родини простого вчителя з України на все життя відбилося у його творах та громадській діяльності.

Однією з яскравих сторінок його життєвого шляху було десятиріччя 1907–1917 рр. активної музично-просвітницької діяльності Сергія Никифоровича. У цей період він організує «історичні концерти» для трудівників та молоді, у тому числі і студентської, міста Москва, де він у той час мешкав. Надихнули Василенка на проведення цих концертів часто і з захопленням відвідувані «історичні концерти» Антона Рубінштейна.

Василенко писав: «Ця думка (про організацію «історичних концертів») цікавила мене давно... Цими концертами малося на увазі надати незаможній аудиторії (молоді, що вчиться, працівникам, вчителям і т. д.) за найбільш дешеву платню можливість слухати симфонічну музику доброї якості, у доброму виконанні та з першокласними артистами. Це був перший досвід настільки широкої популяризації класичних творів музичної літератури у систематичному циклі».

У концертах Василенка було виконано 80 симфоній, 48 сюїт, 37 історичних поем, 16 кантат, 92 концерти для різних інструментів з оркестром, 350 творів для оркестру: фантазій, увертюр; 86 творів для органу, 80 хорових творів тощо. За свідченням організаторів — жоден твір не повторювався двічі.

Російське Музичне Товариство, керуючись повагою до С. Василенка та активною його підтримкою з боку М. Римського-Корсакова та М. Балакірева, надало можливість проведення концертів безкоштовно у Великій залі Московської консерваторії — весь технічний апарат, органи, старовинна та нова література з-за кордону, перепис оркестрових партій тощо. Метою цих концертів було поширення музичної обізнаності та розвинення культурно-естетичного рівня незаможного контингенту.

Солістами, які постійно брали участь у цих концертах, були відомі на весь світ музиканти: А. Нежданова, Л. Собінов, В. Петров, А. Зілоті, К. Ігумнов,

А. Гондельвейзер, С. Танєєв, К. Сараджєв, Т. Бубек. Вони часто відмовлялися від гонорару на користь організаторів «історичних концертів».

Серед диригентів, що брали участь у концертах, слід відзначити Н. Черепніна (Санкт-Петербург), В. Слатіна (Харків), Р. Каянуса (Фінляндія).

«Історичні концерти» С. Василенка — це значний етап у музичному житті Росії періоду початку ХХ ст. і до революції 1917 року. До кінця свого життя Сергій Никифорович намагався відродити подібні концерти на новому історичному тлі, для нової аудиторії, за новою тематикою. На жаль, цей задум реалізувати вдруге не вдалося.

Л. Ю. Конєва, С. В. Рудакова, Т. В. Зулфугарова, Л. І. Малога

**«150 ПРИКЛАДІВ РОСІЙСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ»
(НАОЧНИЙ ПОСІБНИК ДЛЯ УРОКІВ СОЛЬФЕДЖІО)**

L. Y. Koneva, S. V. Rudakova, T. V. Zulfugarova, L. I. Malyuga

**«150 SAMPLES OF RUSSIAN CLASSICAL MUSIC»
(VISUAL AID AT SOLFEGGIO LESSONS)**

Одне з концептуальних положень Програми «Сольфеджіо» для Дитячих музичних шкіл та музичних відділень Шкіл естетичного виховання (далі за текстом — ДМШ та ШЕВ) визначено її авторами як органічне поєднання універсального, національного та регіонального компонентів початкової музичної освіти. Дійсно, формування національного музичного мислення учнів на основі українського музичного фольклору та професійної композиторської творчості є сьогодні особливо актуальним. Але чи можливо воно поза діалогу з іншими музичними культурами, поза залучення світової музичної спадщини та поза освоєння «інтонаційного поля» музичної класики? Безумовно, ні.

Невіддільною частиною класичного фонду світової музичної культури стали творчі досягнення композиторів російської школи ХІХ — початку ХХ ст. Їхні твори входять у Програму «Українська та зарубіжна музичні літератури» для ДМШ і музичних відділень ШЕВ. Саме вони й лягли в основу збірки «150 прикладів з російської класичної музики на уроках сольфеджіо» (Харків, 2013). Крім цього, в посібник увійшли також фрагменти з деяких найбільш популярних творів, що стали своєрідною музичною емблемою того чи іншого автора.

Увесь нотний матеріал систематизовано за композиторами в певному порядку, а всередині кожного розділу — за жанровими ознаками. Цей посібник надає можливості в межах уроку з сольфеджіо «доторкнутися» до справжніх музичних шедеврів широкого кола авторів — від композиторів-«романсистів» О. Аляб'єва, О. Гурильова й О. Варламова до С. Рахманінова.

Усі приклади, що увійшли до збірки, представлені у вигляді закінчених музичних побудов в інструментальному групуванні, у зручному для співу діапазоні, із вказівкою початкового темпового позначення та динамічного відтінку. Укладачі намагалися по можливості зберегти оригінальну тональність і теситуру кожного музичного уривку. У зв'язку з цим деякі номери подані в басовому ключі. Для зручності сольфеджування та для уникнення ускладнення нотного тексту подальші темпові, динамічні та виконавські нюанси опущені. Більшість прикладів подані в одноголосному вигляді, але є також дво- і триголосні.

Вагомим додатком до збірки є CD диск, який складається з двох папок. У першій з них усі нотні приклади подано у звуковому форматі в контексті твору, що звучить фрагментарно; у другій зразки представлені у вигляді закінчених побудов у найяскравіших виконавських версіях. Номер музичного треку співпадає з номером відповідного нотного прикладу.

Автори пропонують цей посібник, насамперед, для сольфеджування в середніх та старших класах ДМШ і ШЕВ. Основні принципи збірки можуть бути використані педагогами з сольфеджіо при будь-якому обсязі вимог і адаптовані до завдань конкретним групам. Посібник також може стати незамінним помічником на інтегрованих заняттях, що об'єднують елементи багатьох суміжних музичних дисциплін, передусім, сольфеджіо та музичної літератури. Тісний взаємозв'язок цих двох теоретичних предметів, безсумнівно, надає позитивні результати. З одного боку, на уроках сольфеджіо з'являється можливість залучати багатий і різноманітний музичний матеріал з уроків слухання музики і музичної літератури, використовуючи його в різних формах: сольфеджування, ритмічні вправи під час запису диктантів тощо. З іншого боку, знання, отримані на уроках сольфеджіо, будуть відразу ж використані і на уроках слухання музики і музичної літератури, а також під час аналізу музичних творів.

Такий підхід надає можливість скласти у учня уявлення про музичне мистецтво як цілісний організм, а не окремі предмети, які вивчають будь-яку частину цієї цілісності. Отже, залучення такого роду навчально-методичних посібників на сучасному етапі сприяє внутрішньо- та міжпредметній інтеграції, яка є однією з передових технологій у музичній педагогіці.

Запропонована збірка може бути адресована також учням музичних училищ, коледжів і ліцеїв.

А. І. Коновалова

**ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ
ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ НЕЗРЯЧОГО УЧНЯ-БАНДУРИСТА
В ОСВІТЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

A. I. Konovalova

**DEVELOPING CIVIC COMPETENCIES AND NATIONAL CONSCIOUSNESS
OF A BLIND STUDENT – BANDURA PLAYER
IN THE EDUCATIONAL ENVIRONMENT**

Утвердження гуманістичних ідей у вихованні молодого покоління, його спрямованість на особистісно зорієнтований підхід зумовлюють потребу використання універсальних можливостей мистецтва у формуванні творчої особистості з глибоким, духовно ціннісним світом та високими моральними якостями громадянина України.

Сучасний стан розвитку суспільства значною мірою актуалізує проблеми, пов'язані зі становленням естетично розвиненої особистості, яка володіє не тільки знаннями, але й здатністю виразити себе в художньо-естетичній діяльності. Розвиток учня як особистості, як суб'єкта діяльності є найважливішою метою та пріоритетом всіх освітніх систем і повинен розглядатися як одна із ключових частин. Заклади естетичного виховання несуть відповідальність за

виховання та становлення не тільки естетично розвиненої особистості, але й соціалізацію учнів за допомогою естетичного виховання в загальну громадянську освіту.

Музичне мистецтво належить до художньо-естетичного циклу форм громадянського виховання і ставить перед собою досягнення таких компетентностей в процесі навчання в класі бандури:

- освітні: знайомити дітей з національними цінностями українського народу; включати в програму кращі зразки української класичної та народної музики; вчити та заохочувати дітей до спілкування українською мовою, вчити відчувати красу та мелодійність української пісні; розповідати про історичну роль кобзарів у житті українського народу.
- виховні: виховувати почуття гордості, любові і поваги за свій рідний край, свою культурну спадщину, свою родину; зацікавленість народною творчістю. Формувати естетичний смак, позитивне ставлення до культур інших народів.
- соціалізаційні: розвивати українську національну самосвідомість, самооцінку; створювати умови для реалізації пізнавальної й соціальної активності дітей; формувати почуття незалежності українського народу і особистості майбутнього громадянина України.

Незрячі діти-бандуристи — це не випадково, а історично передумовлене явище кобзарства. Відомо, що, зокрема, сліпі кобзарі та бандуристи у XV-XVIII ст. мали великий вплив на політичне та громадське життя України. У своїх думках, баладах, піснях народні співці відображали події тих часів, і тому кобзарів уважають літописцями нашої історії. Вони формували громадську думку, відігравали політичну роль у житті суспільства.

Навчання незрячих дітей гри на бандурі вимагає від викладача високоморальних та цілеспрямованих зусиль на знаходження методів, прийнятних для навчання таких дітей. Унаслідок порушення зорового сприйняття одержана незрячими естетична інформація характеризується бідністю чуттєвої палітри, вузькістю і фрагментарністю, а іноді й неадекватністю образних уявлень. Тому саме заняття музикою набагато розширюють діапазон накопичення культурного досвіду, сприяють формуванню гармонійної особистості, вдосконаленню та закріпленню в незрячих дітей образних уявлень через емоційне вираження. Єдність з народною музикою дивовижно впливає на духовний світ дітей, наповнює його різноманітними образами, гармонійними звуками і відволікає від негативних переживань, виводить із стану самотності, замкненості. Музика наділена чудодійним впливом на незрячих дітей.

Отже, аналізуючи минуле і пов'язуючи його з сьогоденням, метою занять у класі бандури стає не тільки навчання гри та розвиток практичних навичок. Така освіта надає унікальні можливості прилучення до величезного багатства надзвичайно чистих поетичних зерен народної музики, привчає їх до сприйняття рідної музичної мови, розвиває просторове уявлення, неординарне мислення, виховує здатність пошуку, фантазії, і як результат — формування творчої особистості з глибоким, духовно ціннісним світом, патріотичним ставленням до української культури та високими моральними якостями громадянина України.

В. Красильникова

LADY GAGA — ІДОЛ СУЧАСНОЇ ПОП-МУЗИКИ

V. Krasylnykova

LADY GAGA — THE IDOL OF MODERN POP-MUSIC

Однією з найвідоміших зірок популярної музики початку ХХ ст. є американська співачка, авторка пісень, актриса, продюсер, дизайнер та філантроп Стефані Джоанн Анджеліна Джерманотта, яка отримала всесвітнє визнання під артистичним псевдонімом Lady Gaga. Сценічне ім'я співачки має приховане послання до пісні групи Queen «Radio Ga-Ga».

Lady Gaga народилась 28 березня 1986 р. у Нью-Йорку. Майбутня зірка починала свою кар'єру з виступів у клубах, а до кінця 2007 р. продюсер Вінсент Херберт підписав співачку на лейбл Streamline Records, який є відгалуженням Interscope Records. Спочатку Стефані працювала в якості штатного автора Interscope, але після того, як вокальні дані співачки залучили репера Ейкона, з нею був підписаний контракт на запис альбому.

У 2008 р. світ побачив дебютний запис співачки — «Just Dance». Пісня відразу очолила чарти Канади і США. Так почалася зіркова кар'єра епатажної виконавиці Леді Гаги. Наступного року вона отримує звання «найбільш скачуваною співачки», а кілька пісень отримують відзнаки в номінації «краща танцювальна пісня».

У 2008 р. Леді Гага випустила дебютний альбом «The Fame», який став комерційно успішним і був позитивно прийнятий критиками. З альбому було випущено п'ять синглів, два з яких — «Just Dance» і «Poker Face» — стали міжнародними хітами, а «LoveGame» і «Paparazzi» мали помірний успіх. У 2009 р. був випущений мініальбом Lady Gaga «The Fame Monster», розпроданий тиражем як і його попередник. Випущені з платівки сингли «Bad Romance», «Telephone» і «Alejandro» досягли високих продажів у всьому світі. Міжнародний тур на підтримку альбому «The Monster Ball Tour» став одним із найприбутковіших шоу за всю історію. Другий студійний альбом Lady Gaga — «Born This Way» — очолив чарти практично всіх країн світу і став другим за кількістю продажів у 2011 р. На його підтримку було випущено п'ять синглів, чотири з яких стали міжнародними хітами («Born This Way», «Judas» і «The Edge of Glory») або мали помірний успіх («Yoü and I»). Третій студійний альбом Lady Gaga — «Artpop» — був випущений 11 листопада 2013 р.

Під впливом таких всесвітньо визнаних ідолів поп-музики, як Майкл Джексон, Мадонна, Девід Боуї та гурт «Queen» Леді Гага створила свій власний яскравий стиль, який вона використовує у відеокліпах і концертних виступах. Станом на жовтень 2011 р. альбоми Леді Гаги були продані у всьому світі в кількості 23 млн копій, а сингли — у кількості 64 млн примірників.

За свою артистичну діяльність співачка отримала безліч найпрестижніших музичних нагород і премій. Серед них — шість премій «Греммі», 13 MTV Video Music Awards і 8 MTV Europe Music Awards тощо. Lady Gaga посідає четверте місце в списку 100 найвеличніших жінок у музиці за версією VH1. Вона є володаркою премії «Оскар» за кращу пісню у фільмі «Зірка народилася», а також

була номінована на «Оскар» у категорії «Краща жіноча роль». Журнал «Time» назвав виконавицю однією з найвпливовіших особистостей у світі.

Але, мабуть, найголовнішим показником успішності, є любов шанувальників, а їх у співачки — мільйони в усьому світі. Концертні тури вона перетворює на справжнє шоу, у якому панують блиск, гламур, секс і безліч заводних ритмів. Щоразу змінюючи свій образ, артистка не перестає дивувати публіку.

Тож Lady Gaga стала справжнім ідолом сучасної танцювальної поп-музики.

Лі Ян

РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ГРИ НА ФЛЕЙТІ У СТАРОДАВНЬОМУ КИТАЇ

Li Yan

THE DEVELOPMENT THE ART OF PLAYING THE FLUTE IN ANCIENT CHINA

Старовинна китайська флейта (сімейство різновидів духових народних інструментів) — один із тих традиційних інструментів, що пов'язаний, окрім як з мистецтвом музики, з ремеслом (як і з чого, ким він виготовляється) та культурною спадщиною прадавньої цивілізації. В історичній ретроспективі можна побачити, як цей музичний інструмент застосовувався в суспільстві з давніх часів: як розвага, для ритуалів, для любовних зізнань, або для сумних подій, або просто як декоративний предмет. А може інструмент, крім повсякденного і побутового використання, мав особливе, міфологічне та магічне значення? Якщо дивитися глибше, стає цікаво пізнати, як з'явився цей інструмент, наскільки він давній та як і завдяки чому він посів своє місце в культурі.

Флейтове мистецтво Китаю, згідно з найдавнішими джерелами, легендами і міфами, сягає своїм корінням у період IV–III тисячоліть до нашої ери. Подібні зразки бамбукової флейти виникли і в Стародавньому Єгипті, Сирії, Індії. Перші історичні документальні свідчення про китайську флейту сягають до XVI–XI ст. до нової ери. Інструмент використовувався до XI–VIII ст. до нової ери у так званих «ритуальних оркестрах». Поряд із флейтою ся у цих оркестрах використовувалися різні народні інструменти, такі, як «бяньцін» (літофони), «бяньчжун» (бронзові дзвони), «хун-чжун» (дзвін), «гоудяу» (дзвін), «бо» (дзвін), «гу» (барабан), «сюань» (духовий інструмент з глини) та інші.

Поряд з інструментальною музикою, флейта мала зв'язки в стародавньому Китаї і з вокальною музикою, про що свідчать численні записи у книзі «Шицзін», у яких розповідається про те, як поети-музиканти створювали пісні з філософським змістом, які виконувалися під супровід флейти продольної ся.

Зберігаючи своє магічне та міфологічне значення в культурі Китаю, продольна флейта ся до теперішнього часу функціювала в системі придворних церемоній, які супроводжувалися грою на музичних інструментах, співом і танцями. Особливого значення у той час мали придворні оркестри і створені жанри вокальної музики — гімни. З розвитком Китаю, з приходом нових династій довгий час виконавство на флейті ся зберігалося в контексті придворної традиції, але, трохи видозмінюючись, розвиваючись і вдосконалюючись, набувала іншого сенсу.

У період Північних і Південних царств, придворна музика перебувала на високому професійному рівні свого розвитку. У цей період використовувалися

такі стародавні різновиди флейти: Ді (цзи) — поперечна флейта з шістьма отворами, Пайсяо — флейта-аналог флейти Пана, Флейта-хулусі, що має таку назву завдяки матеріалу з якого вона вироблена — з гарбуза-горлянки із декількома трубами, подібно воллинці.

Отже, національний флейтовий інструментарій у період стародавньої історії Китаю був вже на високому рівні та мав внутрішню диференціацію. У репертуарі флейтових виконавців входили як ансамблеві, так і сольні твори для флейти з голосом. Існували також жанрово-стильові різновиди інструментальної музики, такі як «я-Юе» (для офіційних конфуціанських церемоній), «су-Юе» (у стилі народної музики).

Інтерес до поперечної флейти Ді зростав і з розвитком світської народної музики, яка ще не набула значення «офіційної» музики, що спеціалізуються на прикладній (ритуальній, церемоніальній або розважальній) музиці. В історії стародавньої музичної культури Китаю збереглися імена відомих музикантів того часу, таких, як Сім Сянчжай і Цай Юн, що робили перші музичні обробки китайських народних пісень.

З розвитком традиції придворних церемоніалів все більше з'являлося оркестрових музикантів, які використовували флейти. У результаті флейти у великих придворних оркестрах, до складу яких належало від трьохсот до восьмисот виконавців на різних інструментах, мали вагоме значення. Згідно зі стародавньою китайською теорією музики, музичні інструменти розподілялися на вісім груп. Водночас важливим критерієм розподілу слугував матеріал, з якого виготовлялися інструменти.

Особливого значення у стародавньому Китаї набуло і сольне виконавство на флейті, яке має велике значення у розвитку сучасного флейтового виконавства. Перші музичні інструменти, які зазвучали соло, були струнно-щипкові — ціна та піпа. Флейти ді були більше поширені при дворі, у колах придворної еліти, а флейти сяо та хулусі — повсюдно.

Флейти ді існували двох різновидів, які залежали від жанрового призначення та сфери функціонування: цюйді використовувалася в оркестрі музичної драми жанру «Куньцюй», а банді — в оркестрі музичної драми жанру «банцзи». Їхня конструктивна відмінність полягає у тому, що стрій банді трохи вище, ніж цюйді. У виконавстві на флейтах вже в стародавні часи склалася школа гри.

Хулусі, відомий також у китайців як «китайська волинка», — духовий інструмент з красивим тембровим звучанням. У народі використовується також і інша назва — «біландао», походження якої зумовлено специфікою способу гри на інструменті: «бі» — означає духовий інструмент, «дао» — за способом гри з горлянки і «лан» — для гри вертикально. Хулусі — інструмент зі складною конструкцією, у якій присутні дві додаткові бурдонні трубки для фонового низького регістру. Бурдонні трубки можна відкривати або закривати, коли необхідно, змінюючи експресію музики у сольному виконавстві.

Флейта сяо до часів династії Тан (VII–X ст.) відносилася до багатоствольної флейти пайсяо (аналог флейти Пана). При цьому, будь-які одностовбурні флейти називалися ім'ям ді. З ростом популярності поперечних флейт у XII ст. сформувався сучасний розподіл на багатостовбурні флейти пайсяо, поперечні ді і продольні сяо. Ці різновиди закріпилися у придворній і народній музиці у

період розквіту китайської музики, який відносять до асу правління династій Сунь і Тан.

Таким чином, різновиди традиційної китайської флейти мають ментально-психологічні значення. Їх красиве звучання з характерним темброво-кolorистичним забарвленням, зумовленим природним матеріалом, з якого зроблені інструменти, упізнається з перших звуків. Звуки бамбукової чи очеретяної флейти відразу асоціюються з чимось східним, спливають у голові всі відомі пов'язані з цим образи — просторих китайських природних ландшафтів, буддійських гір та храмів, чайних та рисових полів. З VIII ст. у флейтовому виконавстві настає новий етап, який відрізняється інтересом до камерного музикування, сольного виконавства і посиленням тенденції до професіоналізації виконавців.

А. В. Литвищенко

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ФАКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ФАНТАЗИИ НА ТЕМУ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «ТОНКАЯ РЯБИНА» А. НАЗАРЕНКО

A. V. Litvishchenko

PERFORMING ANALYSIS OF TEXTURED ORGANIZATION OF O. NAZARENKO'S FANTASY ON THE THEME OF RUSSIAN FOLK SONG «TONKAYA RYABINA»

Фантазія на тему р.н.п. «Тонкая рябина» написана в 2014 г. и опубликована в авторском сборнике А. И. Назаренко: «Пьесы. Обработки. Транскрипции». В процессе работы над фантазией автор стремился использовать широкие возможности инструмента (баяна), представляя организацию фактуры в виде партитуры, в котором голосоведение представлено двусторонним порядком: а) подголосочное изложение в сопряжении с темой; б) самостоятельные мелодические линии в другом тесситурном расположении. Данную фантазию по форме условно можно определить как сложную 3-частную, состоящую из 4-х вариаций, в которых сохраняется главный тематизм. Характер пьесы глубоко психологичный, содержание пьесы говорит о внутреннем мире обездоленного человека. Вся работа исполнителя-баяниста над освоением текста должна служить конечной цели — раскрытию драматичности основного образа. Отдельная работа над фактурными находками сочинённые композитором требуют особой точности и внимания. В этой пьесе присутствует в органическом единстве два способа музыкального развития: вариантно-подголосочный и разработочный. В манере народного пения записана мелодия (тема), в характере народного хорового изложения первая вариация. Во второй вариации и разработочном эпизоде главенствуют симфонические принципы разработки тематического материала. В третьей вариации оба способа тесно переплетаются. В четвертой вариации возвращается манера народного многоголосия. Поскольку в фантазии преобладает кантиленное начало, то главной задачей исполнителя является ведение звука (в отличие от вариационных обработок других авторов, где главное внимание уделяется фигурационному типу фактуры).

Глубина образа произведения выявляется уже в теме, поэтому её исполнению должно быть уделено особое внимание. Вступление построено на двух элементах: звукокомплексе (педализованные ноты одна за другой объединяются в трезвучие, а потом и в аккорд, после которого следует порывистое глиссан-

до — «дуновение ветра»), восходящие интонации с параллельными хроматическими квинтами в 7 такте и в конце аккорд с секундой в середине, который является итогом этого развития вопросительного характера. Тема проводится в полифоническом виде с педальным контрапунктом, характерном для русской народной полифонии. В самом начале тема практически не обогащена разного рода созвучиями. В первой вариации представлен характер хорового звучания. В завершении первой вариации звучит небольшая местная кульминация, которая оформлена восходящими двойными октавами. Разгрузочным материалом после небольшой кульминации является интермедия (между 1-й и 2-й вариациями), она занимает нейтральный план, который несколько снимает напряжение у слушателя. Последние такты интермедии с ярко-выраженным триольным ритмом приводят к смене размера (с $3/4$ на $4/4$ - $12/8$) и смене тональности (d-moll). Триоли характеризуют основной ритм движения, а аккордовые вставки в конце каждого такта создают образ тревожного сигнала.

Разработочный материал начинается с несколько подспудно выдержанных тонах, которые со временем разрастаются в динамически действенный эпизод. Данный материал ассоциируется с бурей, которая вселяет тревогу и беспокойство. Третья вариация является продолжением тревожного состояния, которое проникает во внутренний мир и несёт в себе центральную, образную и тематическую мысль. Впечатление тревожно-взволнованного состояния в данной вариации передаётся через квинтольные фигурации в партии правой руки. Твёрдые, основательные басы, которые проводят тему, контрапунктически соединяются в партии левой руки с короткими мелодическими интонациями (мотив беспокойства и тревоги). Накал энергетического возбуждения и центральная кульминация подводит к монументальному аккордовому хоралу, сопровождаемому шквальным басовым «потоком», приводящим к главной кульминационной точке. После длительной ферматы на квинтовом звуке проходит монолог-речитатив как выражение скорби. В следующем разделе фантазии представлена картина природы, которая уравнивает и смягчает тяжелое состояние. Проходит еще один хорал, как скорбное воспоминание прошедших событий. Во многом отдельные эпизоды фантазии напоминают хоровое пение, тем самым показывая нам тематизм, драматизм и фольклорное начало народной песенности, которая взята за основу сочинения.

Четвёртая вариация (кода) — построена на соотношении секундовых соединений с интервальным перемещением на фоне тематического материала. Неспokoйствие, скорбь, страдания, щемящая боль — вот то, что мы слышим в финальной вариации. Финальным фрагментом всей фантазии является эпилог и мелодическая цитата из песни А. Билаша («Рідна мати моя...»). В последнем такте каданс ведёт к разрешению в G-dur; звучание баса в левой руке «ставит» точку.

Таким образом, песня «Тонкая рябина» в настоящей «Фантазии» отличается от существующих обработок В. Гридина, А. Шелаева, А. На Юн Кина и т. д. глубоким проникновением в содержание песни (мелодию и текст) и созданием произведения для баяна истинно симфонического плана. Композитор добился подлинной гармонии в том, что сохранил традиционное отношение к инструменту, с другой стороны привнёс ряд новых выразительных средств. Фантазия ценна прежде всего глубиной содержания, ярким национальным колоритом, гармонией в выражении индивидуального и общего.

А. Ю. Лошков

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ У СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ Л. ДИЧКО

А. Yu. Loshkov

PIANO CREATIVITY IN THE SYSTEM OF L. DYCHKO'S ARTISTIC THINKING

Сучасна українська музикологія охоплює широке коло питань з проблем національного фортепіанного мистецтва. Натомість, у цій царині художньої творчості існує багато суттєво важливих аспектів, які й досі залишаються поза увагою дослідників. Одним із маловивчених явищ в українській музичній науці є фортепіанна музика видатної творчої особистості, корифея національного композиторської школи сьогодення Лесі Дичко. На відміну від хорової сфери вияву художньої індивідуальності мисткині, усебічно осягнутої в музично-теоретичному просторі, а також виконавській практиці, фортепіанна царина творчості композиторки є менш дослідженою й потребує спеціального аналітичного розгляду.

У контексті сучасної української музики фортепіанна творчість Л. Дичко стає самобутнім явищем національного масштабу й усвідомлюється як важливий чинник репрезентації авторської індивідуальності й новаторських пошуків мисткині. У мовностильовому й технологічному аспектах фортепіанні опуси, починаючи з раннього етапу композиторської діяльності, стали для Лесі Васи́лівни своєрідною творчою лабораторією, втіленням художньо-поетичного світосприйняття й мистецьких вражень.

Кризь призму фортепіанної музики Лесі Дичко — авторки, передусім, циклічних програмних опусів, серед яких: «Враження», «Дитячий альбом», «Українські писанки», «Карпатські фрески», «Замки Луари», «Алькасар... Дзвони Арагону», парафраз на теми з опери «Золотослов», а також «Драматичний триптих» і «Чотири пори року» для двох фортепіано — проходять константні теми її творчості — світ природи і дитинства, візуально-кольорові образи національного і світового мистецтва — живопису і архітектури різних історичних епох і національних традицій. Означена тематична скерованість обумовлена світоглядними орієнтирами та специфікою синестезійного художнього мислення Л. Дичко. З національно-образними, мистецькими й духовно-релігійними джерелами, глибоко особистісним трактуванням і музичним віддзеркаленням артефактів і явищ культури різних народів світу безпосередньо пов'язана кристалізація авторського стилю й новаторської музичної мови мисткині.

Інтонаційне сприйняття художньо інтерпретованих монументальних споруд, архітектурних комплексів і графічних зображень, музичне відчуття просторової перспективи, а також розуміння національної символіки й семантики кольорів оригінально відтворюються у фортепіанних творах композиторки, збагачуючи останні позамузичними чинниками й численними асоціаціями.

Фортепіанній творчості українського майстра притаманне розмаїття яскравих і масштабних образів, опора на досягнення європейської та національної фортепіанної культури, пізньоромантичний (лістівського типу), імпресіоністичний й модерний піаністичні стильові моделі, сучасну виконавську естетику й композицію, а також тонке відчуття інструментального звукопису, тембрової сонорики й динамічної палітри. Гнучке й багатоманітне застосування компо-

зиторкою усіх різновидів піаністичної техніки, втілення на цьому інструменті вражень оркестрового звучання віддзеркалюються у фактурній багатоплощинності й поліпластовості програмних творів Л. Дичко (зокрема у циклах-фресках «Замки Луари», «Алькасар... Дзвони Арагону»), позначаються на різноманітності музичного викладу. Означені й інші, приховані зовні якості авторського тексту фортепіанних творів Л. Дичко, утворений мисткинею оригінальний фортепіанний стиль активізують широкий педагогічний, музично-теоретичний та концертно-виконавський інтерес, породжуючи множинність інтерпретаторських концепцій та інтонаційно-художніх втілень.

Отже, фортепіанні твори виявляють специфіку авторського світу української композиторки, розкривають багатогранний творчий потенціал і притаманний стильовій індивідуальності Л. Дичко художній універсалізм, зумовлений інтегративним звуко-простірною-кольоровим баченням картини буття й царини прекрасного. Означена скерованість мислення ілюструє концепт міжвидового мистецького синтезу, прояви синестезії, що своєрідно реалізуються на різних рівнях організації художньої цілісності творів, зокрема образно-тематичному, жанровому, тональному й фактурно-гармонічному.

Лу Тунцзе

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ СТИЛЬ: ШЛЯХИ ІСТОРИЧНОЇ ДЕТЕРМІНАЦІЇ

Lu Tuntsze

CHAMBER-VOCAL STYLE: THE WAYS OF HISTORICAL DETERMINATION

У сучасній мистецтвознавчій практиці одним із найактуальніших напрямів є вивчення національних та регіональних вокальних стилів, притаманної їм жанровості і характеристики творчості найвидатніших презентантів.

В історії академічного музичного мистецтва вокальний музичний належить одне з провідних місць, адже вона була основою музичного професіоналізму, його питомим інтонаційним джерелом. Будучи багатofункціональною цариною універсальної властивості, вокальне мистецтво протягом багатьох століть свого існування пройшло складний шлях адаптації до естетичних вимог музичної практики, характерних для тієї чи іншої історичної епохи, регіону або національної культури.

Проте процес висування камерно-вокальної музики на провідні позиції у концертно-сольному вимірі був тривалим і складним. Класичний вокальний стиль, представлений творчістю корифеїв епохи Просвітництва, набув нової якості у романтичну добу й зазнав суттєвої трансформації в культурі ХХ ст. відповідно новим художньо-естетичним і виконавським вимогам.

Особливу роль камерно-вокальний стиль набуває наприкінці ХІХ ст., коли сольне виконавство отримує нову слухачську аудиторію, об'єднану вже філармонічною системою та приватними салонами. У цей час формується новий тип сольної вокальної лірики, яка стає «титкульним» жанром усього подальшого розвитку вокального мистецтва.

Характерне для музики на межі ХІХ–ХХ ст. й Новітнього часу збагачення діапазону вокальних жанрів, розширення їхньої стильової атрибуції й практичного застосування визначає «нове життя» камерно-вокальної сфери у світовому

та національному художньому континуумі й формування сучасного камерно-вокального стилю, явленого множинністю індивідуальних репрезентацій.

У мистецько-культурному просторі сучасності, що виявляє тенденції складної інтеграції, під впливом зовнішніх та внутрішніх чинників у композиторській сфері відбувається модернізація жанрових моделей камерно-вокальної музики. Трансформаційні процеси у культурі і мистецтві, нові естетичні принципи звуковідтворення і сприйняття відіграють важливу роль у формуванні також і нових засад вокально-виконавської практики, збагаченні її інтонаційного тезаурусу.

У контексті оновлення камерно-вокальної сфери наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. суттєву роль відіграє творчість українських митців, які демонструють прагнення найповніше розкрити в цій царині духовний світ людини, збагатити ідейно-тематичну і жанрову складові, розширити систему виражальних засобів музичного прочитання поетичного тексту. Розкриття нових художніх граней камерно-вокальної сфери в українській музиці пов'язане з творчістю В. Бібіка, І. Гайденка, Л. Грабовського, Л. Дичко, В. Зубицького, Ю. Іщенка, І. Карабиця, О. Киви, В. Сильвестрова та ін. митців, які сприяли образно-змістовному і мовному осучасненню національного камерно-вокального стилю.

Лю Лігуе

КИТАЙСЬКА ХУДОЖНЯ ПІСНЯ У ТВОРЧОСТІ ІНЬ ЦІНЬ

Liu Lihuie

CHINESE ART SONG IN YIN QIN'S CREATIVE WORK

Інь Цінь (народ. 1954 р.) належить до числа тих композиторів, з творчістю яких пов'язаний розвиток «сучасної китайської художньої пісні» (за термінологією музикознавців Піднебесної), обумовленою належністю до останніх двох десятиліть ХХ — початку ХХІ ст.

Саме з початку 1980-х рр. розпочався творчий шлях Інь Цінь — одного з композиторів, які репрезентують добу сучасної китайської художньої пісні. Упродовж двох останніх десятиліть сформувався широкий тематичний діапазон пісенної творчості композитора. Поруч з китайськими художніми піснями на традиційну тематику, обумовлену тяжінням до оспівування безмежних глибин материнської душі («Матусина маленька поезія»), любові до батьківщини («Батьківщина, благословляю тебе навіки»), розкриття змісту питання, на яке не має відповіді («Не запитуй, чому»), милування рідною природою («Споконвічний осінній дощ», «Сніг», «Китайський сад»), у пісенній творчості композитора значну роль відіграють пісні воєнної тематики («Душа прикордонної армії», «Жінка-солдат», «У нову еру», «Єдність», «Лаври солдата»). Поява пісень воєнної тематики у внутрішньожанровій структурі сучасної китайської пісні обумовлена відповіддю композитора на реалії сьогодення. Показово, що воєнні пісні композитора віднайшли надзвичайно теплий відгук не лише серед солдат китайської армії, але й у всьому Китаї.

У 2000-х рр. розпочався «період енергійної творчості» (за визначенням музикознавців Китаю) у спадщині Інь Цінь, обумовлений не тільки інтенсифікацією творчого процесу досвідченого композитора, але й виходом його пісень

за межі суто музичного мистецтва. Пісні композитора, створені для художніх фільмів (серед таких — «Дивитися на місяць», «У світі», «Західна пісня кохання», «Нова четверта армія»), відомі у всьому Китаї. Пісню «Небо» було призначено для церемонії відкриття Олімпійських ігор. Поширені на екстрамузичні сфери призначення та виконання, китайські художні пісні Інъ Цінь 2000-х років відзначені зростанням творчої майстерності композитора, збереженням мелодизму як принципової ознаки його пісенного стилю, ретельністю у відпрацюванні деталей. Звернення до втілення різних пісенно регіональних нахилів (північного, західного, тибетського, індійського) обумовлює зміну композиторського та виконавського стилів. У цьому відношенні Інъ Цінь дотримується тієї традиції в історії китайської художньої пісні, що була сформована його знаними попередниками. Наприклад, Хуан Цзи вважав за необхідне, щоби, поруч із створенням загальнонаціональної китайської художньої пісні, набували розвитку і регіональні традиції, відображені у специфічному музичному колориті і поетичних образах. Розвиваючи регіональну традицію у розвитку китайської художньої пісні, Інъ Цінь увів до її складу індійський колорит, який раніше не набув послідовного втілення у межах національного пісенного мистецтва.

Внесок Інъ Цінь до розвитку китайської художньої пісні індійського регіонального нахилу, наявність численних пісень, як відомих, так і ще невідомих слухачам, обумовив широке визнання композитора серед молоді, яка винагородила його почесним іменем — «китайський Шуберт».

Свій творчий успіх як пісенного композитора Інъ Цінь визначив як результат взаємодії любові до музики, важкої праці та почуття відповідальності, що змушувало митця постійно просуватися уперед, зокрема, писати нову пісню через кожні три дні.

Перебування у стані творчої активності упродовж майже сорока років, внесення новачій при збереженні принципових ознак китайської художньої пісні дозволили Інъ Цінь створити власний пісенний стиль, упізнаваний і популярний у Китаї.

С. М. Недомолкіна, С. Л. Ніколенко

ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МУЗИКАНТА

S. M. Nedomolkina, S. L. Nikolenko

SOME ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF A MUSICIAN'S CREATIVE ABILITIES

Розвиток творчих здібностей музиканта шляхом переходу від репродуктивного рівня до креативного — проблема, яка вирішується педагогами-практиками протягом всього процесу навчання студента.

У педагогіці та психології подібні питання висвітлюються з різноманітних боків. Так, психолог В. Д. Шадріков взагалі заперечує співвідношення репродуктивних та креативних здібностей; інші дослідники (Б. М. Теплов, В. Н. Дружинін) диференціюють загальні і спеціальні здібності як самостійні різновиди та не вбачають між ними зв'язку. Педагоги Л. А. Беренбойм, Г. М. Ципін не тільки стверджують про можливість переходу репродуктивних здібностей на якісно новий рівень, але й надають методичні рекомендації з цих питань.

Слід визначитися з поняттями репродуктивних та креативних здібностей. Сучасна психологія розглядає репродуктивні здібності як набір природно обумовлених якостей людини, що забезпечують засвоєння знань, умінь, навичок та відтворюють відбите і збережене у пам'яті відповідно до «зразка». Поняття творчих здібностей охоплює такі особисті психологічні якості, які забезпечують високий рівень пізнавальної активності, вміння самостійно знаходити шляхи вирішення завдань, утворювати щось нове, оригінальне.

Сучасна педагогічна психологія представляє відношення між «активним мисленням», «самостійним мисленням» і «творчим мисленням» у вигляді спіралі. На кожному наступному рівні зберігається оперативність механізмів, але змінюється репродуктивна функція здібностей. Надалі репродуктивні здібності у вигляді оперативних механізмів творчо перетворюються. Основою перетворення є активізація музичного усвідомлення. Наприклад, музикант, який слухає себе з неослабною увагою, не може залишатися пасивним, внутрішньо індіферентним, емоційно та інтелектуально бездіяльним. У цій ситуації вмикається механізм розвитку репродуктивних здібностей, відбувається «приспособлення оперативних механізмів до умов діяльності». Виникає нова навичка, в яку привнесено нову якість. Рухаючись у цьому напрямку, педагог отримує можливість трансформувати активне мислення свого вихованця в самостійне і на наступних етапах — у творчий мисленевий процес.

З точки зору взаємозв'язку креативних та репродуктивних здібностей цікавою є методика залучення студентів до елементарної композиторської творчості в інструментальному класі, що була запропонована педагогом А. Душним, коли весь процес поділяється на три стадії:

- стадія творчого наслідування (передбачає відтворення, наслідування, виконання дій «за зразком»). Студент повинен оволодіти навичками адаптування та перекладення музичних творів, творення музики у стилі відповідного композитора;
- стадія обумовленої творчості (підвищує активність діяльності студентів). Її змістом є утворення особистих музичних прикладів у межах заданих параметрів, якими можуть бути жанрові ознаки, програмність, формоутворення;
- вільна творчість — сильно відрізняється від попередніх стадій. Її сутність полягає в звільненні творчої енергії студентів, відсутності обмежень творчого процесу, спонуканні до творчого самовираження.

Відповідна методика переконливо доводить можливість якісної зміни рівня здібностей, бо музично-інтелектуальний процес у цьому випадку характеризується поступовим переходом від репродуктивних дій до продуктивних, від відтворюючих до активного творення.

Отже, розуміння взаємозв'язку креативних та репродуктивних здібностей, їх збалансоване урахування під час побудови навчальної музичної діяльності, створення методик, що стимулюють творчу активність студента, є однією з професійно важливих якостей педагога-музиканта.

О. М. Скворцова
**ВОКАЛЬНІ ТРУДНОЩІ ВИКОНАННЯ ПАРТІЇ ТУРАНДОТ
В ОПЕРІ ДЖ. ПУЧЧІНІ «ТУРАНДОТ»**

О. М. Skvortsova
**VOCAL DIFFICULTIES OF PERFORMANCE OF PART OF TURANDOTS
IN OPERA J. PUCCINI «TURANDOT»**

Видатний італійський композитор Дж. Пуччіні — автор 12 опер, які з успіхом виконуються на сценах оперних театрів світу: «Богема», «Тоска», «Чіо-Чіо-Сан», «Манон Леско», «Джанні Скіккі». Останньою не закінченою оперою стала «Турандот», яку завершив по нарисах Дж. Пуччіні, що залишилися, його учень Ф. Альфано за участю маестро А. Тосканіні.

Прем'єра «Турандот» відбулася 25 квітня 1926 р. в театрі Ла Скала. Перше виконання опери закінчилося сценою смерті Ліу. А. Тосканіні, перервавши виконання, звернувся до публіки і повідомив, що в цьому місці смерть вирвала перо з руки великого Дж. Пуччіні. У наш час опера йде в оперних театрах у 3-х актах.

Ідея створення опери на сюжет казки К. Гоцци народилася у Дж. Пуччіні у 1919 р. під впливом побаченої постановки цієї п'єси у Берліні в театрі М. Рейнгардта. Сюжетна лінія «Турандот» незвичайна, але характерна для свого часу, оскільки багато художників і композиторів Європи ХІХ ст. зверталися до теми Сходу. Це казка про навіжену китайську принцесу Турандот, яка мстить усьому чоловічому роду, але любов перемагає її гнів і рятує світ.

«Турандот» — опера великих пристрастей, які розгортаються на тлі східного колориту. Арії героїв змінюються яскравими масовими сценами з могутньо звучними хорами і барвистими оркестровими епізодами. Музична мова опери надзвичайно різноманітна, а вокальні партії двох головних героїв розраховані на видатні голоси.

Партія Турандот вважається однією з найскладніших оперних партій для сопрано. Першою виконавицею її була російська співачка Роза Рапа. Пізніше її виконували Марія Каллас, Біргіт Нільсон, Монсерат Кабальє, Гена Димитрова і багато інших великих співачок нашого часу. Партія Турандот вимагає сильного голосу, що «пробиває» потужне звучання симфонічного оркестру, і цілого комплексу умінь і здібностей оперного виконавця.

У вокальній партії Турандот переважають широкі інтервали, декламаційні обороти, пунктирний, майже маршовий ритм, що відрізняє її музичну мову від арій Мімі («Богема»), Чіо-Чіо-Сан («Мадам Баттерфлай»), і Флорії Тоски («Тоска»), де домінує кантілена і надзвичайно яскраві мелодії в аріях і аріозо.

Складність партії полягає ще і в тому, що звучить вона упродовж 20-25 хвилин, тобто у співачки не так багато часу, щоб зацікавити публіку цим художнім образом. Турандот з'являється в 1-му акті, і тільки з середини 2-го починає звучати її голос. Дж. Пуччіні створив яскраві арії рабині Ліу, яка за сюжетом гине і викликає у публіки співчуття і симпатію, а Турандот і в музиці з'являється недоступною, що ненавидить увесь світ.

Свою першу сольну характеристику принцеса отримує в аріозо «In questa Reggia» у 2-му акті. Турандот розповідає про свою прабабусю, над якою жор-

стоко поглумилися чужинці, унаслідок чого, вона мститья чоловікам, загадуючи загадки. Аріозо побудоване на чергуванні різних типів мелодії: одна з них нагадує коліскову, інша — навпаки: підведена, патетична, тріумфуюча. Мелодійна лінія широка по діапазону, у ній присутні великі інтервальні стрибки з хроматизмами, а також поєднуються декламаційно-речитативні і кантиленні риси. Кульмінація аріозо починається зі слів «*Mai nessun m'avrà!*» («Мені не бути твоєю!») — ходи квінт на «ля» другої октави, з ферматою на «сі», на тлі дублюючого щільного звучання оркестру, і, нарешті, хід на «до» другої октави вимагають від виконавиці професійного співацького дихання і великої фізичної витримки.

Сцена загадок є драматичним діалогом Турандот і Калафа. Дж. Пуччіні використовує короткі декламаційні фрази з гострим, незграбним мелодійним малюнком, що напружено звучать у високому регістрі. Строфа завершується репліками хору, який з кожною новою відгадкою підтримує Калафа. Турандот упевнена, що Калаф, як і усі попередні принци, не зможе відгадати загадки, і буде страчений, але з кожною відгадкою принцеса приходять у відчай, нова загадка лунає більш напружено, і навіть істерично. І, нарешті, подальше аріозо Турандот «*Figlio del cielo*» («О повелитель»), звернене до свого батька, малює сум'яття принцеси. У його мелодійній лінії немає великих стрибків, але складність полягає в тому, що написано воно у високій теситурі, а виконувати необхідно *mezzo voce*. До кінця аріозо набирає експресії, і у фіналі співакці належить на тлі хору і оркестру заспівати «до» 3-ої октави, що досить складно, особливо для вокалістів-початківців.

У 3-му акті відбувається розв'язка опери — Калаф через поцілунок підкорює холодне серце принцеси, і вона розуміє, що відгадала найголовнішу загадку: основа життя — це Любов.

Отже, опера «Турандот», яка стала лебединою піснею великого італійського композитора Дж. Пуччіні, є видатним шедевром музичного мистецтва, а партія Турандот — однією з найскладніших оперних партій у світовій оперній музиці.

О. М. Панета

ТРУБА ЕПОХИ БАРОКО

О. М. Papeta

BAROQUE TRUMPET

За нашого часу, коли виконавство на трубі розвинулося настільки, що для труби практично немає обмежень ні в регістрах, ні в техніці, то чому ж виконання музики епохи бароко досі є великою проблемою для багатьох музикантів? Як і хто грав цю музику понад 300 років тому на тих, настільки недосконалих інструментах?

Імена виконавців (і трубачів зокрема) стали фіксуватися тільки з 1676 р. і серед перших і найзначніших імен по праву назовемо італійського трубача Чезаре Бендінеल्ली (1542–1617), автора найпершої з відомих нам шкіл гри на трубі (1614).

Саме в XVII ст. відбулася одна з найважливіших подій в історії сучасної труби: її визнання в музично-професійному мистецтві. Визначна архітектура

соборів і палаців, грандіозність задумів, пишність і блиск художніх шкіл надзвичайно впливали на вибір засобів прояву. І саме труба з її яскравим і блискучим звуком, з її здатністю виконувати надзвичайно високі і орнаментовані пасажі, користувалася великим привілеєм у композиторів тієї епохи.

Хто ж міг виконувати ці неймовірні і за нинішніми мірками труднощі в надвисокому регістрі? Ними був Йоганн Хайніш і Джироламо Фантіні (бл. 1602–?), найважливішою справою останнього стала його «школа» для труби (1638), яка стала другою «школою» в трубній історії.

У музичному мистецтві німецькомовних країн труба з'явилася в 1618–1620 рр. На той час тембр труби трактувався символічно: він слугував виразом земної та небесної влади. Інструмент звучав у магніфікатах і месгах, під час високих церковних свят, важливих процесій, коронацій тощо. Деякі святкові меси були настільки пишними, що папа Бенедикт XIX у 1749 р. в спеціальній енцикліці заборонив їх використання, повставши проти надмірної помпезності церкви.

Що стосується творчості німецьких композиторів, які вплинули на виконавство на трубі, передусім слід назвати Йоганна Пецеля (1639–1694). Він був одним із творців жанру баштової музики, що звучала з веж ратуш і церков.

До початку роботи в Лейпцигу І. С. Баха провідним трубачем там був Готфрід Райхе (1667–1734), для якого Бах написав так багато блискучих партій. Наступником Райхе в оркестрі Баха був У. Рюе (?–1787).

Чимало славних трубачів дала Англія. До середини XVII ст. там лідував Ж. Прайс (?–1687), який користувався величезною повагою. Великий внесок у виконавське мистецтво того часу внесла сім'я Шор. Маттіас Шор очолив корпус трубачів після смерті Прайса, його син Джон Шор (1662–1752) продовжив плеяду видатних музикантів того часу. Уважається, що саме Джон винайшов камертон у 1711 р.

Місце Д. Шора в англійській музиці для труби посів Валентин Сноу (1700–1770), і саме для нього Г. Гендель спеціально написав облігатні і сольні партії у своїх творах. Беручи участь в якості оркестрового музиканта у виконанні опер і ораторій Генделя, Сноу досяг такої досконалості на своєму недосконалому інструменті, що це стало найвищою точкою в англійському мистецтві гри на трубі в епоху бароко.

Процес відродження старовинної музики, і передусім музики бароко, яка набула популярності починаючи з першої половини XX ст., поставила перед музичною наукою цілу низку складних питань. Особливо гостру необхідність в їх вирішенні зазнають виконавці. Це, передусім, проблема розуміння специфіки жанрів епохи бароко, ролі, зокрема, труби в умовах того чи іншого контексту.

Отже, барочова труба проклала шлях виконавства на трубі в наступні епохи, передбачивши, таким чином, подальший блискучий шлях цього інструмента.

С. Ю. Романенко

ЗАГАЛЬНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ІНТОНУВАННЯ

S. Y. Romanenko

GENERAL REGULARITIES OF INTONING

Одним із найважливіших компонентів виконання, поряд з красою звучання, чіткістю смичково-штрихової техніки, гнучкістю фразування та динаміки, є правильне відтворення висоти звуків, тобто точне звуковисотне інтонування. У широкому смислі інтонування є головним засобом розкриття художнього змісту музичного твору. На думку академіка В. Асаф'єва, під поняттям «інтонація» треба розуміти «сутність музичних явищ».

Вивчення інтонування на струнних інструментах тісно пов'язане з пошуками нових закономірностей у галузі музичної акустики, теорії музики та особливостей слухового сприйняття звуковисотності. Досі ще немає ні загальноприйнятих теоретичних основ інтонування, ні єдиного розуміння суті правильної, чистої інтонації.

Ніхто не має жодних сумнівів у тому, наскільки важливою є інтонаційна точність виконання. Однак під час дослідження звуковисотності в її різних проявах вчені-теоретики й практики, користуючись різними методами, іноді приходять до протилежних, на перший погляд, наслідків.

Щоб упевнитися в тому, наскільки серйозними є теоретичні розходження у поглядах на звуковисотність та інтонування, наведемо деякі висловлювання з цього питання сучасних вчених. М. Гарбузов унаслідок багаторічних досліджень виснував, що слух людини не точечний, а зонний. Отже, й інтонування, тобто відтворення висоти звуків, також має бути зонним. Українські вчені П. Барановський і Є. Юцевич у своїй праці пишуть: «Слід відзначити хибність концепції професора М. О. Гарбузова, який характеризує природу музичного слуху як дванадцятизонаову».

Цікаво, що, попри явну протилежність концепцій розуміння звуковисотності, обидві сторони досить широко на рівних правах у позитивному смислі цитуються в методичній літературі. Так, різний підхід до простого і ясного, на перший погляд, поняття чистого інтонування під час виконання переростає в суперечку з основним питанням філософії.

Процес музичного інтонування складається з таких основних етапів: передчуття внутрішнім слухом, відтворення, контроль зовнішнім слухом (ніби збоку), корекція технічним апаратом. Цей процес діалектично єдиний. Усі його ланки взаємопов'язані й взаємозалежні.

Отже, першою ланкою в процесі відтворення звука будь-яким способом є передчуття. Цілком очевидно, що в розвитку передчуття велику роль, особливо для виконавців на інструментах з нефіксованим або напівфіксованим звукорядом, відіграють знання різних музичних строїв.

З математичних строїв відомі чистий та піфагорів. Попри велику кількість поправок у вигляді схізми, синтонічної, піфагорової ком та ін., жоден з них не надає змоги точно інтонувати. Класичним прикладом неточності, скажімо, піфагорового строю (відчутної під час виконання акордів на струнних інструмен-

тах), вважається акорд, де чисто вистроєна октава утворює з відкритою струною нечисту сексту або нечисту приму.

Здавалося б, вихід — у темперації, тобто деякій підправці звужених і розширених інтервалів. Найзручнішою виявилася дванадцятиступенева рівномірна темперація. У ній піфагорова кома розподілена на дванадцять рівних частин і таким шляхом вирівнені усі невідповідності між дієзними підвищеннями і бемольними пониженнями, всі півтони рівні й взаємозамінні.

Рівномірна дванадцятиступенева темперація дозволила зробити в музичному мистецтві величезний стрибок вперед, однак згодом з'ясували, що вона придатна лише для теорії музики і для інструментів з абсолютно фіксованим звукорядом. Подальший розвиток виконавства показав, що новий зміст не вміщується в старі форми. І навіть піаністи у своїй практиці намагаються знайти інтонаційні барви поза межами рівномірної темперації.

«Піаніст може за допомогою динамічних відтінків робити найтонші інтонаційні ефекти, — пише відомий угорський піаніст і педагог Йозеф Гат. — У цьому смислі він може так само добре інтонувати, як співак або скрипаль». Справжній музикант мислить завжди чистими інтервалами. Гельмгольц стежив за грою Іоахіма і встановив, що він інтонує абсолютно чисті інтервали. Так було і так буде завжди у справжніх виконавців.

Поняття чистого інтонування — питання дуже заплутане та суперечне. Тут важливе те, що вже у першій половині минулого століття стало ясно, що і дванадцятиступенева темперація не розв'язала до кінця всіх суперечних питань інтонування. Причина в тому, що музичне уявлення людини не може обмежитися дванадцятиступеневим звукорядом. Навіть людина з поганим слухом здатна розрізнити всередині однієї октави кілька сотень звуків.

З аналізу висловлювань дослідників і музикантів-практиків про інтонування можна зробити також висновок про те, що індивідуальним є не тільки відтворення і, отже, передчуття, а й слухання виконуваного. Таким чином, у комплексі «передчуття — відтворення — реальне слухання — корекція» перший етап відіграє величезну роль. Однак в інтонуванні реалізація передчуття настільки залежить від ступеня володіння інструментом, що не тільки в період навчання, а й у зрілому виконанні досягнення цілковитої єдності передчуття і відтворення — завдання великої трудності.

Неодмінною умовою хорошого, якісного, виразного звуку є ясне звукове уявлення про нього. Це внутрішнє слухання може бути реалізовано у виконанні тільки при найсуворішому звуковому контролі.

Третій етап інтонування — слуховий контроль — є безпосереднім продовженням передчуття. Реєструючи та коригуючи нову дію — відтворення звуковисотності технічним апаратом виконавця, слуховий контроль виступає в ролі критерію практики у здійсненні задумів.

Для того щоб ясніше уявити собі принципи інтонування, необхідно докладніше розглянути висновки згадуваних досліджень, що стосуються загальних питань інтонування.

THE DEVELOPMENT OF THE GENRE OF MONO-OPERA IN UKRAINIAN MUSIC

Українська опера як традиційний музично-сценічний спектакль європейського типу склалась у ХІХ ст., хоча історія театрального мистецтва в Україні давня і налічує декілька віків. Перший етап розвитку опери пов'язаний із творчістю С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка і його сучасників (М. Аркаса, П. Ніщинського, П. Сокальського).

Саме М. В. Лисенку належать перші камерні опери, серед яких «Сафо» (камерна музична драма) і «опера-хвилинка» «Ноктюрн» (лірична мініатюра), написані на лібрето Л. Старицької-Черняхівської. Ці твори з'явилися на хвилі модернізму і втілюють характерні риси модерного мислення на різних рівнях опери (перетворення античного сюжету, або античних елементів: наприклад, Вахханка з опери «Ноктюрн»; образно-тематичної сфери, роль речей в інтер'єрі, складне символістичне переплетення реальності і фантастики, чуттєвість, естетизація зовнішніх і вокальних характеристик в душі декоративності із філігранною проробкою усіх деталей).

Камерна лінія оперного мистецтва знайшла продовження у творчості К. Стеценка (учня М. Лисенка) в його монодрамі за однойменною драмою Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді» (для сопрано, хору і оркестру). Оперу К. Стеценка дослідники відносять до різних стилєвих течій. Так, у ній відчуваються риси пізнього романтизму; модернізму; неокласицизму.

Значний вплив на формування моноопери в українській музиці мали розгорнуті вокальні сцени з опер або розлогі пісні-романси. Прикладами можуть бути масштабна моносцена Насті з II-ї дії опери М. Лисенка «Тарас Бульба»; романс-вокальна сцена для сопрано і оркестру «Плавай, плавай, лебедонько» К. Стеценка на вірші Т. Шевченка.

Для української вокальної та оперної музики стає відмінною рисою трактовка жіночих характерів, переживань кризь призму ліричного світосприйняття, що в подальшому відобразиться на специфіці моноопер у першу чергу як жіночих ліричних сцен з психологізацією і детальною проробкою емоційних станів.

Паралельно із М. Лисенком, К. Стеценком у 10-х р. ХХ ст. у жанрі камерної опери працює незаслужено нині забутий Борис Яновський. Серед десятка опер ним створено і дві камерні: «Відьма» за оповіданням А. Чехова та «Флорентійська трагедія» за п'єсою О. Уайльда. Обидві опери — одноактні лірико-драматичні твори для чотирьох виконавців і оркестру. Сам автор визначив «Відьму» як одноактну музично-драматичну сцену, а «Флорентійську трагедію» як музичну драму. Постановки цих опер викликали цікавість публіки і схвальні рецензентів; музично-сценічне втілення, як і сам сюжет, були в душі модерністського часу, а опери втілювали новий тип драматургії, в якій все визначалось настроєм, подібно до п'єс М. Метерлінка. Так склалися «драми настрою» Б. Яновського.

Період 20-х-30-х рр. в українській опері позначений кардинально новими темами і сюжетами, продиктованими новою радянською дійсністю. Цікаві зразки витонченої модерністичної камерної опери поступаються плакатним, народним, революційним музичним виставам. Винятком і «згадкою» про попередні часи існування інших опер виступає у цьому переліку опера М. Вериківського «Наймичка» за однойменною поемою (і повістю) Т. Г. Шевченка. У лірико-психологічній опері за наявності масових сцен і жанрово-побутових епізодів увага зосереджена на внутрішньому житті героїні, її душевних переживаннях, що і становить найсуттєвішу ознаку музичних лірико-психологічних драм.

Надалі українська традиція камерної опери була перервана; її відродження відбулось вже наприкінці радянського періоду, і тоді зразком для написання моноопер послужив «Людський голос» Ф. Пуленка. Тоді як монодрама «Очікування» А. Шенберга, камерні опери М. Лисенка, Б. Яновського були забуті, викреслені на той час із радянського мистецького простору.

Новий етап у розвитку української камерної опери, зокрема моноопери, розпочинається у 60-ті – 80-ті рр. ХХ ст. До цього жанру звертаються В. Губаренко («Листи кохання», «Самотність»), О. Білаш («Балада війни», «Сповідь білого тюльпана»), Л. Колодуб («Поет»). З кінця 90-х рр. і на початку ХХІ ст. можна говорити про наступний період розвитку жанру моноопери. У цей час написані моноопери О. Щетинського «Благовіщення»; К. Цепколенко – міні-моноопери «Годинник», «Між двох вогнів», «Цим вечором Борис Годунов»; Ю. Гомельської – опера-сцена «Божественна Сара», «Відблиски втомленого поп-стару»; І. Небесного «Як багато листів про тебе»; С. Луньова «Погано темперовані пісні» за твором Л. Керрола «Аліса в країні див» та ін.

Цікаво, що останні моноопери одеських композиторок К. Цепколенко і Ю. Гомельської написані спеціально на замовлення австрійського співака, баритона Руперта Бергмана, який на фестивалях сучасної музики представляє вечори моноопер, утілюючи ідею «театру одного актора-вокаліста».

Таким чином, розпочавши власну історію за доби модернізму, паралельно із європейськими тенденціями українська моноопера успішно продовжила своє існування через півстоліття, і в постмодерністичному просторі впевнено зайняла нішу в театральному мистецтві, не поступаючись «великій» традиційній опері.

М. М. Смородська

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА СПЕЦИФІКА СТИЛЮ СОУЛ НА РІЗНИХ РІВНЯХ

М. М. Smorodska

PHENOMENOLOGICAL SPECIFIC CHARACTER OF THE SOUL STYLE AT DIFFERENT LEVELS

Розглядаючи соул як стильовий напрям в естрадно-джазовій музиці, необхідно з'ясувати, у чому полягає його сутність і що характерно для цього поняття. Саме поняття «соул» важко перекласти інакше, ніж «спів з душею» або «спів душі». Це поняття чітко закріпилося тільки наприкінці 50-х – початку 60-х років ХХ ст. в практиці естрадно-джазового вокального виконавства. Іноді стиль соул відносять і до роду інструментального виконавства, однак історію

походження соулу частіше пов'язують саме з розвитком вокальних жанрів негритянського фольклору.

Важливим аспектом виявлення сутності та специфіки явища культури є визначення його емоційно-образних основ. Як подібний емоційний і семантично-смысловий фундамент соулу дослідники називають виняткову оголеність почуттів, втілення страждань негритянського народу як спільності, що має трагічну історичну долю, відображення болісного досвіду власного життя, бунтарства, певну соціальну протестність, емоційний магнетизм, прагнення до консолідації аудиторії. Таке трактування надає соулу статусу художнього відображення процесу визвольного руху народів Африки середини ХХ ст.

Узагальнення накопиченого у музикознавстві досвіду в осмисленні соулу створює передумови для уточнення його феноменологічної специфіки на різних рівнях. На образно-тематичному рівні соул означений, насамперед, тяжінням до публіцистичності, соціальної протестності, висловом активної життєвої позиції, утвердженням ціннісних орієнтацій, серйозністю, височиною, визначеною пасіонарністю. Подібні якості детермінують формування виконавської установки, орієнтованої на декларативність, критичне (у творчості Дж. Брауна, А. Франклін, пізніше — частково у творчості М. Джексона, Adel, Джамали) ставлення до культурних, соціальних реалій. Масштабність цих проблем і осмислення їх як безпосередньо значущих для співака і аудиторії на рівні динаміки знаходить вираз у високому динамічному тонусі, «виправдовувати» пристрасність виконання, і відбиває життя «...негритянських гетто, з їх емоційною загостреною напруженістю і особливою мовою, сленгом, в якому біблійне змішалося з вуличним, вульгарним, навіть блатним».

Деяка екзальтованість і екстатичність властива соулу і в силу його генетичного зв'язку з такими ознаками афро-американського фольклору, як інтонаційна лабільність, наявність особливим чином інтонованого з тенденцією до позиційного зниження III і VII ступенів ладу (блюзові тони), гліссандовані, різкі зміни фальцету, хрипкого горлового звуковидобування, субтоном, вібрато, специфічна ритмічна організація, зміщена відносно до мелодики, мелізматики.

На рівні ритміки домінування важких напологливих ритмів, своєрідний ефект «вдовбування» в соулі створює особливий магічний ефект привернення уваги аудиторії до проблем і водночас ефект її об'єднання єдиним поривом. При всьому значенні соціального початку, соул, як і мистецтво естради загалом, явище передусім відображає індивідуальну неповторність харизми виконавця. На музичному рівні це переломлюється в зазначених дослідниками таких ознаках соулу, як імпровізаційність, особлива значимість вокалізації, що обумовлюють унікальність творчого акту, інтерпретації змісту конкретного твору. На рівні специфіки виконавства це виражається у використанні комплексу специфічних прийомів, у якому особливого значення набувають «неакадемічні» звуковидобування і звуковедення: схлипи, зітхання, фальцет, мелізматики, вигуки, скандування, нетемперовані звуковидобування, розмовні вставки, а також свобода дихання, зумовлена імпровізаційно. На рівні тембру це проявляється в яскравій своєрідності, характерності, а також особливій «непідготовленості» голосів (нерідко стає, як у творчості Р. Чарльза, фундаментом сценічного образу виконавця), що стирає межу між співаком і аудиторією. У комплексі означених рис

формують і характерну для соулу комунікативну ситуацію, в якій відношення «співак — аудиторія», основане на їх консолідації і апелюванням виконавця до слухача як активного члена соціуму.

В. І. Смородський

ДОСЛІДЖЕННЯ ЗМІСТУ ФОРТЕПІАННИХ НАВИЧОК ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

V. I. Smorodskyi

CONTENT RESEARCH OF THE PIANO PLAYING SKILLS

Формування виконавських навичок в учнів ДМШ під час опрацювання навчально-педагогічного репертуару повинно розглядатись, передусім, як залучення учня до світу прекрасного, як ще один крок для розкриття його творчої індивідуальності. У такому випадку одночасно будуть розв'язуватись і відповідні піаністичні завдання. Мета роботи над конкретним фортеп'яним твором навчально-педагогічного репертуару — змістовне, яскраве, технічно досконале виконання. Ступінь володіння всіма необхідними для цього виконавськими навичками слід розуміти наступним чином: з одного боку, має бути забезпечений рівень, який доступний учневі, з іншого боку, має бути забезпечений рівень, який дозволяє говорити про належну якість виконання. Дослідження змісту фортеп'яних навичок гри на фортеп'яно в учнів ДМШ, шкіл мистецтв передбачає виокремлення декількох основних груп навичок гри на фортеп'яно. Зміст фортеп'яних навичок гри на фортеп'яно містить наступні групи:

1. Нотно-орієнтовні. До них належить все, що стосується нотного тексту: термінологія, визначення форми твору, тональність тощо.
2. Темпометроритмічні. До цієї групи належать навички, пов'язані із здібностями відчувати співвідношення темпу, метру і ритму в конкретному музичному творі та правильно їх відтворювати під час виконання.
3. Технічні. Їхня мета — забезпечити умови, за яких технічний апарат буде здатний краще виконати необхідне музичне завдання, тобто активність, гнучкість та пластичність піаністичного апарату, доцільність та економію рухів, а також, взагалі, керованість технічним процесом під час виконання музичного твору.
4. Мелодико-фразувальні. Це група навичок, що формуються під час роботи над фразуванням, мелодією, інтонуванням, артикуляцією, агогікою, педалізацією тощо.
5. Художньо-виражальні. Мають на меті виховання розуміння образного змісту музики, емоційного відгуку на неї, та правильного відображення задуму автора музичного твору.
6. Емоційно-вольові. Містять психологічні особливості та установки, що оптимізують процес роботи (особливо самостійної) над музичним твором (цілеспрямованість, наполегливість, рішучість, витримка та дисциплінованість), а також точне, безпомилкове виконання фортеп'яних творів під час оприлюднення результатів навчальної діяльності.

Під час роботи над музичним твором дуже важливо підібрати такі засоби музичної виразності, які слугуватимуть основою відтворення музичнообразного змісту. Ефективне формування виконавських навичок гри на фортеп'яно

потребує рівномірної уваги до усіх вищезазначених груп навичок, що вимагає застосування комплексного підходу.

Робота над формуванням виконавських навичок гри на фортепіано завжди пов'язана з тим, щоб не тільки знайти для учнів потрібні для виконання піаністичні прийоми, але й досягнути того, щоб учені звук до них: вони повинні стати для учня зручними. Цього можна досягти лише шляхом надання учням якісних знань.

О. Ю. Степанова

СВОЄРІДНІСТЬ ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ НА ЕТАПІ ФОРМУВАННЯ

О. Ю. Степанова

THE ORIGINALITY OF THE PIANO CULTURE AT THE NASCENT STAGE

Початковим етапом формування фортепіанної культури є період поширення клавішно-струнних інструментів (клавесин, клавикорд, чембало) в Європі, що сприяло загальному культурному росту населення.

Серед безлічі розгалужень застосування поняття «культури» в музичній науці, провідним напрямом залишається його вивчення у фортепіанному мистецтві.

Так, розглядаючи фортепіанну культуру в період її формування, тобто в межах 1770–1800 рр., слід зазначити, що першими її представниками треба вважати композиторів лондонської та віденської фортепіанних шкіл, а саме: Ф. Е. Баха, Й. Гайдна, М. Клементі, В. Моцарта, Й. Гуммеля, Л. Бетховена.

Фортепіанна культура означеного періоду невіддільно пов'язана з культурою народу, його національними традиціями. Відмінною рисою фортепіанного спадку композиторів віденської школи є використання в музичних текстах фольклорних надбань європейських народів (австрійська та німецька пісенність у творчій спадщині В. Моцарта, чеські народні мотиви у творах Й. Гуммеля). Відомо, що на межі XVII–XVIII ст. церква також застосовувала народну пісенність у своїх піснеспівах, щоб долучити до себе більшість населення.

Естетичним критерієм для майбутніх поколінь музикантів Англії стає новий «величний пафос» фортепіанної культури, що супроводжувався підвищеною цікавістю та затребуваністю піаністів, завдяки чому формуються сприятливі умови для розвитку фортепіанного мистецтва та мануфактури. Це надає поштовху появі концертної діяльності.

Історичні події (зміна влади, втрата панівного статусу церкви, війни, розвиток придворної та міської музичної культури) слугували поштовхом до нових перетворень в музичному мистецтві.

У витоків поняття «класицизм» панувала думка про гармонію та порядок в бутті людини, певні закони, правила, що сприяють віднайденню рівноваги. Подібне розуміння було екстрапольовано на фортепіанний музичний стиль класицизму.

У той час культури різних країн Європи впливали одна на одну, від чого відбулося їхнє змішання у фортепіанному мистецтві.

Завдяки тогочасним можливостям «нового» інструменту у композиторів формувалось бажання створювати щось нове, неповторне. Це породило індивідуалізацію композиторських стилів.

Завдяки широкому розповсюдженню та використанню фортепіанного мистецтва у різних сферах діяльності, відбулась музична «революція»: піаністи повинні були стати універсальними (педагогами, виконавцями, композиторами), виникли нові жанри, створилися перші передумови до перетворення стилю бароко у класицизм (поява перших ознак: зменшення орнаментаций, переважання гомофонного викладу музичної думки, формування чітких структурних форм, однією з яких стає модуляція).

Певні фортепіанні прийоми та засоби музичної виразності вплинули на формування нових жанрів (сонати, фортепіанні концерти). Зміна тональностей всередині музичного твору, а також застосування контрастів (інтонаційних, темпових, фактурних, ритмічних) слугували перехідною ланкою до різних емоційних станів. Ці принципи лягли в основу нового фортепіанного жанру сонати.

Розповсюдження фортепіанної культури також було спровоковано виходом за межі аристократичних салонів, появи такого виду діяльності, як публічні концерти, створення певних музичних товариств.

Тож, фортепіанна культура 1770–1800 рр. у своєму змісті поєднала перші кроки до уніфікації рис фортепіанного мистецтва та його естетичні уявлення, що поширювалися на території Європи та за її межами, формування шкіл, та перехід від релігійних традицій до свівських моделей громадського устрою, зміну змістовних орієнтацій у мистецтві.

I. I. Степанова

ПОЕТИКА ЖАНРУ РОК-БАЛАДИ У ТВОРЧОСТІ ГРУПИ «SCORPIONS»

I. I. Stepanova

THE POETICS OF THE GENRE OF ROCK BALLADS IN THE ART OF THE GROUP «SCORPIONS»

Сучасна рок-балада вже має мало спільного з первісним жанром у середньовічній літературі і з інструментальним твором романтичної епохи. Це особливий жанр рок-музики, пов'язаний з виконавським стилем, без якого не обходиться жоден репертуар рок-групи. Піддавшись впливу афроамериканського фольклору (зокрема блюзу), з якого сформувалися різні напрями поп- і рок-музики, цей жанр міцно закріпився в репертуарі рок-музикантів як сольна лірична пісня або інструментальна композиція баладного стилю (rock ballad або power ballad). Рок-балада — це особливий тип пісні, який представляє собою мелодійну, повільну ліричну композицію, в якій інструментальний супровід створюється за допомогою акустичних та електрогітар, клавішних, ударних інструментів.

Розвиток жанру рок-балади нерозривно пов'язаний із творчістю рок-гурту «Scorpions», «фірмовий» стиль якої склався завдяки таких композицій, як «Still Loving You», «Wind of Change» і «Send Me an Angel». Проаналізувавши музичні тексти рок-балад німецького гурту, висновуємо, що стильовими ознаками жанру рок-балади є її композиційна структура, яка передбачає три складові форми — вступ, строфа, брідж. Виконавську поетику жанру в рок-баладах «Scorpions» становлять: драматургічні фази розвитку тематизму з хвилеподібним принципом, експресивно-динамічною подачею вокального мелосу, надзвичайно потужні рифи, віртуозні гітарні соло та лінеарність мелодичного малюнку.

У рок-баладах «Scorpions» зберігаються родові ознаки, які характеризують баладність як специфічний принцип вокально-інструментального мислення виконавців. Для баладного стилю виконання характерні наступні ознаки та засоби виразності:

- наявність класичного рок-інструментарію (ритм-гітара, соло-гітара, бас-гітара, ударні, клавішні);
- монологічність, розповідь від першої особи, рок-балада — це твір одного виконавця, водночас роль соліста виконує рок-вокаліст (Клаус Майне) та гітара як його музичний двійник (Маттіас Ябс);
- оповідна манера музичного висловлювання в поєднанні з лірико-психологічним підтекстом, завдяки чому відтворюється атмосфера особистої розповіді про почуття, думки, душевні переживання і випробуваннях будь-якого близького друга, в ролі якого виявляється слухач;
- строфічність, варіантно-варіаційний принцип розвитку, наскрізна драматургія;
- композиційна структура — вступ, строфа, брідж; наявність гітарного медитативного вступу, повільний темпоритм, супровід гітари на тихій динаміці, що поступово переростає у динамізовану кульмінацію з постлюдійним гітарним програшем;
- речитативно-декламаційний тематизм з опорою на інтонацію людської мови, за допомогою яких створюється ефект «роздуми вголос»;
- імпровізаційність, що відповідає вільній манері вокального інтонування, варіантна зміна мелізмів, ритму, інструментальних епізодів.

Отже, «Scorpions», як і більшість рок-гуртів (таких як «Aerosmith», «Gun's and roses» та інші), вилинули на формування класичної поетики жанру рок-балади на композиційному, інтонаційному (синтаксичному) та виконавсько-стильовому рівнях.

О. В. Стецькович

ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ТА СЦЕНІЧНИЙ ІМІДЖ Г. М. САМНЕРА (СТІНГА)

О. V. Stetskovych

THE PERFORMING STYLE AND STAGE IMAGE OF GORDON MATTHEW THOMAS SUMNER (STING)

Гордон Метью Самнер (Стінг) належить до плеяди універсальних митців-музикантів з глибоким світосприйняттям і тонким відчуттям реальності, які сполучують в одній особі функції композитора, музиканта-виконавця, актора, поета. Згідно з отриманими «Греммі» та іншими музичними нагородами останньої доби (кращий поп-співак, за кращий поп-альбом), Стінга асоціюють з представниками поп-культури.

Сценічний псевдонім митця «Sting» у перекладі з англійської означає «жало». Існує декілька версій щодо походження цього псевдоніму. За однією з них, він пов'язаний з уїдлигим характером митця. За іншими, таке сценічне ім'я було зумовлено: а) улюбленим джемпером у жовто-чорну смужку, який Г. М. Самнер одного разу одягнув на репетицію; б) бажанням отримання «гостроги» іміджу для створення «маски» гангстера в гурті «The Police». Ще одна версія пояснює це ім'я тим, що Стінга під час виступу вжалила оса.

У контексті масової музичної культури, у сфері поп- і рок-музики, у світі шоу-бізнесу, іміджево-виконавський, сценічний стиль музиканта можна окреслити як аскетичний, позбавлений зовнішніх ефектів та екстремуму музичних зв'язків. Типом сценічної поведінки й засобами самовираження в умовах концертної комунікації Стінг вирізняється від багатьох виконавців у сфері шоу-бізнесу, які вражають глядача, насамперед, епатажним іміджем, експресивною манерою виконання, неймовірними костюмами, гранд-балетом карнавального типу. Під час концертного виступу автор-виконавець фокусує увагу на іманентно змістовній площині твору, що закорінена в поетичному і музичному синтезі та передбачає глибинне зосередження й входження в коло образності. Саме тому артист відмовляється супроводжувати своє виконання активними танцювальними рухами.

Згідно з власними естетичними уявленнями, музикант не вважає за доцільне зніматися (й практично не знімається) у кліпах, що посилюють ефект зорового, екранного сприйняття образності та передбачають запис фонограми. Виконавець-універсал зі стійкою харизмою, Стінг завжди дотримується глибоко ним усвідомленої виконавської етики. Для нього творчим законом є принципова позиція обов'язково «живого» концертного відтворення-виконання музики. Митець не сприймає гідно артистів, які імітують спів під фонограму.

Стінг активно виступає у складі дуетів з різними виконавцями, запрошує до виступу у своїх альбомах митців різних стильових орієнтацій: Л. Паваротті, хіп-хоп діву Мері Джей Блайдж і гітариста Анушка Шанкар.

В інтерпретації творчості Стінга дослідники відзначають різні аспекти та напрями творчого самовираження музиканта. Зокрема, він певний час приділяв увагу жанру балади та таким стилям, як джаз і реггі.

В оцінці особистісного світу британського музиканта дослідники відмічають наполегливість у досягненні намічених творчих планів, працьовитість, постійне прагнення досягнення досконалості, нових вершин. Стінг впевнений у собі і своїх силах, цілеспрямований, твердий у своїх рішеннях, точно знає, чого хоче, і обов'язково досягає цього.

Характерною особистісною рисою Стінга є відкритість всьому новому, творчо-експериментальному й технічно-інноваційному. Ілюстрацією цієї складової творчої натури митця є записаний, окрім стандартного, у форматі супер-аудіо альбом «Whenever I Say Your Name» в дуеті з американською співачкою Мері Джей Блайдж.

Виконавська стилістика, тип артистичної поведінки, імідж музиканта пов'язаний з його внутрішньою сутністю, ментальним зв'язком з англійською культурою. Дослідники його творчості підкреслюють, що Гордон Метью Самнер відомий своєю «англійською» виправкою, статурою, витримкою і незламністю духу.

На відміну від багатьох представників своєї професії у сфері шоу-бізнесу, Стінг уособлює тип музиканта-інтелектуала, для якого самореклама не має принципового значення. Головне — творче самовираження, авторське та виконавське слово митця. Камерний тип виконання, діалогічна скерованість авторсько-виконавської промови, авторські художні тексти, проінтоновані проникливим голосом співака з м'яким тембро у супроводі гітари — неодмінної

супутниці пісень композитора, улюбленого з дитинства інструмента сприяють особливій виконавській атмосфері.

Манера виконання музиканта жива та прониклива. В апелюванні до слухача Стінг прагне своєю музикою досягти глибинного душевного сприйняття. Саме ця скерованість сприяє популярності творчості співака, світового визнання, навіть відзнаки самої Британської королеви.

Т. В. Стрілець, А. М. Стрілець

НОВА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ТЕНДЕНЦІЇ ОНОВЛЕННЯ ТА ЇХ НАСЛІДКИ

T. V. Strilets, A. M. Strilets

NEW ARTS EDUCATION IN UKRAINE: UPDATE TRENDS AND THEIR CONSEQUENCES

Професійна мистецька освіта в Україні (початкова, профільна, фахова передвища та вища) нині переживає один із найбільш «революційних» етапів свого становлення. Її реформування відбувається шляхом активного введення в дію положень таких нормативно-правових документів, як Закон України «Про освіту» (від 28.09.2017 р. №2145), який вперше в історії законодавства містить норми щодо мистецької освіти, наказ МКУ про затвердження «Положення про мистецьку освіту» (від 09.08.2018 р. №686), Закон України «Про фахову передвищу освіту» (від 06.06.2019 р. №2745-VIII) та ін.

Беззаперечним є той факт, що схвалене у 2016 р. розпорядження Кабінету Міністрів щодо стратегії розвитку української культури та концепції сучасної мистецької школи внесло доленосні зміни в освітній процес на всіх ланках навчальної тривірневої системи підготовки мистецьких кадрів.

Насамперед реформування мистецької освіти торкнулося початкових мистецьких шкіл, де вже з 1 вересня 2019 р. введено нові освітні програми, розраховані на одинадцятирічний термін навчання (замість шести- та восьмирічного), що суттєво видозмінює навчальний процес. Крім того, набуло реалізації «Положення про атестацію педагогічних працівників закладів (установ) освіти сфери культури» (затверджене наказом КМУ від 12.07.2018 року №628). Саме цей неоднозначний нормативно-правовий документ викликав найбільший шквал критики та оскаржень з боку викладачів, адже він містить певні засади, які подекуди принижують професійну гідність викладача. Наприклад, оцінювання батьками якості роботи педагога, який навчає їхню дитину. Наслідком зазначених нововведень є низка проблем. Наприклад, згідно з новими навчальними програмами учні мають на тиждень одну годину фаху замість двох, у викладачів значно збільшується кількість учнів у класі та зростає навантаження на одну ставку. Закономірно, що скорочення навчальних годин зі спеціальності стане причиною зниження якості самої освіти.

Виникає питання: як реформи у галузі початкової мистецької освіти вплинуть на функціонування інших рівнів підготовки мистецьких кадрів?

Одним із позитивних (принаймні для «реформаторів» та майбутніх абітурієнтів) та водночас найтривожніших наслідків реформування мистецької освіти є можливість вступу до вищих навчальних закладів відразу після закінчення

одинацятирічного навчання у мистецьких школах. Проте насправді не все так поетично, адже головним завданням коледжу (училища), крім отримання ґрунтовних професійних знань та навичок, є підготовка викладачів для початкової мистецької школи. Тож цікаво: яким буде рівень професійності абітурієнтів ЗВО без фахової передвищої освіти? Це важко спрогнозувати, але очевидно, є всі підстави стверджувати про тенденцію зниження компетентності майбутніх випускників мистецьких коледжів (потенційних викладачів початкової мистецької школи) і, відповідно, — вищих мистецьких навчальних закладів.

Ймовірно, абітурієнти ВНЗ, які через кілька років прийдуть навчатися на спеціалізацію «Музичне мистецтво», будуть відрізнятися від теперішніх студентів, передусім, розкутою свідомістю та світоглядом, розмаїттям інтересів та різним рівнем професійності. Відповідно викладачі будуть змушені відмовитись від лінійності процесу навчання та застосування стандартних шаблонів, догматизму, серійного копіювання, шукаючи нові підходи до системи навчання з використанням креативності, експериментальності, альтернативності. Вірогідно, нові вимоги сучасного навчання в найближчому майбутньому спровокують зміни та коригування мистецького освітнього процесу ВНЗ I–IV рівнів акредитації зі зміною навчальних програм, або, можливо, навіть зі зміною та введенням нових навчальних дисциплін. Частково цей процес уже розпочався (наприклад, у ХНУМ ім. І. П. Котляревського планується відкриття факультативу гри на клавесині, уведено в навчальний процес такі дисципліни, як «Опера драматургія», «Арт-журналістика» тощо).

Що стосується студентів, які навчаються у мистецьких коледжах (музичних училищах) та планують вступати до ВНЗ, їх теж очікують певні зміни.

По-перше, отримання кваліфікації «Викладач мистецьких навчальних закладів» передбачає проходження педагогічної практики з учнем уже Нової української школи. Тому практикант повинен усвідомлювати та оперувати головними засадами НУШ (нова система оцінювання знань, навчання в атмосфері психологічного комфорту, інтегрованість предметів, плекання в дитині гідності, сильних рис характеру, вміння користуватися у навчанні мультимедійними гаджетами, використання на уроках інтерактивних дошок, розвиток креативності учня тощо).

По-друге, майбутні випускники мистецьких коледжів повинні реалізувати себе як виконавці на музичному інструменті. Відомо, що концертно-виконавська діяльність — це форма спілкування виконавця зі слухачем. Тому інтерпретація музичного твору повинна співпадати зі вподобаннями публіки, а це потребує неабияких зусиль під час самостійної роботи та систематичних концертних виступів.

До позитивних наслідків реформування мистецької освіти належить систематична організація та проведення наукових міжнародних та всеукраїнських конференцій, конкурсів, фестивалів, майстер-класів, семінарів, на яких викладачі мають змогу ділитися своїм досвідом та напрацюваннями. Значно активізувалася робота методичних кабінетів, які забезпечують навчальні заклади необхідною літературою.

Отже, в умовах нинішньої глобалізації, реформування системи мистецької освіти з метою підвищення її якості — неминучий процес. Але важливим є ро-

зуміння того, що всі зміни повинні впроваджуватись обмірковано та виважено, спираючись на багаторічний досвід фахівців цієї галузі з публічними обговореннями, семінарами, конференціями.

Цзян Чжаоюй

ВИТОКИ ЖАНРУ МЮЗИКЛУ В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Tszian Chzhaoui

SOURCES OF THE MUSIC GAME IN CHINESE MUSICAL CULTURE

Синтетичну природу жанру мюзиклу та його перспективи розвитку у ХХ ст. вже неодноразово були проаналізовані у науковій літературі. У національних музичних культурах мюзикл набуває унікальних особливостей, які зумовлені жанрово-стильовою специфікою мистецтва. У китайській музичній культурі національна модель жанру мюзиклу виникла наприкінці ХХ ст., коли в музичних театрах стало можливим використовувати сучасне мультимедійне обладнання та естрадну музику. Але історично склалося так, що синтетичне музично-драматичне дійство як різновид театральної сценічної драми було в Китаї відомий вже за часів правління китайських династій. Це говорить про те, що видовищність як фактор розвитку жанру циркових дійств, орієнтованість їх на розважальний характер та синкретизм у традиційній музичній драмі музики, танцю, акторської гри та традицій були вже закладені в основу сучасного мюзиклу. Отже, актуальним є розгляд витоків жанру мюзиклу, які, на нашу думку, пов'язані з розвитком китайської музичної драми.

Музична драма ХІІ–ХІІІ ст. була яскравим явищем у культурному житті Китаю. Вона мала також значний вплив на музичні традиції таких країн, як Корея, Японія, В'єтнам. Розвиток музичної драми народжує безліч локальних різновидів (зокрема сюаяоская, хайяньская, геяньская музична драма). Поступово виникають не тільки підрозділи усередині жанру «музична драма», але й нові жанри.

У ХV–ХVІ ст. на території Південного Китаю зароджується жанр куньцзю, куньшаньская п'єса. Досить швидко жанр завойовує собі визнання, і закріплюється як в Південному, так і в Північному Китаї (з початку ХVІ ст.). Крапці майстри в жанрі куньцзю: Лян Болун, Вей Лянфу, Чжан Етан.

Розвиток цього напрямку музичного мистецтва взаємопов'язаний і з народженням пекінської опери. Цей жанр зароджується не в межах професійної музики, а походить від вуличних вистав. У пекінській опері використовується атрибутика театру масок. Така опера об'єднує елементи театру, пантоміми, акробатики і цирку, карнавального дійства. У пекінській опері немає того типу вокалу, який прийнято очікувати від опери в європейській традиції. Інструменти в оркестрі були такі: національні китайські флейти, двострунні скрипки, тарілки, барабани. Особливе значення мала символіка кольору.

Поряд з музичною драмою, у ХІІІ–ХVІІ ст. триває розвиток різних галузей музичного мистецтва, у межах монастирів і палаців, в місті та сільських місцевостях, при дворі імператора і в салонах знаті. Музика звучить як в закритому приміщенні, так і на свіжому повітрі.

У цей історичний період зароджується і розквітає ряд регіональних вокальних та інструментальних жанрів, які також використовувалися у синтезованому музично-драматичному дійстві. Найвідоміші з них: «Яньге» — вокально-інструментальний жанр, який об'єднує народний танець і спів; «Лянженьчжуань» — драматичний жанр, що представляє собою п'єси-діалоги; «Лянженьгай» — жанр, дуже близький з лянженьчжуань, що нагадує п'єсу-діалог; «Хуагу» — це традиційні пісні під музику, що включають елемент драматичної дії (сценки під музику); «Нанма» — тибетський танець з речитативом.

На основі традиційних музично-драматичних жанрів відбувався подальший розвиток синтезованих дійств, виникають регіональні різновиди їх виконання. Найрезультативнішим у цьому плані виявився жанр народно-пісенних оповідей. Цікаво, що формування різновидів пов'язано з різним інструментальним складом, і в результаті різні локальні різновиди оповідей виконувалися в супроводі тих чи інших інструментів. Наприклад: Дагу — пісенний оповідь виконувався в супроводі струнних і барабана або флейти пайсяо; Цінью — в супроводі гітари або флейти сяо; Таньци — в супроводі піпи або флейти хулуси. Але це не єдиний склад інструментів, оскільки залежно від вибору тієї чи іншої флейти змінювався звукообразний зміст програмної п'єси. Наприклад, пісенна сповідь цзоучан (театралізована пісня в особах) могла виконуватися, на відміну від інших паралельно існуючих жанрів, кількома різновидами флейти — сяо, ді, пайсяо, хулуси.

Інший напрямок у розвитку музично-драматичних жанрів пов'язаний з розподілом на образні групи, різні за темпами. Так з'явилися «куайбань» (швидка оповідь) для флейти сяо, пайсяо і «маньбань» (повільна оповідь) для флейти хулуси, ді. Ці пісні-оповіді зберегли своє значення протягом багатьох століть, аж до ХХ ст., коли потрапили на сцену музичних тейстраів та вбудувалися у структури смачних мюзиклів.

ХХ століття — час динамічного розвитку музики Китаю, що почався з активного впливу жанру опери західноєвропейського зразка, не виключає збереження національної самобутності. До початку ХХІ ст. поява національної моделі жанру мюзикл підготовувалася тривалим шляхом становлення і розвитку музично-драматичних та пісенних жанрів, досягнувши значних успіхів у низці напрямків. На основі традиційного оперного виконавства та творчих досягнень у сфері естрадної музики, у Китаї з початком ХХ ст. настає етап становлення мюзиклу, що втілював традиції жанру європейського зразка.

В. М. Цициреєв

«ТВОРЧЕ ЕСТРАДНЕ САМОПОЧУТТЯ» У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА

V. M. Tsytsyriev

«CREATIVE VARIETY WELL-BEING» IN THE CREATIVE ACTIVITY OF THE CONDUCTOR

Навчити музиканта-виконавця долати страх, невпевненість перед виступом — значить, виховати в ньому необхідне для успіху творчої діяльності професійне «творче естрадне самопочуття». Допомога студентам — майбутнім керівникам оркестру народних інструментів в оволодінні ряду педагогічних

прийомів спрямована на вирішення однієї з важливих проблем музиканта виконавця, диригента — подолання сценічного хвилювання. Зазвичай, цьому питанню в роботі з оркестровим колективом приділяється менше уваги, ніж техніці звукодобування, аналізу досліджуваного твору.

«Виконавець — будь він музикант або актор, — пише Л. Баранбойм, — повинен володіти певними якостями: творчою пристрасністю, інакше кажучи, творчою здатністю яскраво, емоційно, пристрасно сприймати художній твір, гнучкою уявою, палким і сильним бажанням втілити і передати втілення іншим, творчим естрадним самопочуттям, високим інтелектуальним рівнем, загальною та спеціальною, пов'язаною зі специфікою даного мистецтва, культурою, технічною майстерністю».

Однак без творчого хвилювання, без позитивних емоцій не може бути успішного виступу. Емоції створюють підйом, необхідний справжньому виконавцю, тоді тільки він створює високе мистецтво, а не обмежується байдужим ремісничим виконанням роботи. З іншого боку, негативні емоції, викликані невідповідністю мети, поставленою керівником оркестру, і засобів її реалізації, можуть привести до зриву і провалу під час виступу оркестру.

Ось чому завдання виховання «творчого естрадного самопочуття» є одним з найважливіших і не найлегших. Щоб його вирішити, майбутньому керівнику колективу слід володіти кількома педагогічними прийомами і навичок, без яких неможливо досягти успіху в роботі. Це вивчення рівня музичної підготовки, вміння створення доброзичливої творчої атмосфери, спрямованість колективу на досягнення високого музичного мистецтва, досконале вивчення музичних творів, а також прищеплення відомих навичок артистизму, зокрема виховання сценічного самопочуття. Відчуті себе артистом у процесі роботи в оркестрі, ансамблі повинен кожен з його учасників, незалежно від того, яку роль він відіграє.

Фактори прищеплення навичок сценічного самопочуття виконавця можна розділити на три групи:

- розвиток музичних навичок виконавця;
- формування позитивного стану психіки виконавця перед публічним виступом і після нього;
- розвиток його реакції на зовнішні і внутрішні подразники під час концертного виконання.

Недостатнє володіння яким-небудь музичним навиком призводить виконавця до невпевненості, зайвого хвилювання, а звідси — до втрати самоволодіння і якості виконання. Музиканти усвідомлюють це, приділяючи багато сил і часу роботі в цьому напрямку.

Однак деякі з них прагнуть лише до технічної досконалості у вузькому розумінні. Домагаються швидкості пальців, точності музичного тексту, звертаючи менше уваги на прищеплення навичок читання з листа, розвиток слухового контролю та музичної пам'яті, вміння самостійно розбиратися в змісті, формі, стилі твору, на придбання і розвиток навичок мислення. У період підготовки оркестру до публічного виступу важливо підкреслити значення об'єктивної оцінки ступеня готовності кожного його учасника. Тут небезпечні як недооцінка можливостей кого-небудь, так і переоцінка їх. Перша обставина стає причиною

невпевненості, зумовлюючи зміну психологічного стану артиста на естраді, і часто призводить до втрати ним самоволодіння. Невпевненість може вплинути і на техніку виконання, і на художній задум, у даному випадку дезорганізуються автоматично налагоджені процеси, в іншому — руйнується весь виконавський план твору. Усвідомленість виконавцем доцільності своїх дій у процесі розучування твору сприяє необхідній впевненості, переконаності у своїй правоті, вірності своїй меті.

Недооцінка зумовлює втрату виконавського самоволодіння, зазвичай, задовго до концертного виступу. І тут керівнику оркестру важливо вчасно відчутися і прийти на допомогу, щоб разом з виконавцями проаналізувати причини неувпевненості і усунути їх. Результатом такої переоцінки повинні бути чіткі критерії всіх елементів виконання і впевненість в інтерпретації. Диригент оркестру повинен пам'ятати, що переоцінка можливостей виконавців теж дуже небезпечна для всього колективу, оскільки вона виявляється безпосередньо під час публічного виступу.

Переоцінку можна віднести до факторів, що виникають лише в момент виконання, як вона складається в період підготовки до концертного виступу. На практиці завищене уявлення про можливості оркестрантів зумовлює керівника оркестру насамперед до вибору недосяжного для освоєння на даному етапі репертуару. Завищена програма приречена на невдачу. Це яскрава ілюстрація порушення дидактичного принципу доступності в навчальному процесі. Слід підкреслити, що порушення принципу доступності в початковий період роботи з оркестром зумовлює найсерйозніші наслідки, які важко, а іноді й неможливо виправити на подальших етапах навчання. Передбачаємо подив оркестрантів — слід говорити про речі очевидні. Вся біда в тому, що принцип доступності визнається найчастіше на словах. На практиці програма нерідко завищується. Причини цього явища різні, і усунути їх не так легко, як здається на перший погляд, що вимагає особливого розгляду.

М. Цугунян

**СТИЛЬОВІ ОРІЄНТИРИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ
ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА**

М. Tsugunian

**STYLE GUIDELINES OF VALENTIN SILVESTROV'S CHAMBER-VOCAL
CREATIVE WORK**

Однією з яскравих постатей вітчизняного та світового музичного мистецтва кінця ХХ — початку ХХІ ст. є видатний український композитор Валентин Сильвестров, унікальна художня особистість і творчість якого отримали широке міжнародне визнання.

Значне місце у творчому доробку В. Сильвестрова посідає камерно-вокальна музика, репрезентована, насамперед, у таких творах, як «Ступені», «Кіч-пісні», 4 пісні на слова О. Мандельштама, Кантата для сопрано і камерного оркестру на вірші Ф. Тютчева та О. Блока тощо. Вершиною камерно-вокальної творчості В. Сильвестрова є вокальний цикл «Тихі пісні».

Творчість В. Сильвестрова значною мірою детермінована постмодерними тенденціями в мистецтві останньої третини ХХ — початку ХХІ століття.

Медитативність, як характерна ознака постмодерністського світобачення, пронизує вокальний цикл В. Сильвестрова «Ступені» (1981–1982 рр.) для сопрано або баритона та фортепіано, Цикл містить 11 пісень на слова Дж. Кітса, О. Пушкіна, О. Баратинського, Ф. Тютчева, Ф. Сологуба, О. Мандельштама та інших поетів. Стильову новаційність твору зумовлюють такі ознаки: 1) символічність кожної з пісень; 2) естетика тиші (значимість прийому поступового динамічного затухання інтонаційних опор та імпульсів, «слабкий стиль»); 3) виняткова різнобарвність і деталізація вокального звуковидобування та звуковедення при домінуванні звучання *sotto voce*; 4) особлива динамічна атмосфера; 5) відмова від «сценічної демонстративності»; 6) надзвичайна кількість авторських ремарок, які формують майже безтілесну образно-емоційну ауру (прозора, майже пошенки, *dolcissimo* тощо); 7) послідовність частин *attacca*, що зумовлює своєрідну цілісну композицію із драматургічно важливими арками; 8) зміна співвідношення функцій вокального та інструментального шарів (у деяких випадках голос звучить тихіше за фортепіано, що надає інструменту функції соло, а голосу — функції складової фактури).

Ознаки постмодернізму в зазначеному циклі виявляються також у зверненні до масштабної національної та часової панорами не тільки вербальних текстів, а й жанрових компонентів твору. Дослідники відзначають наявність у цьому циклі жанрових ознак прелюдії, постлюдії, хоралу, оди, ліричного романсу, елегії. Це в свою чергу засвідчує прояв у циклі постмодерністської плюралістичності, осягнення культури як цілісності.

Постмодерністський полілог епох, ретроспективність виявляються в певних паралелях з інтерпретаціями жанру вокального циклу в музиці початку ХХ ст..

Постмодерністську основу музичної мови найвідомішого камерно-вокального циклу В. Сильвестрова «Тихі пісні» значною мірою становить така риса, як невизначеність. Символом постмодерністської ностальгії за втраченими ідеалами і водночас покажчиком притаманної творчості композитора «постлюдійності» є, зокрема, жанрові та філософські узагальнені назви пісень останньої частини циклу — «Постлюдія», «Медитація», «Ода», «Елегія», семантика якої в музиці традиційно пов'язана із траурно-меморіальним началом

Загалом камерно-вокальна творчість В. Сильвестрова є вагомим внеском митця до стильового контексту сучасного музичного простору.

Чжан Юй

**КИТАЙСЬКА ЛІРИЧНА ОПЕРА ІНЬ ЦІНЬ «КАНАЛ»
ЯК ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ІДЕАЛІВ КРАСИ**

Chzhan Yui

**THE CHINESE LYRICAL OPERA «THE CHANNEL» BY YIN QIN
AS THE EMBODIMENT OF NATIONAL BEAUTY IDEALS**

Лірична опера Інь Цінь «Канал» (2012), за лібрето Донг Ні, відповідає вимогам національної оперної драматургії начала ХХІ ст. Розвиток оперної дії

«Каналу» вирізняє втілення надзвичайної краси, обумовленої відтворенням національних ідеалів — перемоги добра, справедливості, чистої любові, мужності і самовідданості, що втілюються у розвитку музичної драми.

Вокальна музика Інь Цінь, базована на засадах національного мелодизму, надає опері, що тяжіє до музичної драми, пісенного характеру. Пісенний тематизм відповідає вимогам початку ХХІ ст. щодо відтворення в опері національних явлень про красу китайського художнього світу.

Як наскрізний музичний образ оперної дії, що набуває значення її лейтмотиву, постає тема жіночого хору — символу життєдайної ельфійної сили води, стихії, що постає як втілення незмінності і вічного оновлення національної світобудови. Тема жіночого хору, що символізує течію води каналу, проводиться у багатьох сценах, формуючи аркову драматургію опери, завдяки чому всі її сцени набувають музичної єдності. Розвиток цього музично-поетичного образу супроводжує всі етапи розвитку драми, підіймаючи дію над земним виміром, надаючи їй значення філософського узагальнення, філософського символу невпинної течії життя. Що стосується сольних сцен опери, то в них розкривається сутність індивідуальної драми вічної любові і безжальної смерті. Ансамблеві сцени використовуються як у сумісному розвитку оперних персонажів, так і задля створення кульмінаційних подій оперної дії (зокрема, у сцені пожежі на кораблі, символізовано представленої у вигляді червоного водяного лотосу, що розростається у сценічному просторі). За визначенням китайського музикознавця, композитор використовував засади мультизвукової музики в ансамблевих сценах з метою розкриття протилежних настроїв героїв, утілених у стереоскопічно представлених мелодіях, об'єднаних у сценічному часопросторі.

Важливого значення у відтворенні національного ідеалу краси в опері Інь Цінь «Канал» відіграє єдність музичного тематизму і поетичного слова, що постає як важлива ознака китайської лірики.

Відтворенню національного ідеалу краси в опері Інь Цінь сприяє й сценічне оформлення опери: яскраві костюми і декорації, дія, що розвивається між небом і водою, сцена, розподілена на декілька рівнів, на кожному з яких відбуваються поліфонічно організовані події, відтворюють властиве китайському театру багатство фарб і рухів, утворюючи додатковий символічний вимір оперної дії «Каналу».

Багаторівневість відтворення національного ідеалу краси в опері Інь Цінь «Канал» обумовлює актуальність ліричної музичної драми у контексті китайського художнього світу опери ХХІ ст.

Чжан Юньшо

НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗВУКОБРАЗ ФОРТЕПІАНО В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Chzhan Yunsho

NATIONAL SOUND IMAGE OF PIANO IN THE CHINESE MUSIC CULTURE

Фортепіано, тісно пов'язане з західноєвропейською музичною традицією, посідає в сучасній китайській культурі одне з ключових місць. Надзвичайно активне і творче використання фортепіано не лише збагатило китайську музику,

але й сприяло формуванню національного звукового образу інструменту. Це, у свою чергу, зумовило розвиток плеяди видатних таких піаністів, як Дін Шан Де (1911–1995), Чи Цуйчжень (1910–1966), Фань Цзісен (1917–1968), Хе Лутін (1903–1999), Чи Мінцян (1936), Ван Юйцзе (1987), Лан Лан (1982), Чи Юньді (1982), Хуан Чуфа (1982), Лу Чао (1988) та інших, кожен з яких є гордістю фортепіанного мистецтва Китаю.

Категорія «звукообраз музичного інструменту» поєднує технічні, акустичні й виразні можливості інструменту, виконавську поетику (способи звуковидобування, манеру виконання), що спрямовані на озвучення смислової моделі світу. На основі цього в музичній культурі складаються певні темброві архетипи інструментів, що сформували інструментальний стиль. В історії інструментальної культури трактування звукообразу інструменту пов'язане з умовами його побутування, що закріплює його семантику — «образне амплуа» інструменту. Це віддзеркалюється і у процесі виконавської інтерпретації, оскільки виконавець узгоджує пропоновану звукову ідею з традиціями народно-національного музикування. Музичний інструмент стає звуковим символом епохи, «звуковим портретом» національної культури.

Фортепіанна культура Китаю, сформована на ґрунті синтезу європейської та позаєвропейської традиції, безмежно розширила спектр виразальних засобів і можливостей інструменту і фортепіанного виконавства загалом. Висвітлення звукообразної специфіки фортепіано у творчості китайських композиторів ХХ ст. потребує визначення поняття «національний звукообраз фортепіано» — це комплекс інтонаційно-мовних, фоно-артикуляційних, ладово-гармонічних, сонорно-колеристичних, ритмо-фактурних, темпово-динамічних засобів втілення художньо-акустичної концепції інструменту, зумовлений онто-сонологічними настановами звуковідчуття та народно-національними виконавськими традиціями.

У Китаї еволюція фортепіанної культури нерозривно пов'язана з формуванням музики високої традиції. До ученої еліти, яку в Китаї прийнято було називати «Веньжень» («вень» — література, «жень» — людина), належали музиканти, поети, філософи, діячі, які відносилися до вищого класу феодального суспільства. Із часом у ході насадження національних постулатів («Мистецтво на служіння народу!») та зусиллями європейських місіонерів у суспільстві поступово стираються межі між обраними та простимим людьми — інтелігентами «не по крові». Втрачається сенс елітарності, але фортепіанне мистецтво само по собі зберігає національний архетип «веньжень» як вираження елітарності, освіченості музиканта, що має доступ до таємниць буття.

Специфіка трактування звукообразу фортепіано в китайській музиці обумовлена зв'язком з народно-національними традиціями вокальної та інструментальної культури, а також духовною традицією, згідно з якою музична освіта є найважливішою частиною духовного розвитку людини, здатного зробити його гідним, піднесеним. Із покоління в покоління духовні знання передавалися через оволодіння музичним інструментом, грою в шахи, читанням книг і живописом. Стикнувшись з таємницями буття можна за допомогою інструменту — а значить, і за допомогою фортепіано представляється можливим пізнати суть природи і духу.

Формування китайського національного звукообразу фортепіано, що відбиває звукоідеал культури ХХ ст., зумовлюється низкою факторів:

- спірання архаїчної моделі світобудови, згідно з якою гармонія краси, витонченість темброво-колеритисного втілення музичних образів наближує до імпресіоністичного трактування звукообразу інструменту з пріоритетом фонізму, тембрового колориту, що стає показником національно-стильової ідентичності китайської музики;
- тяжіння до внутрішньої звукоспоглядальності, інтровертивним переживанням звуко-музичної експресії, що відбиває ментально-психологічні настанови китайського світорозуміння;
- високий рівень вербалізованості музики, насиченість програмним змістом, що орієнтує митця на звукообразальні прийоми письма, звукопис, звуконаслідування та фактурно-тембрової імітації прийомів гри на китайських традиційних інструментах струнно-щипкових та духових інструментів;
- створення національного інструментально-виконавського стилю, що характеризується еkleктичністю музичної лексики: а) використання цитат, алюзій до музики Шопена, Ліста; б) використання прийомів та фактурних моделей романтичної піаністичної традиції (*martellato* і *tremolo*, віртуозні хроматичні пасажі з перехрещуванням рук, прийом октавних дублювань, елементів великої акордової техніки); французьких композиторів клавірної доби та імпресіоністичної традиції М. Равель, К. Дебюссі (колеристична «педаля», темброво-регістрова та ритміко-гармонічна багат шаровість фактури, просторові ефекти розгалуження звукофер); в) наслідуванням аутентичної «дотекстової» традиції — гексахордовість, пентатоніка, видержаність високого тону, імпровізаційність, свобода, звуковий лінеарний аскетизм, нерегулярність метра;
- володіння піаністичним туше, що потребує від виконавця вихованої витонченої штрихової культури, розвинутих звукообразним мисленням та накопиченим досвідом звукових асоціацій.

Ян Кайсен

ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В КИТАЇ

Yan Kaisen

PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF CHORAL PERFORMANCE IN CHINA

Хорове виконавство в Китаї завжди було носієм національних традицій у духовному всесвіті нації. Таке ставлення до нього пов'язано з особливостями розвитку національної культури, що має глибинні багатовікові традиції. Для сучасної музичної культури Китаю хорової музики стала засобом інтеграції національної самосвідомості у світовий контекст. Попри складні політичні умови, хорове мистецтво Китаю зміцнювалося й розвивалося від аматорства до професійної майстерності.

Показником професіоналізації хорового мистецтва є набуття виконавцями високої майстерності, глибокого оволодіння фахом. Критерії професійної підготовки хористів відзначаються наявністю: спеціальної музичної освіти з розвинутою системою навчальних закладів; постійної виконавської (концертної)

практики хорових колективів; виконавського репертуару та нотного видання партитур; музичної інфраструктури, у якій здійснюватиметься концертна діяльність хорових колективів; систематичності проведення хорових конкурсів, фестивалів, що сприяють підвищенню рівню професійної майстерності виконавців.

На шляху вирішення проблеми професіоналізації хорового мистецтва в Китаї постало питання якісного викладацького складу, а також наявності диригентів-практиків високого професійного рівня. У зв'язку з цим в 1956 р. на базі Китайського центрального музичного коледжу і Шанхайського музичного училища були відкриті диригентські факультети.

З перших років утворення Китайської Народної Республіки одним з найважливіших чинників професіоналізації хорового виконавства було запозичення системи і методики хорового навчання, характерної для Радянського союзу. Радянські диригенти, викладачі хорового мистецтва запрошувалися в Китай для читання лекцій, проведення майстер-класів, що мало величезний вплив на формування професійних якостей майбутніх диригентів.

У період Культурної революції настав спад у хоровому мистецтві та освіті Китаю, оскільки творчий процес з усіх видів мистецтва був сильно обмежений і заполітизований. Більшість хорових колективів, наприклад, виконували твори революційно-патріотичного характеру у дусі пролетарської ідеології, які мали тісний зв'язок з політикою Мао Цзедуна. У системі музично-освітньої діяльності ідейно-виховна функція хорового мистецтва зумовлювала фахові проблеми виконавства.

З кінця 70-х років ХХ ст. настає період відродження системи хорової освіти, що повернула до освітнього процесу проблему розвитку науково-методичних і теоретичних розробок в області хорового виконавського мистецтва, а також потребу у наявності китайських високопрофесійних викладачів. Наприклад, у Центральній консерваторії і Шанхайському музичному училищі на початку 80-х рр. ХХ ст. були відновлені диригентські факультети. Міністерством освіти було введено навчальний план з підготовки педагогів-хористів для спеціалізованих музичних навчальних закладів, у якому було визначено предмети спеціального циклу — хорове виконавство та диригування. Важливим фактором професіоналізації хорового мистецтва в Китаї є створення Національної ради з хорового мистецтва, до складу якої увійшли представники з усіх провінцій країни, центральних міст та адміністративних районів. Діяльність Національної ради нині відіграє вирішальне значення у впровадженні державної політики в розвитку професійного музичного мистецтва — інтеграція музичної освіти та мистецтва у світовий простір. Пріоритетним напрямком роботи Національної ради є надання хоровому співу домінуючої ролі в музично-виконавському мистецтві країни.

У процесі професіоналізації хорового мистецтва важливу місію було покладено на діяльність хорових колективів, у складі яких накопичувався національний досвід з підготовки фахівців в області хорового виконавського мистецтва.

Наприклад, Хор симфонічного оркестру Китаю — професійний музичний колектив, підпорядкований з 1956 р. Міністерству культури як складова його

організаційної інфраструктури. До цього періоду (з 1948 р.) хор існував як самостійний колектив. У сучасному Китаї до складу хору входять артисти Центрального симфонічного оркестру Великого оперного театру а також видатні випускники як китайських, так і зарубіжних музичних коледжів і університетів. Художнім керівником хору є Хуан Юефен, головним хормейстером — Ван Лінлін.

Заслуженою повагою останніми роками користується Хор Державного Великого театру Китаю, заснований у 2009 р. Художніми керівниками цього колективу в різний час було багато видатних світових і вітчизняних майстрів хорового мистецтва. Нині художнім керівником та диригентом Хору є У Лінфень. Колектив складається з випускників державних і зарубіжних консерваторій на основі конкурсного відбору. Хор зайнятий в оперних постановках і концертах театру, а також активно бере участь в культурно-мистецьких заходах різного роду.

У сучасній хоровій освіті Китаю спостерігаються високі результати в роботі таких видатних професіоналів хорового мистецтва, як Ма Гешунь, Цю Лі, Ян Хуннянь, У Лінфень та інших. У процесі їхнього викладання склалася національна школа підготовки навчання хорових диригентів, що сприяла подальшому створенню професійних виконавських колективів. Свідченням цьому слугує створення у 2002 р. в китайській консерваторії диригентсько-хорового факультету, який очолив видатний диригент і педагог У Лінфень.

Отже, особливість процесу професіоналізації хорового виконавства в Китаї зумовлено тісним зв'язком змісту хорової творчості, виконавства та освіти з суспільно-політичним життям країни. Сьогодні хорова освіта та виконавство досягли високого рівня професійного розвитку. Разом із запозиченим досвідом та завдяки впровадженню «реформи відкритості» до світового контексту все більше значення набуває розвиток національних педагогічних методик, що сприяють новим досягненням та творчим успіхам професійних хорових колективів.

К. Е. Янзічер

**«GRAVE» ДЛЯ АЛЬТА З КОНЦЕРТУ G-DUR Я. БЕНДИ:
АСПЕКТИ ТЕМБРОВОЇ ДРАМАТУРГІЇ**

К. Е. Yanhicher

**«GRAVE» FOR VIOLA FROM THE CONCERT OF G-DUR J. BENDA:
ASPECTS OF TIMBRE DRAMATURGY**

Проблема «тембру у музиці» є досить складною. Як відомо, довгий час тембр був у числі так званих додаткових засобів виразності, тоді як класичними вважалися мелодія, гармонія та ритм. Але, з пошуком нових звучностей, в історичній практиці суспільного музикування композиторами була здійснена своєрідна переоцінка в самій системі виразно-конструктивних засобів музики. Тепер нерідко можемо зустріти музичний твір, де саме додаткові засоби виразності (серед яких і тембр) є родзинкою композиторського задуму.

Попри велику кількість праць, присвячених питанню всебічного розгляду музичного тембру, на сьогодні досі залишаються невивченими його окремі ас-

пекти. Це й не дивно, оскільки охопити все різноманіття коли-небудь існуючих тембрів, а тим більше виявити специфіку кожного з них практично неможливо. Складності додає ще й те, що тембр навіть одного й того ж інструмента є надзвичайно мінливим під впливом зовнішніх та внутрішніх факторів. Саме зацікавлення вчених тембрами окремих інструментів, вивчення їхньої природи — одна з лній розгляду питання «тембру у музиці».

Цікавим у цьому відношенні, на нашу думку, є представник сімейства хордофонів — альт, який має досить великий арсенал тембрових можливостей. Його доля не проста, адже незаслужено довго (аж до ХХ ст.) йому довелося доводити своє право вважатися сольньо-концертним інструментом. Наразі для альтя створено безліч творів з широким жанровим колом. Його тембр унікальний, оскільки поєднує в собі виразність, глибину та терпкість баска (подібно віолончелі) і яскравість, хоча й з деяким відтінком напруги, високого регістру (подібно скрипці). Взагалі ж, саме тембр альтя сприймається як найбільш «людяний», тобто схожий до людського голосу. Основне ж тембро-семантичне ампула альтя — лірика, хоча його можливості, безумовно, набагато ширші.

Обраний нами твір — Grave — приклад глибоко філософської, драматичної лірики. Це твір-спомин, твір-роздум, твір-переживання. Привертає увагу вже сама історія його створення. Думки дослідників з цього приводу розходяться. Одна з версій свідчить, що твір створений чеським композитором Яном Їржі Бендою, музикою якого щиро захоплювався сам Вольфганг Амадей Моцарт. Інша, — що твір містифікувався, і насправді був написаний американським скрипалем російського походження Самуїлом Душкіним. Та, хоч як би там не було, вибір композитором альтового тембру є надзвичайно вдалим. До речі, існує думка, що Grave є однією з частин Концерту G-dur. Проте все ж частіше виконавці-альтисти включають його у програми своїх сольних виступів як ефектну самостійну п'єсу-мініатюру.

Твір дійсно невеликий за розміром (всього 31 такт), але дуже масштабний за своїм змістовним навантаженням. Тому перед музикантом постає складне завдання — за короткий час виконавськими засобами та шляхом кропіткого слідування всім авторським ремаркам розкрити зашифровану композитором у нотному тексті художню думку. Зазначимо, що надважливим у цій п'єсі є ретельний пошук виконавцем необхідних відтінків альтового тембру. Адже саме тембровий компонент є стрижнем цього твору, є основою його драматургічного розвитку та має, до того ж, формотворчу функцію.

Твір побудований по суті на одній восьмитактовій фразі-висловленні, що, повторюючись декілька разів, зазнає незначних текстових змін. Але шляхом підбору необхідного тембро-звуку розгортається дійсно масштабний сюжет та відбувається переосмислення початкового висловлення.

Важливо також акцентувати увагу й на тих засобах музичної виразності, які тісно «працюють» з тембром, та, власне, підсилюють загальну драматургію твору, додаючи їй наскрізності та рельєфності. Серед них виокремлюється дует «тембр — динаміка». Так, наприклад, друге проведення початкової фрази (з 9 такту), що слідує після проникливої інтонації плачу, посиленої гармонічним мінором, набуває глибшої скорботності звучання завдяки зміні динаміки з *p* на

pp. Такий динамічний спад, до того ж, додає рельєфності наступному емоційному витку.

Звертає на себе увагу також поступове охоплення дедалі ширшого діапазону. Так, підйом мелодичної лінії, виконання її на струні А додає звучанню драматизму, оскільки, як відомо, тембру першої альтової струни притаманна деяка збудженість, напруженість звучання. Тож, пара «тембр — регістр» — ще один прийом, застосований композитором для досягнення масштабності загального драматургічного розвитку при досить невеликому обсязі нотного тексту. Більш детальний аналіз твору розкриває також тісну співпрацю тембру та гармонії, тембру та ладу, тембру та ритму тощо.

Отже, для узагальнення, відзначимо, що всі вищезгадані прийоми спрямовані на створення цілісної тембрової драматургії даного твору, що охоплює кілька етапів — експонування тембру, його розвиток (переродження) та репризність у новій якості.

СЕКЦІЯ:
ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У КРОС-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Ю. В. Воскобойнікова

**ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЯ ВИЩОЇ ХОРОВОЇ ОСВІТИ В ХАРКОВІ:
ПОТОЧНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

Yu. Voskoboynikova

**INTERNATIONALIZATION OF HIGHER CHORAL EDUCATION IN KHARKIV:
CURRENT STATE AND PROSPECTS**

Харківська державна академія культури — заклад освіти, який здійснює підготовку іноземних студентів з 1971 року. За ці роки підготовлено більше ніж 700 фахівців для 42 країн Азії, Африки, Європи, Америки. Чимало закордонних випускників ХДАК працюють на провідних посадах у міністерствах та навчальних закладах своїх країн. Проте мистецькі спеціалізації залишаються певною мірою осторонь процесу інтернаціоналізації, за винятком того, що з 2005 року вони активно включені у Болонський процес.

Варто зазначити, що Харків є містом з найбільшим показником кількості іноземних студентів в Україні. У минулому 2018/2019 навчальному році за даними Державної служби статистики тут навчалось 14354 студенти, що становить більш ніж 26% від загальної кількості. На жаль, відсутня статистика про іноземних студентів, які навчаються саме за хоровою спеціалізацією як в Україні взагалі, так і у Харкові зокрема, але з досвіду очевидно, що більшість студентів-музикантів (переважно, громадян Китаю), навчається за інструментальними спеціалізаціями (фортепіанне, струнно-смичкове, оперно-вокальне виконавство та ін.), їхнє представництво за фахом «хоровий диригент» є незначним. Причин такої ситуації декілька.

Мистецькі спеціальності взагалі не є предметом ажіотажного попиту з боку іноземних студентів. Зрозуміло, що люди, які можуть собі дозволити навчатися у зарубіжжі, надають перевагу професіям із більш цікавими фінансовими перспективами.

Важливою причиною низького попиту освіти за хоровим фахом ми вважаємо суттєві відмінності в хоровій культурі України та тих країн, представники яких, переважно, приїжджають сюди для навчання. За даними МОН, це громадяни Індії (найбільша кількість), Нігерії, Азербайджану, Туркменістану, Йорданії, Ізраїлю. Стимулювати ж обмін за студентами з країн ЄС в Україні поки що здається нереальним, але певні кроки потрібно зробити, оскільки саме ці країни є ближчими до України у галузі хорової культури.

Зустрічний рух з боку українського студентства з мистецьких спеціальностей має дещо інший характер. За наявності зацікавленості та фінансових можливостей вони або вступають безпосередньо до європейських ЗВО (наприклад, досить високі показники вступу випускників до європейських ЗВО має Харківська середня спеціалізована музична школа-інтернат), або отримують другу освіту після закінчення вітчизняних вишів. Проте саме академічний обмін у цих спеціальностях відбувається досить кволо. Найпоширеніший варіант

співпраці — це участь у міжнародних конкурсах та фестивалях, що, зокрема, відбувається і на хоровій спеціалізації ХДАК. Хор академії є володарем міжнародних призів, у тому числі Гран-прі фестивалю у Гайновці. Завідуючий кафедрою хорознавства та хорового диригування ХДАК, кандидат мистецтвознавства, доцент В. Г. Бойко у подальшому був запрошений до участі в роботі журі, але, по суті, лише цим і обмежується інтернаціоналізація хорової освіти в ХДАК. Ситуація з хоровими спеціалізаціями в інших вишах України є аналогічною, адже навіть ті ЗВО, які є учасниками програми ERASMUS+, не поширюють, як нам відомо, її можливості на студентів хорових підрозділів.

Українська хорова культура є унікальною і має не лише через фестивально-конкурсну співпрацю, але й через систему вищої освіти ділитися своїми надбаннями. З іншого боку, українські фахівці також є дуже зацікавленими в опануванні досвіду інших європейських країн, особливо в галузі сучасної хорової музики, а також класичних національних європейських шкіл, проте цей напрям є недостатньо розвинутим як організаційно, так і в плані фінансування. На наш погляд, в таких умовах ефективними формами співпраці може стати проведення міжнародних літніх хорових шкіл на базі музичних вишів, а також створення ресурсів для дистанційного навчання, які б забезпечили обмін теоретичними розробками та практичними напрацюваннями українських та європейських фахівців.

З 2017 року в Україні стартував проєкт Літньої хорової академії, започаткований Всеукраїнським хоровим товариством ім. Миколи Леонтовича під безпосереднім керівництвом його голови, хормейстера Національної опери України, заслуженого діяча мистецтв України, доцента Олександра Тарасенка. В академії беруть участь студенти-хормейстери всіх музичних ЗВО України. Протягом тижня вони перебувають в одному з міст країни, знайомляться з його визначними пам'ятками, провідними лекторами та працюють з трьома видатними диригентами. За результатами репетиційного процесу академія завершується великим концертом з опанованих творів. Кожного року місце проведення, учасники, диригенти та репертуар академії змінюється.

У тому ж 2017 році у Харкові стартував інший спеціалізований проєкт «Школа регентського мистецтва», в межах якого були проведені три відкритих майстер-класи — з духовного фольклорного ансамблю, керування православним церковним хором та церковнослов'янського читання. Попри відсутність широкої реклами, у роботі школи взяли участь більше 150 учасників, 45 з яких — з 15 міст України. Це свідчить про наявний попит на інформацію з професійної регентської діяльності та необхідність проведення подібних заходів. Зараз у межах наступної Школи відбуваються вже міжнародні домовленості щодо участі у проєкті провідних фахівців з Сербії, Польщі, Білорусі, Лівану. Проте проєкт реалізується силами зацікавлених осіб і не має державного фінансування.

Інтернаціоналізація вищої хорової освіти відбувається досить повільно, як з об'єктивних, так і з суб'єктивних причин. Але є способи зрушити цю ситуацію силами ентузіастів від хорової справи, що, безперечно, має призвести і до глобальної інтенсифікації цього процесу. Тим більше, оптимізму надає той факт, що Харків є одним із лідерів підготовки іноземців-аспірантів в Україні, посту-

паючись лише Києву. А цікавість іноземців до мистецтвознавчих спеціальностей на рівні аспірантури (або асистентури-стажування) набагато вища, ніж на рівні магістратури. Отже, є цілком можливим, що до цього процесу можуть, передусім, долучитися саме аспіранти, які вже мають не лише практично-прикладну, але й наукову мотивацію.

В. В. Воскобойнікова

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ХОРОЗНАВСТВА ЯК НАУКОВОЇ ДУМКИ

V. Voskoboynikova

THE MAKING OF CHORAL KNOWLEDGE AS A SCIENCE

Зародження хорознавства як науки почалося ще у XVII ст. за часів Давньої Русі. Першим праобразом хорознавчої науки став теоретична праця старця Савино-Сторожевського монастиря Олександра Мезинця «Азбука» (1668), що була присвячена теорії давньоруського знаменного розспіву та розкривала співочі традиції, засоби виконавства та художні принципи хорового співу того часу.

Подальший розвиток хорознавчої думки в XIX ст. відбувався у декількох напрямках, але виключно у церковній сфері. Перший напрямок був суто практичний, спрямований на вивчення вокально-технічних питань управління хором, використання давньоруської системи осмогласся та розкриття художніх засобів її виконавства. Інші підходи до вивчення хорової культури були пов'язані з проблемами світогляду, збереженням духовності, історичними аспектами розвитку співочої традиції тощо. Одним з яскравих прикладів теоретичних праць того часу були роботи Дмитра Розумовського (1818–1889): «Церковний спів у Росії — опит історико-технічного викладу» (1867–1869), «Богослужбовий спів православної греко-російської церкви» (1886), «О нотних безлінійних рукописах церковного знаменного співу» (1863), «Патріарші співочі дяки та піддяки» (1868) тощо.

Період кінця XIX — початку XX ст. відомий у сучасному музикознавстві як розквіт теоретичної думки в області музичної медієвістики. Він відмічений іменами В. Металлова, О. Преображенського, М. Лісіцина, О. Нікольського, В. Смоленського, які присвячують свої труди історії, теорії, палеографії давньоруського церковного співу. Поряд із проблемами світогляду та духовності, прискіпливої уваги набувають питання аналізу основних елементів хорової звучності: інтонації, строю, ансамблю, нюансів тощо.

Свої наукові розвідки та практичний досвід роботи з хором на кліросі музиканти та науковці висвітлюють на сторінках музичних журналів та газет: «Музика та спів» (1894–1917), «Російська музична газета» (1894–1918), «Музика та життя» (1908–1912), «Хорова та регентська справа» (1909–1917).

Саме на сторінках журналу «Хорова та регентська справа» надруковано основні роботи Миколи Михайловича Ковіна «Нотатки регента» (ХРС, 1909, №1-5, 9-10), «До питань церковного співу» (ХРС, 1909, №5), «Регентська освіта» (ХРС, 1911, №3-5) та «Управління хором (церковним). Посібник для регентів» (ХРС, 1915, №1-2, 4-8). Окремим виданням було надруковано «Курс теорії хорового церковного співу в прикладах та зразках» у Харкові 1904 року.

М. М. Ковін (1877–1936) був відомим харківським регентом та викладачем співу, випускником харківських музичних класів Імператорського Музичного суспільства та Синодального училища в Москві поряд з П. Г. Чесноковим, М. М. Даніліним, М. М. Толстяковим.

Приблизно в той же час, у 1912 р. Павло Григорович Чесноков (1977– 1944) також написав невелику брошуру «Нотатки регента», що складалася з шістьох частин – шістьох нотаток-роздумів. Перші три були присвячені функціям та характеристикам регента та його помічника (підрегента). П. Г. Чесноков акцентує увагу на необхідності достатньої музичної освіти керівника хору, а також на побудованні дружніх взаємин і творчого порозуміння як між співаками хору, так і між регентом та півчима. Наступні три розділи брошури автор присвячує роздумам про навички й вміння хорового співака та основні критерії та аспекти роботи з хором колективом.

Автор також надає визначення понять «хор», «тип та вид хору», говорить про відтінки звучності та тонкого нюансування в хорі, тобто окреслює основне коло питань, що пізніше (у значно розширеному вигляді) увійдуть до його книги «Хор та керування ним».

Книга «Хор та керування ним», робота над якою велася автором упродовж 1917–1929 рр., була видана лише у 1940 р., зустрівши великі перепони у зв'язку зі своєю аполітичністю. Це був перший в історії музичної науки світський труд, що піднімав питання хороуправління. Сам автор не вважав свою книгу вичерпною: «Я зовсім не претендую на те, що мені вдалося повністю розв'язати всі окреслені в праці питання хорознавства та хороуправління. Висвітливши ці питання взагалі, я закликаю нове диригентське покоління взяти участь у подальших розвідках <...>. У пропонованій книзі не слід шукати строго наукових положень. Моєю метою було закріпити та систематизувати досягнуте багаторічною практикою», – пише він у передмові.

Проте ця праця має історичне значення у становленні хорознавчої думки, тому що він став основою нової навчальної дисципліни «Наука про хор», яку з 1925 р. починає читати П. Г. Чесноков, що у 1926 р. був затверджений у званні доцента інструкторсько-педагогічного факультету Московської консерваторії.

М. Е. Пороховниченко

ХОРОВОЕ СОЛЬФЕДЖИО: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

М. Porokhovnichenko

CHORAL SOLFEGGIO: CHALLENGES AND OPPORTUNITIES

Хоровое сольфеджио сегодня нередко ошибочно понимается как сольфеджио для учащихся по специальности «хоровое дирижирование». Однако это самостоятельный предмет (безусловно, дополняющий сольфеджио), суть которого можно определить как «сольфеджио хором»: развернутая и многообразная система интонационных упражнений, выполняемых хором коллективом или его группами.

В основе наших рассуждений – многолетний практический опыт работы с учащимися хорового отделения Республиканской гимназии-колледжа при Белорусской государственной академии музыки и со студентами кафедры хорово-

го дирижирования Белорусской государственной академии музыки (г. Минск). Методические поиски в этой области находятся в контексте академической традиции профессионального музыкального образования.

Хоровое сольфеджио мы рассматриваем как взаимодействие интонационной базы сольфеджио и практических требований хорового класса. Его *цель* — воспитание высокой исполнительской активности средствами хоровой звучности, совершенствование профессиональных качеств музыкального мышления и музыкального слуха хорового дирижера. *Основная задача* хорового сольфеджио — воспитание слуховой активности учащихся.

Общеизвестно, что активный музыкальный слух — явление комплексное, предусматривающее интонационно-слуховую активность, способность к предслышанию, постслышанию и осмыслению качества интонации, самоконтроль интонационного результата, объем музыкальной памяти, ощущение ритмической пульсации, темповую мобильность и многое другое.

Доминанта методики хорового сольфеджио — интенсивное интонационно-слуховое развитие, т. е. формирование качества интонационных и слуховых способностей и их активизация. Данная методика направлена на развитие и совершенствование ряда важных качеств: музыкального мышления, осмысленного интонирования, слуховой реакции, интонационно-слуховой координации, «позиционного» интонирования, активной музыкальной памяти, внутреннего слуха.

Практика хорового сольфеджио предполагает развитие у учащихся навыков: интонирования вне лада любых звуковысотных единиц и комплексов, интонирования в ладу интервалики и аккордики различных видов, чувства ритма, объема музыкальной памяти, способности «предслышания» и «постслышания», осмысления музыкально-композиционных элементов, слышания музыкального языка и понимания музыкальной речи.

«Сольфеджио хором» рождает две сложнейшие методические проблемы: развитие навыков коллективного, хорового интонирования; формирование способности слышания в условиях хорового интонирования.

Основные составляющие в решении первой проблемы:

Воспитание осмысленного интонирования мелодической линии, которое осуществимо лишь в контексте интонационно осознанного воспроизведения интервалов и мотивов в ладовом контексте.

Достижение унисонного слияния в условиях тембральной неоднородности голосов.

Развитие интонационного ощущения зонной природы музыкального звука, формирование интонационно-слуховой активности на уровне осознания различных звуковых позиций как отдельного звука в горизонтальной линии (мелодическое содержание одноголосия или одного из голосов партитуры), так и аккордовых тонов вертикали (позиция каждого тона аккорда или созвучия); другими словами, развитие так называемого позиционного интонирования.

Формирование интонационного предслышания мелодической горизонтали и аккордовой вертикали (фактор интонационно-слухового опережения в мелодическом и гармоническом контекстах).

Комплексное решение этой проблемы становится прочным фундаментом в осуществлении главной цели любого хорового коллектива: в достижении чистого строя.

Вторая проблема — развитие способности слышания в условиях хорового интонирования — непосредственно связана с проявлением интонационно-слуховой активности, так как слышание музыки есть ее соинтонирование. Если интонирование есть осмысленный процесс воспроизведения музыкальной интонации, то соинтонирование — это непосредственное проявление музыкально-слуховой активности в контексте осознания воспроизведенной интонации.

Методика развития музыкального слышания основана на взаимодействии нескольких важнейших направлений:

Развитие логического восприятия музыкальной мысли (в отличие от восприятия совокупности звуковысотных единиц).

Формирование слуховой реакции как быстрого интонационно-слухового реагирования на данную звучность (фонизм интервала, созвучия, аккорда).

Развитие музыкальной памяти как стремление к увеличению ее объема (при полном отказе от механического заучивания).

Развитие внутреннего слуха как первоосновы явлений предслышания и постслышания.

Формирование слуховой дифференциации логики голосоведения в условиях многоголосного целого.

Отметим, что решение вышеназванных задач — процесс сложный, многоуровневый и систематический. Результат возможен только при методически целенаправленном, логически выстроенном и выверенном, терпеливом интонационно-слуховом «тренаже», который может осуществляться в виде самых разнообразных интонационно-слуховых упражнений на уровне интонационного движения от одноголосия к многоголосию и в контексте самых различных стилистических и композиторских моделей.

Все сказанное выше позволяет рассмотреть проблематику хорового сольфеджио и внедрение этой дисциплины в педагогическую практику как одну из возможных ступеней на пути специализации курса сольфеджио как в среднем образовательном звене, так и в высшем учебном заведении.

В. В. Михайлец

ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНІ СКЛАДОВІ У ВОКАЛЬНО-ХОРОВОМУ ВИКОНАННІ

V. Mykhailiets

PSYCHOPHYSIOLOGICAL COMPONENTS IN VOCAL AND CHORAL PERFORMANCE

Багатогранність вокально-хорового мистецтва є проявом різноманітних психічних станів людей, які виявляють свої почуття співом. Голосова техніка виконавця в художньому співі, той або інший характер використання ним голосових можливостей завжди визначаються художнім змістом твору, що виконується та є засобом реалізації творчого задуму.

У вокально-хоровому виконавстві найбільш повно поєднані творчість і техніка, зміст і форма. Виконавець завжди сам являє собою і творця, і водно-

час інструмент. Науково-дослідні праці останнього часу з фізіології довели, що емоційний стан щільно пов'язаний із глибинними фізіологічними зрушеннями у всьому організмі, зокрема в диханні, в кровообігу, м'язовій діяльності тощо. У вокально-художньому виконанні до цієї емоційної природи голосоутворення додається ще глибокоемоційна природа музики, яка підсилюється художнім словом.

У питаннях музики психологія приділяє увагу переважно інтелектуальним процесам, пов'язаним з інтонацією, відтворенням інтервалів, ритму, мелодії, аналізом форми твору тощо. Специфіка виконавської діяльності сучасних хормейстерів, крім означених завдань, полягає у витонченості хорового інтонування, майстерному поєднанні різних тембрів у злагоджений ансамбль та реалізацію ним виконавської мети. Цей складний процес поєднує в собі як фізіологічні навички виконавської техніки, так і психологічний аспект хорового співу.

У загальній психології є низка вихідних положень, які повинні враховуватись в роботі з вокального виховання хормейстерів: відчуття, сприйняття, увага, пам'ять, воля тощо. Слухові відчуття є першопричиною виникнення слухових уявлень і розвитку музичного мислення, без якого голосовий апарат не отримує музичних завдань. У процесі втілення музичних думок голосом виникають чисельні відчуття м'язового, вібраційного та іншого характеру. Ці, різного типу відчуття, що супроводжують спів, є важливими сигналами, завдяки яким здійснюється контроль за звукоутворенням. Тому, з самого початку роботи над голосом, слід привчати студента до фіксації м'язових, вібраційних, дихальних та інших відчуттів. Використання свідомих відчуттів сприяє розвитку виконавської техніки.

Свідомість художнього виконання сучасного хормейстера передбачає динамічність мислення та логіку інтонаційного розвитку. Такі виконавські вимоги є актуальними в вокально-хоровому виконавстві. Вони попереджають, що не повинно бути аналітичного виміру звуковисотної частоти, оскільки моментальна оцінка інтервальної точності та співвідношення тонів у гармонійній побудові, які спостерігалися у попередніх навчальних методах, веде до втрати слухового контролю над розвитком інтонаційного руху та якістю роботи голосового апарату. Для вирішення цієї фізіологічної та психологічної проблеми у вокальному вихованні хормейстерів пропонується впровадження методу лінійного інтонування.

Важливою контролюючою складовою вокально-виховного процесу є слухове сприйняття та слухова увага, які, у свою чергу, є ґрунтом формування та розвитку вокального слуху. Розвиненість цього спеціалізованого відчуття гарантує: чисте інтонування; уміння добре тримати свою партію в ансамблях, водночас відчувати всіх партнерів; чисто співати асаpella; з ходу імпровізувати другий або третій голос; власно відчувати м'язову роботу голосового апарату іншого виконавця.

Виховання вокального слуху відбувається через слухове сприйняття, але вокаліст його відчуває спершу на собі через м'язові відчуття, а вже потім аналізує в іншого виконавця. У хормейстера цей процес відбувається навпаки. Намагаючись утворити ансамбль, виконавець хору спочатку слухає себе, несвідомо повторює голосоутворюючі рухи іншого, а вже потім аналізує власні відчуття.

Такий процес без досконалого володіння власним голосом є небезпечним для подальшої роботи голосового апарату. Крім того, виконавець хору, як частка колективу, мусить підкорити свої власні уявлення інтерпретації до відповідних завдань диригента. Ця психологічна особливість під час несвідомого навчального процесу інколи зумовлює такі негативні явища, як небажання творчого саморозвитку та поява страху власного голосу (сили, тембру, гучності, теситури).

Велика роль приділяється питанням розвитку пам'яті у вокально-педагогічній та виконавській практиках. Але, якщо взяти вокально-технічну сторону роботи і обмежитись одним питанням відчуттів, то постає необхідність орієнтуватися на надто складний зв'язок м'язових, слухових, зорових та резонаторних відчуттів. Саме резонаторні відчуття відіграють велику роль у запам'ятовуванні вокально-технічних прийомів. У хормейстерів музично-виконавська пам'ять має дві складові: координація вокально-технічного та художньо-виконавського елементів. У такому разі визначаються умовно два види пам'яті: пам'ять на загальні відчуття, які пов'язані з вокально-технічним функціонуванням голосового апарату, та художньо-виконавська пам'ять, яка поєднує в собі творчі та технічні моменти.

У безпосередньому зв'язку з питанням пам'яті знаходиться проблема виховання та впровадження музичного уявлення та музичного відчуття. Це стосується як технічної, так і художньої роботи. Виховання уваги щільно пов'язано з вихованням *волі*, яка вкрай необхідна для фахівців вокально-хорового виконавства. Виховання волі повинно мати на меті як загальні, так і творчі цілі.

Відчуття та сприйняття, за психофізіологічними законами, нерозривно пов'язані зі спостереженням, увагою, пам'яттю, емоційними та іншими психологічними процесами, що мають велике значення у формуванні вокально-технічних та виконавських навичок у хоровому мистецтві.

В. Г. Бойко

ВИКОНАВСЬКІ НАВИЧКИ АКАДЕМІЧНОГО СТУДЕНТСЬКОГО ХОРУ

V. Boyko

PERFORMING SKILLS OF A STUDENT ACADEMIC CHOIR

Сутність та структура поняття «виконавська культура»; головні компоненти формування виконавської культури навчального хорового колективу.

Хорове заняття — процес музично-естетичного розвитку на основі підвищення професійної грамотності й емоційної, свідомої зацікавленості.

Основні завдання дисципліни «Хоровий клас»:

- 1) виховні: художнє, естетичне і духовне виховання студентів; виховання особистісних якостей, необхідних у професійній діяльності — творчої активності, відповідальності, сили волі, пріоритету колективних цілей перед суб'єктивними установками тощо;
- 2) навчальні: формування у студентів спеціальних навичок у процесі співу в хорі; практичні навички репетиційної роботи в хорі;
- 3) розвиваючі: розширення професійного музичного кругозору; розвиток професійних музичних здібностей (вокального, мелодійного і гармонійно-го слуху, музичної пам'яті, метро-ритмічних почуттів тощо).

Формування музично-образного мислення, розвиток здатності до музично-образних уявлень, виховання навичок вокально-хорового мислення, що допомагають розуміти зміст музичних творів, можливо тільки на основі розвитку музичного слуху — вирішального чинника музичного виховання і навчання.

Основа репертуару хорового класу — твори вітчизняної та зарубіжної класики, як асарпелла, так і з інструментальним супроводом (переважно в оригіналі, частиною — адаптовані до виконавських можливостей даного колективу).

В умовах зростаючого освітнього та культурного рівня, як самих учасників хорових колективів, так і слухацької аудиторії, поєднання емоційної та інтелектуальної сторін у сучасному мистецтві — не тільки збагачує творчість, але й ставить нові завдання до вибору репертуару і його інтерпретації.

Надзвичайно важливе значення має оптимальний підбір навчально-концертного репертуару хорового класу, який повинен складатися тільки з найкращих зразків вітчизняної та зарубіжної хорової музики, відповідати навчально-виховним завданням роботи студентського хору, відповідати найвищим вимогам з точки зору змісту і художніх цінностей, бути тим навчально-методичним матеріалом, у процесі роботи над яким стає можливим досягнення безперервного вдосконалення вокально-виконавської культури та інтенсивного творчого зростання колективу.

Педагогічний метод здійснення «репертуарної політики» полягає в пріоритеті вибору творів, які збігаються з музично-образним строем, з індивідуально-творчим складом особистості студента-диригента, якими він гарантовано може опанувати з точки зору вокально-технічних завдань. Вищезначене сприяє виникненню відчуття компетентності, свободи вибору виконавських засобів, особистісної значущості діяльності диригента-хормейстера.

Концертно-виконавська діяльність — невіддільна частина навчально-виховного процесу в хоровому класі. Концерт — ефективний засіб виконавського виховання творчої особистості майбутнього артиста — співака хору, потужний фактор постійного вдосконалення художньо-виконавської культури хорового колективу.

Використання тематичних принципів під час складання концертних програм — один із головних чинників для досягнення освітньої мети концертної діяльності хору.

К. Ю. Донцова-Пушенко

«МУЗИЧНА РІЗДВЯНА ДІЯ» ЮРІЯ АЛЖНЕВА: ПРИСВЯТА Г. СКОВОРОДИ

K. Yu. Dontsova-Pushenko

**«MUSICAL CHRISTMAS PERFORMANCE»: BY YURI ALZHNEV:
DEDICATION TO G. SKOVORODA**

Останнім часом в українській поезії і музиці зростає зацікавленість до поетів і творчості геніального національного філософа, мислителя Г. Сковороди. Велична постать поета набула значення символу національної культури.

Твір Ю. Б. Алжнева — Л. Костенко «Ми є тому, що нас не може бути...» — Музична Різдвяна дія для хору, читця та естрадно-симфонічного оркестру ХДАК — постає як зразок складного синтетичного оркестрово-хорового театра-

лізованого твору (2018 р.). В осягненні української народної духовної традиції Ю. Алжнева вирізняє глибока проникливість у сутність українського міфологічного сприйняття і світовідчуття. Композитора цікавлять результати взаємодії первинних елементів національного усвідомлення світу з засобами сучасної музичної мови: саме таким чином формується концепція актуалізації образу і творчості поета-філософа, який і в наші дні залишається втіленням живого національного духу. «Різдвяна музична дія» — авторське жанрове ім'я, надане твору композитором, набуває значення символу відродження постаті і творчості Г. Сковороди у контексті національної сакральної музично-поетичної культури.

Вірш Л. Костенко «Ой, ні, ще рано думати про все» (1987 р.), уміщений на початку твору Ю. Алжнева на фоні оркестрового вступу, набуває значення поетичного узагальнення, гасла, епіграфу до усього твору, лаконічного викладення його філософсько-поетичної концепції. Уведення фрагменту віршу поетеси сприяє умовному розподілу різдвяного циклу на дві частини: циклотворення Різдвяної дії розвивається за принципом суміщення двох «кіл» сакральної дії відродження.

Вірш Ліни Костенко, покладений в основу «Музичної Різдвяної дії» Ю. Алжнева, побудований на основі принципу удаваного діалогу сучасного поета з Г. Сковородою. Діалог як філософсько-поетичний жанр поширений й на музику, тоді як сама ідея розмови (дебатів) з Г. Сковородою постає як своєрідна «варіація» на «Діалог. Потоп зміїний» українського поета-філософа. Актуалізація відкритої форми та жанру діалогу поступає в тому, що до складу його учасників одвічний український мандрівник нібито запрошує своїх нащадків.

Залучаючись до нього, вони набувають зміцнілу силу неіснуючого, що перетворюється на животворне джерело натхнення. Подібно до того, як до п'яťох великих античних поетів долучився Данте, у своїй ході загробним світом, так і до Григорія Савича приєднують свої душі й тіла поети Майбутнього. Серед них — Тарас Шевченко і Леся Українка, Горацій і Пушкін, образні асоціації з творами яких постають у вигляді цитат або відповідності одвічним темам мистецтва. До рядів мистців, що відроджують ім'я та творчість Г. Сковороди, йдучи поруч з ним у неможливій ході, приєднують свої голоси Л. Костенко і Ю. Алжнев.

Провідним художньо-філософським мотивом віршу Л. Костенко, що набуває розвитку у музичній дії Ю. Алжнева, є відродження духу та слова українського генія, що співпадає з ідеєю Різдва як Відродження. У творі Ю. Алжнева — Л. Костенко відтворено декілька іпостасей образу Г. Сковороди як музично-літературного героя. Поет присутній в творі у двох іпостасях: як пам'ятник, коли його, скам'янілого, нарешті «такі спіймав цей світ», і як вільний дух, ходаполіт з яким окрилює та надихає нашого сучасника. Так формується базований на парадоксальності художній часопростір музично-поетичного твору, що існує попри реальні властивості хронотопа. Твір набуває автобіографічного виміру як втілення ідеї діалогу між геніями минулого і сучасного. Як наслідок, метод художнього діалогу передбачає висвітлення таємничого змісту історичного образу, непорушеного у своїй первинній давності, художньо-філософським уявленням про світ самого автора.

«Музична Різдвяна дія» набуває значення того саду божественних пісень Юрія Алжнева, у пошуках якого сучасний композитор вирушив до сміливої подорожі, приєднавшись до Григорія Савича та Ліни Костенко.

Л. П. Бондаренко

ВРАХУВАННЯ ПСИХОЛОГІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НЕЗРЯЧИХ ДІТЕЙ НА УРОКАХ ХОРУ

L. P. Bondarenko

BLIND CHILD-FRIENDLY AT THE LESSONS OF CHOIR

Музичні здібності незрячих та зі зниженим зором дітей розвиваються у процесі життя специфічно, при зоровій недостатності, що ускладнює процес засвоєння знань, вмінь та навичок, які вони набувають на уроках хору.

Процес співу за своєю природою комплексний. У ньому бере участь увесь організм, зокрема його звукоутворюючий, артикуляційний, дихальний, нервово-язвовий апарати.

Хоровий спів — це органічне поєднання всіх вокально-технічних і музичних засобів, потрібних для розкриття ідейно-художнього змісту твору, тобто ці два моменти — технічний і художній — існують лише в єдності і потребують розвинутого мислення, яке відіграє вирішальну роль у художньому виконанні твору. У незрячих дітей спостерігаються вади, які необхідно безумовно враховувати на уроках хору, щоб не ускладнювати навчальний процес, а навпаки, націлити роботу на ліквідацію цих вад.

Основні вади:

1. Дефекти звуковимови.
2. Супутні дефекти, зокрема сколіоз (кіфоз, лордоз), що негативно впливає не лише на розвиток усього організму, а й на якість співу.
3. Невміння своєчасно, разом з усіма вступати чи знімати звук, а тільки за домовленістю, за певним орієнтиром (після програвання вступу, акцентування сильної долі, сигналу керівника).
4. Труднощі виникають під час сприйняття диригентського жесту.
5. Складний характер індивідуальності як результат хвороби потребує індивідуального підходу для спонукання його до співпраці в колективі.
6. Зменшений обсяг і сила емоційних переживань впливає на сприйняття, порівняння, узагальнення конкретних предметів та їх образів.
7. Не завжди адекватне співвідношення музичного образу у свідомості дитини з його аналогом в житті.
8. Деякі учні мають спотворене уявлення про естетично повноцінне звучання співацького голосу, керовані такою могутньою категорією, як мода. Це порушує процес звукоутворення, негативно впливає і на формування вокально-слухових уявлень.
9. Нерозвинена міміка — зовнішній вияв під час виконання хорового твору, що заважає естетичному його сприйняттю слухачем.

Головними принципами реалізації та ліквідації цих вад незрячої дитини є диференційований індивідуальний підхід, корекційна робота з формування співацьких навичок, які тісно пов'язані з розвитком таких властивостей, як

пам'ять, мислення, увага, активізація не тільки розумової діяльності, а й емоційної чутливості. Важливим і цінним у методиці навчання співу є особистий показ вчителя, який призводить не стільки до копіювання, а й до знаходження самими дітьми правильних прийомів вирішення завдань, активізації співацького процесу, що веде до розуміння й осмислення завдання, а своїми поясненнями вчитель забезпечує у цьому випадку успішне досягнення мети. Під час вокально-хорової роботи формуються співацькі навички: дихання, артикуляція, звукоутворення та інтонування, розвиток слуху і почуття ритму. Кожна із цих навичок із року в рік розвивається на репертуарі, який все поступово ускладняється, вдосконалюється, набуває нових якостей.

У своїй роботі я починаю з виховання навичок унісонного наспівного ансамблю: інтонаційної чистоти звучання, кантিলени, опірності дихання, єдиної вокальної позиції. Це дуже важливі, необхідні вокально-технічні елементи, без яких не може йти мова про досконале виконання хорового твору. Але не менш важливими компонентами художньої виразності є: темброве забарвлення, декламаційний і емоційно-динамічний ансамбль. Для досягнення тембрового ансамблю слід глибоко аналізувати поетичний текст твору, щоб відчуті і зрозуміти ті настрої, ті барви, які потрібні відтворити засобами тембрової виразності. Отже, декламаційно-наспівний ансамбль вимагає не механічної вимови слів, а свідомого виділення логічних наголосів фраз, речень поетичної думки та певного тембру голосу. Виховання правильного звучання відбувається у незрячої дитини паралельно з вихованням вокального слуху, який допоможе ліквідувати та скорегувати деякі вади, і, насамперед, стане основою вокальної виразності. Вокальне звучання і правильне дихання — це також нерозривні, органічно поєднані поняття. Вокальне дихання — це збереження відчуття вдиху в процесі співу. Активізація вдихальних м'язів переборює дію видихальних, утримуючи дихальну опору. Щоб краще відчуті дихальну опору, необхідно на вправах співати не зв'язуючи, а відокремлюючи кожен звук один від одного, не опускаючи діафрагми. Водночас повинна бути вільна гортань (стан розширеного зівка). Враховуючи «зібране» звучання на голосних, треба слідкувати, щоб не було «затисненого» співу, тому що деякі учні асоціюють «зібране» звучання із «вузьким» і у процесі звукоутворення затискають м'язи гортані і рота, що призводить до напруження губних м'язів і перешкоджає вільній артикуляції.

Великого значення набуває в навчанні хоровий спів «a capella». Такий спів якнайкраще розвиває голос, сприяє відчуття хорового ансамблю, вимагає від співаків вміння зливати голоси і, що є дуже цінним для незрячої дитини, вимагає від неї самостійного слухового відчуття. Музично-співацьку роботу з незрячими дітьми слід поєднувати із роботою над точністю, виразністю міміки. Ця робота дуже важлива і кропітка, а також потребує індивідуального підходу та окремого дослідження.

Оскільки одним із завдань хорового співу є формування духовної культури учнів, специфіка роботи з даним контингентом обумовила характер виділення такого матеріалу, який ефективно впливає на формування естетичних поглядів.

Хоровий спів покликаний вирішити найголовніші у музичному вихованні дітей з глибокими порушеннями зору завдання — збагачення сфери інтересів, підготовка до повноцінного емоційного життя, допомога дитині через мистецтво ясніше мислити, яскравіше відчувати світ, у якому йому жити самостійно.

К. Демиденко

ХОРОВА ІНСТРУМЕНТОВКА В КОНТЕКСТІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВА

К. Demydenko

CHORAL INSTRUMENTATION IN THE CONTEXT OF ARTS SYNTHESIS

Упродовж останнього часу науковому вивченню хорового мистецтва приділяється все більше уваги. Попри це, порівняно з іншими видами музичного мистецтва, хорове досліджено набагато менше. Стосовно «хорової інструментовки» як одного з видів організації хорової фактури наукових досліджень майже немає. Тому ця тема потребує глибокого вивчення, аналізу як з теоретичної сторони, так і з практичної.

Сучасному мистецтву властиве існування синтетичних видів. Для роботи з таким матеріалом митцю потрібно знати не лише свою сферу творчої діяльності, а й також закономірності інших видів мистецтва; він повинен встановлювати межі співіснування цих видів, розрізнити взаємодії між ними. Але синтез мистецтв — це не просто контактний зв'язок різних видів мистецтва, це їх органічне поєднання в єдине художнє ціле, яке має самостійну цінність.

У хоровій практиці сьогодення ми можемо виділити такі поєднання різноманітних мистецьких жанрів:

- театралізація (зумовлена введенням під час співу рухів тіла, введенням ігрового компоненту);
- візуалізація (характеризується введенням таких елементів мультимедіа, як відео, слайди, світлові ефекти);
- інструменталізація (у хоровій музиці широко використовуються палітра артикуляційних, штрихових прийомів, клацання пальцями, тупотіння ногами, а також колористично-звукових фарб).

Поняття інструменталізації хорових жанрів охоплює і перекладення інструментальної музики для хору, і відтворення інструментальних штрихів голосом, і копіювання оркестру (різних інструментів, тембрів). У певних жанрах сучасної хорової музики слово, яке завжди було першочерговим та виокремлювало хорове і сольне вокальне мистецтво серед інших музичних жанрів, відходить на другорядний план, а важливішими стають акустичні ефекти. Те, що людське вухо звикло чути у виконанні музичних інструментів, тепер можна почути у відтворенні голосом.

Для досягнення такого результату широко застосовуються звуконаслідувальні прийоми, зокрема гра тембрів, характерний ритм, різні манери звуковидобування, а саме шепіт, крик, свист, глісандо, які сприяють копіюванню звуків невокальної природи.

Виконання інструменталізованої музики асappella спирається на ідею реконструювання музичного матеріалу з одного джерела в інший. Велика частина вихідного матеріалу для сучасної музики асappella походить від класичної інструментальної музики (шедеври світової класики) та вокальної поп-музики (особливо хіти 80-90-х років), а процес «перекладу» з інструментальної мови на вокальну надає можливості нового художнього вираження.

Переважно в такому жанрі працюють невеликі вокальні бенди. Одним з яскравих прикладів є група Aсappella ExpreSSS. На їхніх концертах часто мож-

на побачити, як глядачі озираються по сторонах у пошуках музикантів, — настільки добре вдається вокалістам імітувати бас-гітару, саксофон і ударні. У репертуарі групи цілий спектр творів різних жанрів, які, тим не менш, чудово гармонують один з одним. Тут і світові шлягери, і народний фольклор, класика, поп-музика. Найяскравіші приклади — це попури хітів з репертуару Майкла Джексона, попури хітів групи Abba, арія з сюїти D-dur Й. С. Баха та багато іншого.

Інший приклад — вокальна акапельна формація Пікардійська Терція. Їхній репертуар складається майже з 300 композицій, серед яких класичні твори («Неаполітанська пісня» та «Легенда» Петра Чайковського, «Коли розлучаються двоє» Генріха Гайне, «Ave Marija» Джакомо Качіні та інші), обробки народних пісень («А у полі річка», «Туман яром», «Горіла сосна», «Йшли корови», «Ой, Марічко», «Сумна я була»), власні композиції («Берег ріки», «Кантрі», «Пустельник», «Сад ангельських пісень», «Старенький трамвай» тощо).

Отже, ми бачимо, що питання інструменталізації хорової музики відкрите, цікаве, має різні сторони та підходи до дослідження. Збагачення хорової музики асаpрeлла інструментальними прийомами виводить її на новий рівень розвитку, робить більш цікавою та привабливою для слухачької аудиторії.

А. В. Неділько

A CAPELLA BAND ЯК НАПРЯМ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО СПІВУ В УКРАЇНІ

A. Nedilko

A CAPELLA BAND AS A STYLE OF MODERN STAGE SINGING IN UKRAINE

A capella band — це сучасний напрям сценічного вокального мистецтва, який дуже швидко знайшов прихильників та поціновувачів по всьому світу. Представниками цього жанру також є співаки з України. Одними з найкращих та найвідоміших представників жанру останніх років є гурти «Пікардійська терція», «ManSound», «Орфей».

«Пікардійській Терції» та «ManSound» вдалося створити унікальні ансамблі, які підкорили слухачів своїми композиціями не лише в Україні, а й далеко за її кордонами. Це, у свою чергу, є доказом того, що ці колективи дійсно мають світовий рівень, який вони неодноразово демонстрували на своїх концертах по всьому світу. Вони не лише популяризують акапельний ансамблевий спів, даруючи слухачам естетичну насолоду від прослуховування своїх композицій, але й надихають своєю творчістю інших музикантів створювати такі творчі колективи.

У своїй творчості колективи, що розглядаються, напрацювали величезний багаж музичних композицій в найрізноманітніших жанрах, починаючи з неймовірних обробок народних пісень, у яких вони показуються у нових жанрових барвах, наприклад у джазових обробках («Сумна я», «Горіла сосна» у виконанні «Пікардійської Терції»), ліричних пісень у стилі *pop*, а також в своєму репертуарі ці колективи мають дуже багато стилізацій рок-н-рольних пісень та творів у стилі «кантрі».

Серед основних здобутків «Пікардійської Терції» — Гран-прі фестивалю «Доля» в Чернівцях (1994) та телефестивалю «Мелодія-95». До скарбниці

колективу також можна віднести виступ перед членами Європейської комісії в королівському палаці в Брюсселі (2006), спільний концерт «Пікардійської Терції», Руслани та Ал ді Меоли у супроводі симфонічного оркестру «Leopolis» (2007).

Гурт «ManSound» також є перлиною у світовій музичній культурі. Як свідчить прес-реліз гурту, «для участі у знаковому джаз-фестивалі Lionel Hampton Jazz Festival (США) музиканти неодноразово запрошувалися особисто самим Лайонелом Хемптоном. Також у багажі колективу є номінація «Краща вокальна група» у межах All American Entertainment Awards (2001, Бренсон, США), Гран-прі міжнародного конкурсу акапельних гуртів Vokal.Total (2002, Грац, Австрія), нагорода «ShowBiz Award» за Кращу джазову групу України (2005)».

Гурт «Орфей» був організований за участі Павла Табакова, переможця проєкту «Шанс». Репертуар колективу складала не лише яскраві естрадні номери (наприклад, легендарна «Богемська рапсодія»), але й хорова українська народна та духовна класика.

Варто зазначити, що розглянутий напрям сценічної вокально-ансамблевої діяльності є популярним в Україні, про що свідчить постійне формування нових колективів у цьому стилі, таких, наприклад, як «Concord» (м. Київ).

О. В. Сидоров

СЕРБЬСКА ЦЕРКОВНО-СПІВОЧА ТРАДИЦІЯ У ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯХ: СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІ ВПЛИВИ

О. V. Sydorov

THE SERBIAN CHURCH SINGING TRADITION IN THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURIES: EAST SLAVIC INFLUENCES

Сербський церковний спів походить від візантійського і має досить непросту історію. Як свого часу знаменний розспів, він успадкував систему восьмиголосся, але на власному, національно своєрідному матеріалі. Перші партитури невменного запису датуються приблизно кінцем ХІV — початком ХV ст.

Протягом усієї своєї подальшої історії сербська традиція зазнавала впливів інших культур. Передусім грецької, адже викладачі з Афону та Константинополя, які працювали в Сербії, навчали, переважно, візантійському співу.

Під час панування Османської імперії на сербських територіях православний церковний спів був майже повністю винищений. Знищувалося чернецтво, руйнувалися храми. Спостерігалась масивна еміграція православних сербів на російській території. Як наслідок сформувався певний культурний зв'язок між цими традиціями, який досі можна зафіксувати у загальній інтонаційній схожості, наприклад, сербського та київського розспівів.

У ХVІІІ ст. в Сербії та Угорщині сформувалося багато місць компактного проживання греків, які поширювали власний церковно-співацький стиль. Водночас на цих територіях неможливо було уникнути впливу західноєвропейської багатоголосної традиції. Значну роль відігравала і діяльність фахівців церковного співу російської традиції, що зумовило формування наприкінці ХVІІІ ст. так званого карловацького співу, а у ХІХ ст. сприяло появі перших професійних чотириголосних збірників К. Станковича. Ним була зроблена гармонізація цер-

ковних наспівів за допомогою західноєвропейської гармонії за методом російських композиторів (Львова, Потулова, Турчанинова).

Відродження сербської співочої традиції почалося лише після Першої світової війни. Водночас, після революції 1917 р. в Сербію почали іммігрувати представники духовенства (зокрема, чернецтва) з території колишньої Російської імперії. Серед емігрантів були і представники вищої Церковної влади на чолі з митрополитом Антонієм (Храповицьким) (з 1914 до 1917 р. посідав Харківську кафедру, пізніше, до еміграції у 1920 р. був обраний митрополитом Київським і Галицьким), а також регенти та співаки церковних хорів, композитори (ієр. Петро Беловидов, прот. Владислав Неклюдов, прот. Віталій Тарасьєв, Л. Масліч, Л. Добровольський, П. Проскурніков, Є. Маслов, Г. Криволуцький, С. Красуцький, Д. Гортинський, прот. Михайло Котляревський та ін.). Вони привозили з собою традиції як чернечого співу, так і композиторської традиції межі ХІХ-ХХ століть.

Серед найяскравіших регентів Белграда були й вихідці з України, серед таких — І. Слатін, А. Кузьменко, В. Щербаков, В. Гуцін. Два останні — наші земляки з Харківської губернії. В. Щербаков — уродженець с. Балаклеї, де він ще маленьким співав у великому соборі, а пізніше став керувати хором — служив при храмі апостола Марка в Белграді. С. Гуцін після еміграції став викладачем семінарії в місті Прізрен, в Косово і Метохії. Там він викладав спів і був регентом хору семінаристів. У подальшому С. Гуцін став регентом Першого белградського співочого товариства, а також хору при храмі Покрова Пресвятої Богородиці. Після закінчення війни він був направлений в місто Ніш, де викладав музику, керував багатьма хоровими колективами, зокрема оперним хором.

На жаль, докладніша інформація щодо діяльності українських регентів у Сербії не збереглася у зв'язку з військовими діями США та руйнуванням відповідних бібліотек та закладів. Проте факт, що хорова культура східних слов'ян мала величезний вплив на церковно-хорову традицію Сербії, не викликає жодних сумнівів.

Є. А. Фесік

**ЛИТУРГИЧЕСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ОРАТОРИИ «СТРАСТИ ПО МАТФЕЮ»
МИТРОПОЛИТА ИЛАРИОНА (АЛФЕЕВА)**

Ye. A. Fesik

**LITURGICAL INTERTEXT IN THE ORATORIO «ST. MATTHEW PASSION»
BY METROPOLITAN HILARION ALFEEV**

К жанру страстей (или пассионов) обращались многие композиторы в истории музыки. Одно из самых известных произведений в этом жанре — «Страсти по Матфею» И. С. Баха, написанные в 1727–1729 годах. Также известны «Страсти по Матфею» Г. Шютца (1666), Шесть пассионов Г. Ф. Телемана (1754), «Водные страсти по Матфею» Тан Дуна (2000) и «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева).

Оратория «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) написана для струнного камерного оркестра, солистов и смешанного хора. Все про-

изведение можно условно разделить на четыре части: «Тайная вечеря», «Суд», «Распятие» и «Погребение».

В оратории митрополит Иларион очень удачно наследует музыкальный стиль композиторов эпохи барокко и, прежде всего, И. С. Баха. Как пишет он сам: «В своем сочинении я опирался на музыкальное видение баховской эпохи: именно потому я назвал свое сочинение «Страстями по Матфею» — чтобы не возникало вопросов, на кого я ориентируюсь. Но это «не цитирование и не рекомпозиция, не пародия и не деконструкция». Добавлю, это и не стилизация. Музыка Баха для меня — ориентир, эталон, потому что отдельные баховские интонации естественно вплетаются в музыкальную ткань моего сочинения. Но старую форму «Страстей», восходящую к до-баховской эпохе (вспомним замечательные «Пассионы» Шютца), я наполнил новым содержанием».

Помимо музыки, огромное влияние на восприятие имеет литературный текст. В его основе автор использовал богослужебные тексты Страстной седмицы, которые он сам выбирал, иногда адаптируя их или сокращая для того, чтобы они точнее сочетались с музыкой.

Структура оратории напоминает структуру Последования Страстей Христовых, совершаемого в канун Великой пятницы, в частности, тем, что фрагменты Евангелия в ней чередуются с антифонами, тропарями, стихирами и другими богослужебными текстами, содержащими богословский комментарий к евангельскому тексту. Таким же комментарием к евангельской истории Страстей Христовых является и музыка.

Одним из драматургических приёмов, которые использует композитор, является «параллельный монтаж» последования богослужения с песнопениями Литургии, выступающими в качестве интертекста.

«Во Царствии Твоем» («Блаженны») — третий антифон Литургии, одновременно обращает нас к событиям распятия Христа и к Нагорной проповеди. Слова разбойника, обращённые к Спасителю («Помяни мя, Господи, во Царствии Твоем») тут соседствуют с Заповедями Блаженных. Таким образом, этот литургический текст как бы возникает на своём хронологически обоснованном месте. Песнопение «Да молчит всякая плоть» обычно звучит вместо «Херувимской» на Литургии Преждеосвященных даров, которая служит Великим постом, и обращается к евангельским событиям Крестной смерти Христа. Этому же моменту адресовано и следующее литургическое песнопение — «Кресту Твоему поклоняемся, Христе». Ещё более ярким примером может служить введение в текст «Страстей» песнопения Евхаристического канона «Тебе поем», во время пения которого за литургией священник читает молитву, посвящённую воспоминанию Тайной Вечери и крестного искупления Спасителем человеческих грехов. И если на вечернем богослужении последования Страстей происходит историческое воссоздание этих событий, то литургический текст обращает нас непосредственно к Таинству Евхаристии, искуплению человека здесь и сейчас, к реальному, вневременному действию Бога. Таким образом, для верующего слушателя введение в концертное песнопение этого литургического текста существенно обостряет звучание сюжета, положенного в основу пассиона.

К. Ю. Кочержук

ФЕНОМЕН ХОРОВОГО ТЕАТРУ У ТВОРЧОСТІ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ «ОРЕЯ»

К. Kocherzhuk

**THE PHENOMENON OF THE CHORAL THEATER IN THE CREATIVITY
OF THE CHORAL CAPELLA "OREYA"**

Сучасна світова культура тяжіє до синтезу різних видів мистецтв, домінуючу роль в якому мають тенденції до візуалізації. У сфері музичного мистецтва ця тенденція розкривається у взаємодії музики та театру. Саме театральність, з її пластичністю, зримістю, дієвістю, найглибше проникає в жанри «чистої» музики, висуваючи нові форми взаємодії музики і видовищних мистецтв.

Феномен хорового театру є досить поширеною темою в сучасному музикознавстві. На початку ХХІ ст. наукові розвідки в даній сфері набувають нового напрямку. Увага дослідників найчастіше зосереджується на найбільш очевидному прояві хорового театру — як колективу, зі своїми унікальними можливостями, новими комунікативними зв'язками диригента і хору, хористів між собою, взаєминами сцени і залу. Театралізація розглядається як сценічне шоу, як елемент сценічної постановки музичного твору з використанням хореографії, елементами театральних дій та візуальних ефектів.

Яскравим прикладом у сфері хорового театру на Україні є академічна хорова муніципальна капела «Орея», яку заснував О. О. Вацек в 1986 році в місті Житомир. На сьогодні вона існує як творча одиниця у складі Житомирської обласної філармонії Святослава Ріхтера.

Олександр Олександрович Вацек — видатний український та чеський диригент, хормейстер, вокальний викладач, член журі багатьох конкурсів, аранжувальник, заслужений діяч мистецтв України, керівник хорової капели «Орея». Народився О. Вацек 13 листопада 1995 року у м. Вінниця. Навчався в педагогічному університеті на музичному факультеті, де отримав першу освіту. Після закінчення педагогічного університету О. Вацек поступає на навчання до музичної академії професора А. Нежданової м. Одеса, на факультет диригування, де в 1982 році отримує диплом диригента та викладача хорових дисциплін.

Протягом 1977–1980 рр. Олександр Вацек викладає диригування в педагогічному коледжі (Бердичів) та педінституті (Вінниця). А з 1980 р. працює спочатку хормейстером, а потім і диригентом хору та оркестру Поліського ансамблю пісні та танцю «Льонок» при Житомирській обласній філармонії. Починаючи з 1984 р. О. Вацек викладає в житомирському музичному училищі імені В. Косенка. Саме на базі музичного училища та Місцевого Будинку Культури, при підтримці Обласного музичного Товариства, в 1986 р. О. Вацек створює хорову капелу «Орея».

Сучасний колектив «Ореї» складається із 28 співаків, та є одним з найоригінальніших мішаних хорів України та Світу. Щороку хор «Орея» здійснює гастрольні турне по таким країнам, як Франція, Норвегія, Німеччина, Італія, Іспанія, Швейцарія, Польща та Україна. Можна відмітити те, що в їхньому здобутку 9 Гран-прі та 40 перших місць міжнародних хорових конкурсів. Хорова капела «Орея» входить в четвірку найкращих хорів світу.

Хорова капела «Орея» під керівництвом Олександра Вацка — це феномен сучасного виконавства, який майстерно поєднує музичний твір з елементами театру. Кожний концертний номер колективу — це маленька вистава, якій притаманні індивідуальні музичні риси та виконавські особливості. Артисти хору майстерно володіють різними тембровими манерами виконання, мають особливий еталонний звук. В хоровому театрі хору «Орея» дуже винахідливо поставленні рухи хору, елементи танцю, невеликі мізансцени з акторською грою, віртуозні вокальні прийоми. Все це виглядає артистично та цікаво, Олександр Вацк в першу чергу довів те, що один і той самий хор може виконувати різні твори за жанрами але й відтворювати її в будь-яких вокальних манерах. Професіоналізм хорової муніципальної капели «Орея», полягає в тому, що вони створюють художні образи, для яких слугує і характер звуку, і елементи режисерської діяльності.

Однак, що найголовніше у творчій діяльності «Ореї» за словами самого О. Вацка — це справжній, абсолютний контакт із публікою, — саме такий, яким повинен бути дотик артиста з глядачем. Зв'язок, що містить театральності рівно стільки, скільки потрібно, щоб утримати інтригу в залі, але беззброюючий, щирий, природний, імпровізаційний і просвітницький.

«Орея» нині є одним з найоригінальніших хорових колективів світу, який протягом останніх 17 років постійно має високий міжнародний рейтинг.

СЕКЦІЯ:
УКРАЇНА ТА КИТАЙ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ:

На честь святкування 70-річчя КНР

С. В. Рибалко

ЖІНКА В МИСТЕЦТВІ КИТАЮ

S. V. Rybalko

A WOMAN IN THE ART OF CHINA

Присвячено пам'яті Мао Мао (1964–1999)

Проблема, обрана для нашої розвідки, виходить далеко за межі жіночого портрету в мистецтві та інших варіантів мистецького відтворення жіночих образів. До кола питань, що потребують розв'язання при дослідженні теми, слід віднести не лише уявлення про жінку як таку, ідеали жіночої краси, тіла та тілесності, колоніальний та імперський дискурси і пов'язані з ними художні версії жіноцтва, а й парадигми жіночої творчості, ставлення суспільства до жінки-художниці.

Певною мірою Китайська цивілізація демонструє схожі із західним світом гендерні стереотипи, що зумовили розвиток мистецтва, де жінка є скоріше об'єктом, ніж суб'єктом. Щоправда, у європейській версії вона є хіба не найголовнішим та найоспіванишим об'єктом, на відміну від Китаю, з його культом природи та предків. Проте у ставленні до жінки-художниці і східна, і західна традиційні суспільні моделі демонструють багато схожого: жінка-художниця є скоріше винятком, ніж правилом, її заняття мистецтвом можуть виправдуватися хіба що як прояв смаку та витонченого виховання, ніж професійних здібностей. Практично усі нечисленні персоналії традиційного Китаю були або коханками вельможних осіб, або належали до заможної верхівки суспільства, які виявляли схильність до живопису так само, як і до поезії, у межах традицій освіти, прийнятної в аристократичних родинах. Серед них такі постаті, як Гуань Даошен (1262–1319) — найбільш відома жінка-живописець в історії Китаю; Чень Шу (1660–1736), Фу Даокун (бл. 1626), Вэнь Шу (1595–1634) — художниці; Лю Руши (нар. династія Мін), Сюе Сусу (бл. 1564–1650), Ма Шоужень (бл. 1548–1604) — куртизанки, поетки, художниці.

Карколомні процеси модернізації, боротьби за незалежність, розбудови нової держави та нового типу суспільства, зміни політичних еліт та культурних моделей, що охоплюють понад століття — від кінця XIX до кінця XX століття — не могли не спричинити переосмислення ролі жінки в суспільстві та безпосередньо в художній творчості. Поетика оновлення усіх сфер життя вивела на перший план такі персоналії, як Пань Юйлян, яка стала не лише знаною художницею, а й посіла відповідальне адміністративне місце в Шанхайській академії мистецтв. Щоправда, творчість таких жінок мало чим відрізнялася від того мистецького контексту, що розробляли чоловіки-митці. Тривалий час жінки немов намагалися довести, що вони здатні так само, як і чоловіки віртуозно вправлятися з матеріалами та опанувати різноманітні жанри. Щоправда, віртуозна майстерність аж ніяк не позначалася на оцінці їхніх творів — ані моральній, ані

матеріальній. Як свідчить статистика, лише дві роботи зі ста проданих на світових аукціонах належать жінкам.

У сучасному художньому процесі жінки, як і раніше, становлять меншість, проте суттєво змінилися зміст та форми їхньої діяльності. Художниці різноманітних напрямів сучасного мистецтва вільно експериментують із простором та матеріалами, шукають нові засоби художньої виразності, легко порушують кордони між видами та жанрами мистецтва. Серед найбільш відомих сьогодні — художниці, які належать до покоління, народженого «після Мао»: Бу Хуа, Донг Юань, Гао Ронг, Хан Яцзюань, Хуан Цзінюань, Чжоу Хуньбін, Ю Чжи, Се Ци.

Прикметно і цілком природно, що власне «жіночу» проблематику у своїх творах та проектах порушують саме жінки-художниці, намагаючись змінити ставлення суспільства до жінки, спростувати наявні стереотипи, виявити нав'язувані суспільством ролі, обмеження тощо. Серед імен, що асоціюються з найбільш гучними проектами — Цу Сюйвень, Бові Лі, Луїза Лоу, Фібі Мен, Чанг Ен Цзи, Ло Ян. Щоправда, більшість з радикально налаштованих художниць проживає та творить на територіях інших держав — США, Малайзії, Тайваню тощо.

Серед китайських мисткинь згадаємо й Мао Мао (1964–1999) — каліграф, художницю й поетку, яка плідно працювала в 1990-ті роки в Україні, виступала у різних сумісних проектах з українськими митцями і чие життя трагічно обірвалося у Києві 19 вересня двадцять років тому. Вона була першою творчою особистістю з КНР, яка репрезентувала в Україні китайську художню традицію. Саме через неї наші представники творчої інтелігенції долучалися до китайської культури. Вона була справжнім посланцем миру і світла пам'ять про неї залишається в серцях багатьох українців.

Пеї Юнтін

ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В КИТАЙСКОЙ ОПЕРЕ

Pei Yuntin

FEATURES OF FEMALE IMAGES IN THE CHINESE OPERA

В современном оперном искусстве мировые культуры находятся в активном диалоге, происходит их взаимовлияние друг на друга, а художники ищут творческое вдохновение в искусстве иных культур. Необходимость изучать музыкальные произведения других народов возрастает. Особенно это актуально для музыкально-театрального искусства, которое имеет широкие возможности в способах выражения.

Китайский музыкальный театр имеет свои богатые национальные традиции, которые с середины XX века вступают в творческий диалог с европейской оперой. Это взаимодействие отражается в формировании характерных типов женских образов в китайской опере, которые по своей художественной идее во многом пересекаются с европейским веризмом. Для современного же вокалиста-исполнителя, в условиях интеграционных процессов культурного взаимодействия Китая и Европы, особую актуальность приобретает задача дифференциации «своего» и «чужого» музыкального стиля, осознание содержательно-смысловых наполнений того или иного музыкально-сценического образа.

Ети фактори во многом определяют логику исполнительской интерпретации и арсенал исполнительских средств.

Исследование традиций китайского музыкального театра составляет специальную область китайской музыкальной науки, этой проблеме посвящено достаточно большое количество научных работ, эта тема всё чаще становится объектом диссертационных исследований. При этом вопросы, связанные с параллелизмом развития китайской и европейской оперной культур, затрагиваются редко, а особенности претворения женских образов в китайской опере исследованы недостаточно полно. В китайской опере можно выделить три наиболее характерные образные сферы женских персонажей: лирическую, трагическую и драматическую. Примерами служат соответственно оперы «Шан Шцй», «Чию Зи» и «Цаньюант».

Три образные сферы отличаются жанровой дифференциацией, различными типами музыкальной композиции, характером артикуляции, тембровыми характеристиками. Наблюдаются также смены и совмещения различных эмоциональных модусов на протяжении одного «высказывания». Если в становлении лирического образа большее значение имеет постепенное развертывание и производный контраст, то в трагическом и драматическом высказываниях чаще действует приём контрастного сопоставления различных эмоциональных состояний. Зачастую этот процесс связан с семантизацией музыкальных образов, когда качества или элементы, присущие одному образу, начинают функционировать в рамках другого.

Женские образы в китайской опере являются очень выразительными, эмоциональными и мелодичными, тесно связанными с сюжетной линией. Оркестр дополняет основные характеристики главных героинь и раскрывает их душевное состояние. Анализ особенностей женских образов в китайской опере показал связь с европейской традицией — с одной стороны, и с традиционной китайской оперой — с другой. Такой синтез создаёт богатейшие возможности и условия для развития этого жанра в Китае.

Чжан Чже

НАТЮРМОРТ У КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

Zhang Zhe

STILL LIFE IN CHINESE PAINTING

Натюрморт є одним із поширених жанрів у європейському і, зокрема, українському живописі. Його відносно пізнє формування пов'язано із загальним процесом бурхливого розвитку світських жанрів, що спричинили процеси Реформації. Розмаїття глумачень поняття «натюрморт» — від «тихого життя речей» у Голландії, стилю життя у великій Британії до «мертвої природи» у Франції, свідчить як про принципову різницю у розумінні завдань жанру, так і про його поступове ствердження у художній практиці країн Європи.

Китай у зазначеному сенсі тривалий час залишався осторонь проблематики натюрморту. Зображення речей подекуди можна побачити на старовинних китайських картинах, однак вони ніколи не поставали об'єктами окремої уваги митців. Останнє викликає низку питань, оскільки у Китаї завжди вміли

цінувати майстерно зроблені речі, ставилися до взірців високого ремісництва із надзвичайною повагою. Коштовні речі зберігали, колекціонували, використовували у якості подарунків. Однак у світоглядній картині світу річ посідала значно менше місце і не могла конкурувати з культом природи та культом предків, значимістю природного середовища та роду в житті людини. Відтак, у традиціоналістському Китаї не склалися об'єктивних умов для формування натюрморту як жанру.

Ситуація змінилася після Сінхайської революції 1911 р., коли у вирії перетворень китайці долучилися до європейської художньої освіти, де натюрморт посідав важливе місце у програмі навчання. Від 1920-х рр. відкриваються художні навчальні заклади вищого рівня. Паростки цього жанру в Китаї можна простежити у творчості таких відомих митців, як Ци Байши (1864–1957), Пан Юйлін (1899–1977), Лі Фенмянь (1900–1991). Якщо Ци Байши та Лі Фенмянь розробляли варіанти зображень предметного світу, спираючись на національні традиції живопису, то Пан Юйлін розвивала у своїй творчості саме європейський підхід до натюрморту.

У сучасному Китаї натюрморт посів постійне місце у жанрово-видовій структурі образотворчого мистецтва. Серед майстрів цього жанру — переважно вихованці художніх академій Китаю, де використовуються європейські навчальні програми з обов'язковим штудіюванням природи. Дається ознаки й навчання китайської творчої молоді за кордоном, у європейських країнах, зокрема — Україні. Смак до натюрморту виховується не лише під час навчання, а й через знайомство з колекціями художніх музеїв. Повертаючись додому вони привносять у художній процес традиції своїх художніх шкіл і в галузі натюрморту зокрема.

Серед сучасних майстрів жанру слід назвати Тянь Юйлін (нар. 1940), Ху Йонгкай (нар. 1945), Цин Чанг (нар. 1965), Донг Мін Лу (нар. 1949), Лю Тін (нар. 1982), Кей Лю (нар. 1988) та ін. У їхній творчості можна спостерігати розмаїття підходів як до постановки натюрморту, його задуму, так і до колористичної та пластичної інтерпретації. Однак, попри високу оцінку творчості багатьох із зазначених митців і попит на їхні картини на світових аукціонах, доробок китайських майстрів у галузі натюрморту залишається маловідомим широкому мистецтвознавчому загалу. Традиційно у загальних мистецтвознавчих наративах натюрморт як жанр живопису представлений творчістю виключно європейських та американських майстрів.

Отже, постають нагальними проблеми формування натюрморту як жанру у китайському живописі, визначення його специфікацій та регіональних особливостей, зв'язків із європейською спадщиною та визначення місця у світовій історії живопису.

М. В. Авдєєнко

**КИТАЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО СКЛАДАННЯ ПАПЕРУ
У СВІТОВІЙ ХУДОЖНІЙ ТА ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ**

M. V. Avdieienko

**CHINESE ART OF PAPER FOLDING
IN THE WORLD OF ART AND DESIGN PRACTICE**

Мистецтво складання фігурок з паперу, зазвичай, вважають японським національним явищем. Утім, оригамі, як і більшість форм мистецтва, було запозичене японцями з Китаю. Достеменно невідомо, коли виник цей вид діяльності, але більшість вчених підтримує версію, що це відбулося невдовзі після винайдення паперу, тобто у II ст. н.е.

Тривалий час техніку складання з паперу використовували суто у ритуальних цілях, складаючи паперові «злитки золота», які спалювали підчас поховальної церемонії. Існують припущення, що у VI ст., під час активних контактів з буддійськими монастирями південного Китаю, техніка складання паперу була імпортована корейцями та японцями. Запозичена техніка згодом стала часткою японського повсякдення і отримала японську назву «оригамі» від «орі» — складати і «гами» — папір.

Так само, як і китайці, японці застосовували техніку оригамі для ритуальних дій у синтоїстських храмах. Одним з синтоїстських ритуалів полягав у виготовленні невеликих паперових коробочок санбо. У них поміщали їжу, яка призначалася в дар богам. У періоди Камакура (1185–1333) і Муроматі (1333–1573) мистецтво складання паперу виходить за межі храмів і досягає імператорського двору. Уміння складати стало одним із ознак гарної освіти і вишуканих манер, уроки оригамі стають обов'язковими при навчанні самураїв. Паперові фігурки використовують для передачі послання іншій людині.

У періоди Адзуті-Момояма (1573–1603) та Едо (1603–1867) папір перестав бути предметом розкоші і оригамі поширюється і серед простого народу. Формується ряд моделей, які стають класичними.

Після Другої світової війни майстер Йошизава Акіра розробляє умовні моделі та документує їх у вигляді серії малюнків-креслень. Акіра винайшов сотні нових типів фігур, роблячи мистецтво складання авторським, сприяв його поширенню в усьому світі.

В основі класичного оригамі лежить використання квадратних однотонних аркушів паперу. Аркуш паперу складається по прямих лініях без розрізання і склеювання. Принцип згинання спирається на кратність і симетричність. Подібний тип мислення транслюється й на інші види декоративно-прикладного мистецтва та предмети побуту. Яскравим прикладом є конструкція віяла. Віяло прийшло в Японію з Китаю. Спочатку воно мало цільну конструкцію у формі овалу або прямокутника-рамки обтягнутого папером або шовком. Конструкція японського складного віяла Огі з'явилася як продовження осмислення технології складання. Основним модулем конструкції були дерев'яні або бамбукові бруски, скріплені з одного боку віссю, а з іншого боку наклеєним на них папером. Технологія складання паперу також спирається на використання принципу модульності, де модулем є чотирикутник, що утворений ритмічно і повто-

рюється низкою вигинів. Нова конструкція, крім чисто утилітарних функцій — мобільності і компактності, задала новий сенс об'єкту.

Окрім класичного оригамі існують різні відгалуження мистецтва моделювання паперу, зокрема модульне оригамі. Техніка складання модульного оригамі, яка, на відміну від класичного оригамі, використовує в процесі складання кілька аркушів паперу, полягає в складанні кожного окремого листка в модуль за правилами класичного оригамі, а потім модулі з'єднуються шляхом укладання їх один в одного.

Цікавим є той факт, що подібний принцип модульного формоутворення використовувався під час створення прикрас для волосся — кандзаші. Традиційно ханаканзаші робилися японськими майстринями з шовку. З маленьких квадратів тканини складали шматочки в техніці tsumami (складання), після чого всі модулі з'єднувалися в єдину композицію. Отже, принцип оригамі використовується як засіб формотворення у різноманітних галузях — від декоративно-ужиткового мистецтва до архітектури та дизайну одягу.

Прийоми оригамі зустрічаються й у практиці сучасних архітекторів та предметних дизайнерів з усього світу, оскільки японське традиційне мистецтво складання відповідає сучасним технологічним процесам: формоутворення з плоского листового матеріалу в розгорнутому стані, який перетворюється на трьохмірну форму через згинання, складання або надріз, поширене у промислових виробках з фанери, металу, пластику, картону тощо.

Окрім технологічності у виробництві з листових матеріалів, принципи формотворення, запозичені з оригамі, дозволяють проектувати мобільні складні конструкції, просторові структури. З розвитком комп'ютерного моделювання в дизайні стає можливим досягати складніших форм. Наприклад, за допомогою програми *Rinoceros* і плагіна *Grasshoper*, а також *REVIT* архітектори формують і модифікують модулі, створюючи складні фасадні рішення. Параметричний дизайн в архітектурних фасадах на базі типових елементів, складених з листового матеріалу, свідчить, що принципи оригамі можна використовувати в різних підходах до дизайну.

T. V. Bielorus, V. Yu. Zelentsov

DEVELOPMENT STRATEGIES OF HUMANISTIC QUALITIES OF TEACHERS

(the presentation of the own experience of participating in Annual Session of the Belt and Road Alliance for Youth Education Development & the Education Theme during the Culture Week of Humanity Qualities (Shijiazhuang, Hebei, China)

T. B. Белорус, В. Ю. Зеленцов

СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ГУМАНІСТИЧНИХ ЯКОСТЕЙ ВЧИТЕЛІВ

(презентація власного досвіду участі у щорічній сесії Альянсу «Belt and Road» з питань молодіжної освіти та розвитку в межах Тижня культури та гуманізму (Шицзячжуань, Хебей, Китай)

The theme of “Strategies and approaches to develop teacher’s humanity qualities” at first look seems paradoxical. What should we develop here? In fact humanism, humanness must be the initial basis in organization of any educational

process. However if we consider this problem in a historical and civilized manner – ideological aspects, it will appear that everything is not as obvious as it looks at first glance.

A large Academic Dictionary gives this determination of humanism: «Humanism (from lats. Humanus – human, humane), confession of man`s value as personalities, his rights on free development and displaying of the capabilities, claim blessing of a man as criterion of estimation of public relations».

Interpretations of this concept in European, American and east cultures, in particular, Chinese traditions differ considerably. Just as forming mutual human relations in the process of educating may also vary.

The role of this lecture is not a deep study of philosophical and historical roots of the indicated problem. My aim – is to share my own practical experience in the field of musical education and to present a unique educational establishment.

Let us remember the words of the great Chinese thinker Confucius, the study of which is held in high regard in Ukraine. «Once upon a time a student of the great teacher was interested in a sense of humanity, and Confucius explained: «That, who in under heaven is able to stick to five qualities, can be considered by humane. The question was about modesty, magnanimity, sincerity, persistence and goodwill».

Exactly these human qualities are the most decisive in a professional selection for employment to a position of a teacher in our school, along with high requirements to the narrowly specialized knowledge and skills of a teacher. Nowadays the school I present is an exclusive educational establishment in Kharkiv (Ukraine), that is oriented towards the free development of creative musical capabilities of adults, who have no primary musical education.

While traditional music schools sets to work with children of 6 and younger, our doors are open for everybody, regardless of age. It gives adults an opportunity to fulfill their dreams and capabilities, while also giving a possibility to a greater goal – to get gifted, motivated, creative members of society. In the future bright professionals and simply well-educated people, who bear the ideas of humanism, will hopefully grow.

Specifically the work with adults making first advances on the difficult road of art necessitates the special requirement of a humane qualities of a teacher. Combination of strictness and patience, justice in relation to the evaluation of student results, deep knowledge of psychological nuances of the different age-related groups, ability to find the individual way in which every student learns – is far from a complete list of qualities considered part of organizational and methodical work in our school.

The necessity of opening the creative potential of every student, and his value as a unique personality, compels the teachers of the school to develop different ways of approaching their work at times – from the specific of association of vocal skills pop and folk manner of execution, up to application of computer technologies in music.

The unique feature of our school is the age of its students.

Adult who have taken their first class, worry, take their instruments in hands and go out on stage. They worry more than children, both before examinations and academic concerts.

They diligently visit musically-theoretical disciplines and sing in the choir. Overcoming constraints, they come forward on various concerto grounds in Kharkiv with pleasure.

Due to combining the effort of teachers from different departments the practice of raising valuable musical theatricals became possible. The school unites different specialities of students, develops their professional and communicative flairs. Performers – soloists, cooperate with choral and instrumental collectives, a dancing group, and also develop costumes and sceneries together with students of the artistic department. Certainly, such work is far beyond an educational process, but the expended efforts are fully justified.

Due to their efforts supremacy of the humanistic ideal in the organization of the educational process is an unchanging priority in our school.

To conclude I would like to remind you of a Chinese proverb, reflecting the role of a wise teacher and deep respect to the personality of a student: «Teachers open the doors, but you must enter by yourself».

Яо Нун

**ЭТИМОЛОГИЯ ПОНЯТИЯ 艺术史 («ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ») В КИТАЙСКОМ
ЯЗЫКЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Yao Nun

**ETHYMOLOGY OF THE CONCEPT 艺术史 (“ART CRITICISM”) IN THE CHINESE
LANGUAGE: A HISTORICAL ASPECT**

Термин «искусствоведение» — сложный по своему содержанию. Вопрос происхождения термина «искусствоведение» в разных языках представляет интерес для историка искусства, поскольку в этих словах, которые «являются своеобразным звеном в цепи прогресса», «заключено культурно-историческое наследие человечества». В разных языках «языковой знак» «искусствоведение» является ключом к общей терминосистеме искусствоведческой науки. Его этимология может и объяснить возникновение искусствоведения (как явления) в культурно-историческом пространстве страны.

По международным стандартам само определение «термин» означает «артикулированный на письме референт». Оно пришло в европейские языки от латинского термы («*termes*»), которое понималось как «межевые знаки, которые показывали границы земельных владений». Постепенно «термин» становится «важнейшим и наиболее информационно емким носителем специальной научной информации» в специализированном и профессиональном общении, что объясняется «самим характером его информационной функции как переносчика» специальных знаний».

Беглый словообразовательный анализ термина «искусствоведение» в европейских языках демонстрирует его происхождение из морфем греческого и латинского языков.

Понятие «искусство» в Китае веками сохраняло архаическую широту, выражаясь несколькими иероглифами (*шу* 术, *шу* 数, *и* 艺, *дао* 道, *цяо* 巧, *цзи* 技, *гун* 工). Символическое мировоззрение древних китайцев заложило основу сути традиционного искусства, становление которого уходило корнями еще в

середину I тыс. до н.э., когда живопись на шелке выделилась в самостоятельный вид искусства. С созданием в середине X в. императорской Академии живописи художественное образование в Китае достигает точки расцвета. Члены Академии должны были заниматься не только преподавательской деятельностью, но и обязательно «вести научно-исследовательскую и экспериментальную работу, то есть разрабатывать теорию и практику живописи».

Немаловажно, что в современном китайском языке «искусство» в узком и специальном смысле обозначает древний бином *и-шуй* (艺术). Это определено тем фактом, что от эпохи опиумных войн, китайская культура неизменно подвергалась политическому, экономическому и культурному давлению со стороны Великобритании, Франции, Японии, США. Во второй половине XIX в. «католические проповедники» организовали для сирот «Благотворительный дом», в образовательной программе которого история искусства была обязательной дисциплиной, а одной из главных задач стало изучение европейского искусства от Возрождения. «В 1905 году Чжоу Сян открыл институт, в котором, наряду с художественными дисциплинами, преподавали историю китайского и мирового искусства. ... В 1905 году в педагогических университетах Наньцзиня и Баодина в учебную программу были включены лекции по изучению истории китайского классического и западноевропейского искусства, которые вели приглашённые из Италии и Франции педагоги. ... На рубеже веков китайские художники выезжают учиться живописи в Европу и США».

Сегодня бином *и-шуй* 艺术 является смысловым эквивалентом европейского «ars» / «art». Еще в V веке в «後漢書» сочетание иероглифов 艺 (способность, дарование, талант, мастерство, умение, ремесло, техника) и 术 (способ, метод, приём, тактика) использовался в понимании «Искусная техника / Техническое искусство». В середине 20 в. словарь «Море слов» зафиксировал «идентификацию «art» с *и-шуй* 艺术, знаменующую собой понятийный синтез учёности и техничности, мудрости и мастерства, отвлечённости и утилитарности. В подобном смысле *и-шуй* 艺术 употреблял уже У Минь-шу 吴敏树 (1805–1873)».

Таким образом, в современном китайском языке определение «искусствоведение» — 艺术史 («艺术 — искусство и «史 — история) является структурным повторением термина, сформировавшегося в ренессансной Европе («Storia Dell'arte»/«HistoryOfArt» и др.). И хотя сегодня ощутимо влияние на искусствоведение Китая российского знания (что исторически объяснимо тесными связями двух стран в 20 в.), этимология 艺术史 дает дополнительное осознание того, что искусствоведение Китая, изучающее мировое (зарубежное) искусство, сформировалось под европейским влиянием. Потому одним из важных заданий современного искусствоведения Китая является общая «верификация» знаний про искусство Восточной Европы и постсоветских стран (в том числе и Украины) на основе подходов европейского искусствознания.

А. Ю. Корнєв

СУЧАСНА АРХАЙКА МИХАЙЛА ПОПОВА

А. Ю. Korniev

MIKHAIL POPOV'S MODERN ARCHAIC CHARACTER

Михайло Іванович Попов — відомий харківський митець, член Харківського відділення Спілки художників України (1985 р.), заслужений художник України (2008 р.). Його роботи виставлялися в європейських країнах, США, Канаді. Цікавість до його творчості викликана, передусім, неординарною образністю, яку демонструє митець. Художню освіту отримав у Харківському художньо-промисловому інституті (нині ХДАДМ). Серед своїх вчителів митець особливо виділяє А. М. Константинопольського, з ім'ям якого мистецтвознавці пов'язують становлення харківської школи живопису.

Однак називати М. Попова продовжувачем саме цієї традиції було б не вповні правильно. Отримавши базову освіту, професійно володіючи мистецтвом рисунку і колористики, митець розпочав власні творчі пошуки, і на цьому шляху він називає різні, здавалося б, абсолютно несумісні між собою орієнтири. Зрозуміти подібний спектр художників минувшини можливо, якщо брати до уваги саме ті аспекти їх творчості, на які вказує сам М. Попов. Так, у Ель Греко його цікавить робота з кольором і рухом, особливі прийоми видовження і концентрації простору. На Веласкеса митець орієнтується, коли йде мова про світло й тінь. Гойя цікавить своїм містицизмом у поєднанні з буденністю. Знайшлося в пошуках технічних прийомів живопису місце і для експериментів Пікассо з різними напрямками бачення одного й того ж об'єкту.

Широкий спектр знайомства з історією європейського живопису характеризує М. Попова як художника-енциклопедиста, схильного до творчого експерименту, але і ці факти також не надають відповіді щодо природи його творчості. Набагато більше для порозуміння слугує характеристика М. Поповим творчості видатної примітивістки Марії Приймаченко, яку він назвав «втіленням жіночої материнської сутності у її національному варіанті».

Саме пошуки природної сутності у її національному вимірі цікавлять і художника Михайла Попова. Як й інші, хто долучався до подібних пошуків, він шукає ці витоки в українському селі, бо й сам народився на хуторі Ягли Вовчанського району Харківської області. Проте це не те село, яке 70 років приборкувала радянська влада, і не те, у якому шукали революційний стихійний дух так звані «народники». Це природна, а отже дохристиянська архаїка, водночас світла й темна, висока й низька, містична й цілком плотська.

Дивлячись на селян і селянок М. Попова стають зрозумілими не тільки згадки про Пабло Пікассо, але й про невимовленого Олександра Архипенка, особливо про їх пошуки пластики в первісному мистецтві. Такими ж первісними постають і персонажі Михайла Попова, причому не тільки люди, але й рослини, звірі, тобто ще не розірваний «космос». Хоча трагічні настрої у багатьох його роботах пов'язані саме з усвідомленням розколу, розпаду давньої єдності усього живого.

Ставлячи перед собою подібні завдання, художник повинен і від чогось відмовлятися. Так, його роботи не можна назвати колористичними, відшукавши

свою палітру, художник користується нею з обережністю, підкоряючи ідейним завданням, змістовному наповненню робіт. Так само він робить і з композицією, вдаючись до «прикладу» Ель Греко, витягуючи або стискаючи простір.

У результаті Михайло Попов дійсно складає свій неповторний світ української архаїки, за суттю власної мітології, не випадково його роботи нерідко можна сприймати як серію чи розповідь невідомого стародавнього миту. Творячи його по-українськи, Михайло Попов не відривається і від світового контексту, коли художники різних країн звертаються до витоків своєї культури і нерідко звертаються до первісного світу.

Отже, мистецтво Михайла Попова цікавить не тільки українських, а й зарубіжних поціновувачів. Відповідно, і харківське мистецтвознавство ще тільки підходить до вивчення й аналізу творчості самотнього і плодovitого художника і має перспективи у цьому напрямі.

ЗМІСТ

Вступне слово ректора Харківської державної академії
культури В. М. Шейка (Opening speech by V. M. Sheyko,
rector of the Kharkiv State Academy of Culture)

**Центр духовності і культури України
(The Centre of Spirituality and Culture of Ukraine)** 3

**Ю. І. Лошков, Н. М. Кушнарєнко
(Yu. I. Loshkov, N. M. Kushnarenko)**

Обдарований учений-культуролог, організатор-менеджер вищої
культурологічно-мистецької освіти України (Gifted Scholar in Cultural
Studies, Manager of Higher Education in Culturology and Arts of Ukraine) 8

СЕКЦІЯ:

МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ І СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

І. О. Коханова (I. O. Kokhanova)

Краєзнавство Харківщини в інтернет-просторі (Local Studies
of the Kharkiv Region on the Internet) 14

М. В. Александрова (M. V. Aleksandrova)

Специфіка викладання культурологічних дисциплін у сучасній
українській вищій школі (Distinguishing Features of Teaching
the Cultural Studies Subjects in the Modern Ukrainian Higher School) 15

Т. Д. Булах (T. D. Bulakh)

Нативна реклама як засіб монетизації ЗМІ (Native Advertising
as a Means of Monetizing the Media) 16

А. О. Кириченко (A. O. Kyrychenko)

Видовищність як ознака концертно-естрадных шоу (Entertainment
as a Feature of Concert and Variety Shows) 18

О. М. Куликова (O. M. Kulykova)

Курс «Історія журналістики» в підготовці студентів-журналістів
соціокультурного профілю (The Course on «History of Journalism»
in Training the Journalism Students in Socio-Cultural Profile) 19

В. А. Маркова, О. М. Суховій (V. A. Markova, O. M. Sukhoviyy)

Сторітелінг у системі масових комунікацій (Storytelling in the Mass
Communication System) 21

Р. С. Мохнюк (R. S. Mokhnyuk)

Культуротворчі компоненти громадянського зростання молоді
(на матеріалах мистецьких шкіл) (Cultural and Creative Components
of Civil Growth of Youth (A Case Study of Arts Schools)) 23

И. Н. Силутина (I. M. Siliutina)

Отчуждение знаний и современные проблемы документоведения
(Division of Knowledge and Modern Problems of Document Science) 24

А. В. Тарлева, И. К. Козка (A. V. Tarlieva, I. K. Kozka)

Когнитологические основания интерпретации национальных
языковых картин мира (Cognitological Foundations for the Interpretation
of National Linguistic World Views) 26

М. О. Чумаченко (M. Chumachenko) Метафоро-поетичний потенціал світла і темряви в духовній спадщині Діонісія Ареопігита (Metaphorical and Poetic Potential of Light and Darkness in the Spiritual Heritage of Dionysius Areopagite)	28
Н. Н. Чурсин (M. Chursin) Культура як неклассический объект науки (Culture as a Non-Classical Object of Science)	29
О. Ю. Шмаюн (O. Yu. Shmaiun) Формування історичних аспектів цілісного розуміння етапів розвитку культурно-дозвіллевих центрів (Developing Historical Aspects of a Holistic Comprehension of the Stages of Development of Cultural and Leisure Centres)	30
СЕКЦІЯ: МОДЕЛІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ	
Г. В. Афенченко (G. V. Afenchenko) Мім як продукт громадської думки (Meme as a Product of Public Opinion).....	33
Р. А. Жора (R. A. Zhoga) Музична Комунікація (Music Communication)	34
Г. А. Коробка (G. A. Korobka) Юмористический язык вражды Крымского Бандеровца (Crimean Banderite's Humorous Hate Speech)	36
І. О. Мащенко (I. O. Mashchenko) Механізми побудови та втілення влади у спортивно-художніх дійствах XXI ст. (The Mechanisms of the Implementation of Government and Its Personification in Sports and Artistic Events of the 21 st Century).....	38
А. О. Мотько (A. O. Motko) Міжнародні Зв'язки Уба Та Їх Вплив На Бібліотечну Справу (International Relations of Ula (Ukrainian Library Association) and Their Impact on Library Science)	39
І. М. Шуляков (I. M. Shuliakov) Умови створення сучасної ситуації діалогу культур (Creation Modalities of the Modern Situation of the Dialogue of Cultures)	40
Д. Р. Сокол (D. Sokol) Вертеп у культурі сучасної України: постановка проблеми (Nativity Scene in the Culture of Contemporary Ukraine: Problem Statement)	42
О. О. Кухаренко (O. O. Kukhareenko) Визначення універсальної форми розвитку обрядових дій: структурно-функціональний аналіз (The Determination of Universal Form of Development of Ceremonial Actions: Structural and Functional Analysis)	43
Л. Ю. Конєва, Л. І. Малюга (L. Y. Koneva, L. I. Malyuga) Відеопроєкт «Мандруємо Україною» (наочні матеріали) (Videoproject «Travelling Around Ukraine» (Visual Materials)).....	44

СЕКЦІЯ:
ФІЛОСОФСЬКІ ТА СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

В. В. Лысенкова (V. V. Lysenkova) Проблеми познання и философияция (Cognition Problems and Philosophization)	46
М. В. Дяченко (M. V. Diachenko) Нассим Талеб про межі і стратегії людського пізнання (Nassim Taleb on the Limits and Strategies of Human Cognition)	47
Н. Є. Шолуха (N. Ye. Sholukho) Філософські засади урбаністики (Philosophy of Urban Studies)	48
Г. Л. Апанасенко, М. С. Гончаренко, Н. Н. Кушнарєнко (H. L. Aranasenko, M. S. Honcharenko, N. N. Kushnarenko) Физическое начала социальной культуры здоровья XXI века (новый предмет информационного поля общества) (The Physical Beginnings of the Social Culture of Health of the 21 st Century (New Subject of Information Field of Society))	50
О. І. Романюк (O. I. Romanyuk) Транзитологія як перспективний напрям культурологічних студій (Transitology as a Promising Direction of the Cultural Studies)	51
Т. Брагіна, Ю. Брагін (T. Brahina, Yu. Brahın) Філософія символічних форм Е. Кассірера як контекст осмислення хореографії (E. Cassirer's Philosophy of Symbolic Forms as a Context of Comprehension of Choreography)	53
О. М. Широковська (O. M. Shyrovkova) Актуальні проблеми сучасного стану бальних танців (Contemporary Issues of the Modern State of Ballroom Dancing)	55
К. В. Островська (K. V. Ostrovska) Інтерпретація фольклорних зразків у творчості Клари Балог (The Interpretation of Folklore Samples in Clara Balog's Creative Work)	56
Л. С. Мітіна (L. S. Mitina) Чарівна казка як засіб міжцивілізаційної комунікації у «Смерті Назавжди» Лю Цисіня (A Fairy Tale as a Means of Inter-Civilization Communication in the «Death's End» by Liu Cixin)	58
О. Б. Піскунова (O. B. Piskunova) Суб'єкт-Ефект Містичного Дискурсу (The Subject-Effect of Mystical Discourse)	60
І. А. Фесенко (I. A. Fesenko) Фемінітиви в контексті сучасного мовного дискурсу (Feminine Gender-Specific Job Titles in the Context of Modern Language Discourse)	61

СЕКЦІЯ:
ІСТОРІЯ, МУЗЕЄЗНАВСТВО ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО (до 30-річчя кафедри)

А. Л. Щербань, М. В. Тортіка, А. О. Сошніков (A. L. Shcherban, M. V. Tortika, A. A. Soshnikov) З історії підготовки музеєзнавців у Харківській державній академії культури (The History of Education of Specialists in Museum Management At the Kharkiv State Academy of Culture)	64
---	----

І. О. Шандра (I. O. Shandra) Торгово-промислові музеї світу в другій половині XIX — на початку XX ст. (The World Museums of Commerce and Industry in the Second Half of the 19 th — the Early 20 th Century)	65
О. С. Частник, С. В. Частник (O. S. Chastnyk, S. V. Chastnyk) Символіка простору й часу в картині Й. А. Коха «Водоспад Шмадрибах» (Space and Time Symbolism in J. A. Koch's «Der Schmadribachfall Im Lauterbrunner Tal»)	67
В. В. Калініченко (V. V. Kalinichenko) Шляхи підвищення продуктивності виробництва в земельних громадах УСРР (1922–1930 Рр.) (Ways to Increase Productivity in Land Communities of the Ukrainian Ssr (1922–1930))	68
О. Ю. Бірнова (O. U. Birova) Розвиток медицини на слобожанщині в XIX ст. (The Development of Medicine in Slobozhanshchyna in the 19 th Century).....	70
С. В. Копилова (S. V. Korylova) До питання про створення сучасної музейної експозиції (Creating a Modern Museum Exhibition)	71
Г. Кібко (H. Kibko) Народний художник України Анатолій Гайдамака. Нариси до творчого доробку митця в галузі створення музейних експозицій (The People's Artist of Ukraine Anatoliy Haidamaka. Reflections on His Artistic Life and Legacy in Creating Museum Exhibitions)	73
Т. І. Ямполь (T. I. Yampol) Музеефікація індустріальної спадщини на прикладі рубіжанського виробничого об'єднання «Барвник», м. Рубіжне (Museumification of Industrial Heritage — Evidence From the Rubizhne Production Enterprise “Barvnyk”, Rubizhne)	74
Н. Ю. Чергик (N. Cherkhik) Термін «Музеографія»: проблема дефініції (The Term «Museography»: the Definition Issue)	75
І. О. Саяна (I. O. Saiana) Концепція комплексної музейної інституції — «Мекка футуризму» у колишній садибі Синякових (с. Красна поляна Зміївського району) (The Concept of a Complex Museum Institution — “Mecca of Futurism” in the Former Synyakovs Estate (Krasna Polyana Village, Zmiev District)).....	77
А. Липова (A. Lipovaya) Напрямок та форма музеефікації першої будівлі Харківського інституту шляхетних дівчат (Museumification Trend and Representation of the First Building of the Kharkiv School for Noble Maidens).....	79
Є. Ю. Яркін (Y. Y. Yarkin) Проблеми музеефікації нематеріальної спадщини за допомогою соціальних комунікацій на прикладі Махновського руху в Україні (Museumification Issues of the Intangible Cultural Heritage Through Social Communications as in the Case of the Makhno Movement in Ukraine)	81

Т. К. Македонська (Т. Makedonska) Мохначанське городище Хазарської Доби: етапи дослідження, перспективи музеєфікації (The Mokhnach Hillfort of the Khazar Times: Phases of Development of the Museumification Perspectives)	82
Н. Ю. Найда (N. Yu. Naida) Регіональна специфіка весільного обряду правобережної середньої Наддніпрянщини (The Regional Specific Character of the Wedding Ceremony of the Right-Bank Middle Naddnipyrianshchyna (Dnieper Ukraine))	83
М. Ю. Корнієнко (M. Yu. Korniienko) Етапи становлення і сучасний стан інтернет-фольклору в Україні (Stages of Formation and the Current State of Internet-Folklore in Ukraine)	85
М. Масленникова (M. Maslennikova) Особливості експозиційної дизайнерської практики в музеях сучасної України (Features of Exposition Design Practice in the Museums of Modern Ukraine)	86
О. О. Павлюк, С. О. Павлюк (E. O. Pavliuk, S. O. Pavliuk) Реалізація принципів музейної педагогіки у закладах дошкільної освіти м. Харкова (на прикладі ЗДО №303 м. Харкова) (The Implementation of Museum Pedagogy Principles in Kharkiv Preschool Education Institutions (The Case of Preschool Education Institution №303, Kharkiv))	88
А. М. Лузан (A. N. Luzan) Проблема соціологічних опитувань у музеях Харківщини (The Issue of Sociological Interviews in Kharkiv Museums)	89
Т. Гуріна, О. Неділько, О. Старченко, А. Ульянов, К. Шостакова (T. Gurina, O. Nedilko, O. Starchenko, A. Ulyanov, K. Shostakova) Специфіка музейно-педагогічних програм на прикладі комунікаційного експерименту студентів Музейного відділення ХДАК (Specific Character of the Museum and Pedagogical Programs as in the Case of Communication Experiment of Students of the Museum Department of the Kharkiv State Academy of Culture)	91

СЕКЦІЯ:
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНІ
ВИМИРИ ТУРИЗМУ

Л. Д. Божко (L. D. Bozhko) Нова філософія європейського туризму: повільний туризм (New Philosophy of European Tourism: Slow Tourism)	93
Н. В. Шумлянська (N. V. Shumlyanska) Сучасний розвиток медичного туризму в Україні (Modern Development of Medical Tourism in Ukraine)	94
Л. С. Діденко (L. S. Didenko) Сучасний стан та перспективи розвитку екстремального туризму в Україні (Current Situation and Prospects of Extreme Tourism Development in Ukraine)	96
І. М. Безкоровайна (I. M. Bezkorovina) Весь світ в Україні (The Whole World in Ukraine)	98

Я. В. Гнойова (Y. V. Hnoiova) Сучасні системи забезпечення та призначення Служби авіаційної безпеки міжнародних перевезень (Modern Systems of Providing and Designation of Aviation Security Service for International Transportation)	99
Я. В. Гнойова (Y. V. Hnoiova) Служба авіаційної безпеки в м. Харків та умови поліпшення перевірки міжнародних перевезень (Aviation Security Service in Kharkiv and Conditions for Improving Checking of International Transportation).....	101
М. Ш. Мандао (M. Sh. Mandao) Нові можливості використання сучасних технологій у туризмі на прикладі блокчейн (New Possibilities of Using Modern Technologies in Tourism (The Case of Blockchain)).....	103
А. П. Аніщенко, М. М. Зайцева (A. P. Anishchenko, M. M. Zaitseva) Тимбілдинг як одна з перспективних моделей корпоративного менеджменту в туризмі (Teambuilding as One of the Perspective Models of Corporate Management in Tourism)	104
Г. В. Бреславець, М. С. Козлов (H. V. Breslavets, M. S. Kozlov) Анімація — нова мова туризму (Animation as the New Language of Tourism).....	106
Х. Р. Самойлова (H. R. Samoilova) Управління конкурентоспроможністю туристичного підприємства (Competitiveness Management of a Tourist Enterprise).....	107
М. Г. Лахман (M. G. Lakhman) Сучасні підходи до реклами у сфері туризму (Modern Approaches of Advertising in Tourism)	108
Н. А. Минко (N. Mynko) Особливості використання маркетингової комунікації сучасними туристичними підприємствами (Features of Use of Marketing Communication by Modern Tourist Enterprises)	110
Л. С. Курьонкова, Я. В. Сахарова (L. S. Kuronkova, Y. V. Sakharova) Особливості Розміщення Бізнес-Туристів У Харкові (Features of Accommodation of Business Tourists in Kharkiv).....	111
М. В. Федченко, Я. О. Проскуріна (M. V. Fedchenko, Y. O. Proskurina) Хостели в системі готельних послуг України (Hostels in the System of Hotel Services in Ukraine)	112
СЕКЦІЯ: ДОКУМЕНТНО-КОМУНІКАЦІЙНІ СТРУКТУРИ СУСПІЛЬСТВА: ТЕОРІЇ, СТРАТЕГІЇ, ІННОВАЦІЇ	
І. О. Давидова (I. O. Davydova) Когнітивна складова бібліотечно-інформаційної діяльності: від управління документами до управління знаннями (Cognitive Component of Library and Information Activities: From Document Management to Knowledge Management).....	115

О. Ю. Мар'їна (O. Y. Marina) «Доповнена реальність» цифрового медіапростору («Augmented Reality» of Digital Media Space)	117
Т. В. Новальська, Н. А. Бачинська (T. Novalska, N. Bachynska) Лідери Київської бібліотечної науково-освітньої школи — випускники Харківської державної академії культури (Leaders of Kyiv Library Science and Education School — the Graduates of the Kharkiv State Academy of Culture)	119
А. Соляник (A. Solianyk) Формування професійної самоідентифікації випускників бібліотекознавчих освітніх програм (Developing Professional Self-Identification of the Graduates of Library Educational Programs)	121
А. Гуменчук (A. Humenchuk) Актуальні завдання ребрендингу вищої бібліотечно-інформаційної освіти (Relevant Objectives of Rebranding of Higher Library Information Education)	122
Т. В. Сидоренко (T. V. Sydorenko) Гештальт у бібліотечній сфері або сприйняття образу бібліотеки в системі сучасних комунікацій (Gestalt in the Library Field or Acceptance of Library Image in the Modern Communication System)	124
Г. В. Шемасва, Ю. О. Шевцова, С. О. Шемасв (H. V. Shemaieva, Y. O. Shevtsova, S. O. Shemaiev) Міжнародна проєктна взаємодія у бібліотечній освіті (International Project Collaboration in Library and Information Science Education)	126
О. М. Кобелєв (O. M. Kobieliev) Соціальна інформатика у системі підготовки бакалаврів з інформаційної, бібліотечної та архівної справи (Social Information Science in the System of Training Bachelors in Information, Library and Archival Affairs)....	127
Т. Сафонова (T. Safonova) Професійно значущі якості бібліотечних фахівців: психологічний аспект (Professionally Significant Qualities of Library Professionals: a Psychological Aspect).....	129
В. П. Жукова (V. P. Zhukova) Феномен бібліотечно-інформаційного сервісу (The Phenomenon of Library and Information Service)	130
Чжан Хао (Zheng Hao) Модель організаційної зрілості управління проєктами в документно-інформаційних установах Китаю (The Model of Organizational Maturity of Project Management in Document and Information Institutions of China).....	132
Ян Чен (Yang Cheng) Функціональний метаморфізм публічних бібліотек Китаю (Functional Metamorphism of Public Libraries in China)	133
Н. Міщанин (N. Michanyun) Складові Електронної науково-педагогічної бібліотеки України (Components of the Electronic Scientific and Pedagogical Library of Ukraine).....	135

М. О. Шевченко (M. O. Shevchenko) Настанови з розроблення проєктів оцифрування (Guidelines on Development Projects Digitization)	136
Н. С. Тюркеджи (N. S. Tjurkedzhy) Документні пам'ятки в бібліотеках України в умовах цифрового суспільства: актуальність питання (Documents in the Libraries of Ukraine in the Digital Society – the Relevance of the Theme)	138
Т. Белякова (T. Bieliakova) Колекції книжкових пам'яток медичних бібліотек України: до постановки проблеми (Book Collections of the Medical Libraries of Ukraine: Problem Statement)	139
СЕКЦІЯ: СОЦІАЛЬНА ПЕДАГОГІКА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД	
О. М. Білик (O. M. Bilyk) Роль бібліотеки закладу вищої освіти в забезпеченні соціалізації іноземних студентів (The Role of the Library of the Higher Education Institution in Providing Socialization of International Students).....	141
Н. О. Максимовська (N. O. Maksimovska) Розвиток соціальної зрілості менеджерів культури засобами педагогічного консалтингу (The Development of Social Maturity of Culturologist-Managers by Means of Pedagogical Consulting).....	143
Н. В. Шепелева (N. V. Shepelieva) Формування соціальної активності студентів в осередках молодіжних субкультур (Developing Social Activity of Students in Youth Subcultures).....	144
З. Колеснікова (Z. Kolesnikova) Соціальна педагогіка у вихованні особистості незрячої дитини (Social Pedagogy in Terms of Blind Children's Personality Development).....	146
О. Сергієць (O. Sergiyets) Сучасний підхід до розвитку творчої особистості незрячих учнів (A Modern Approach to the Development of the Creative Personality of Blind Students)	148
Г. І. Козлова (G. I. Kozlova) Вплив занять музикою на формування гуманістичних цінностей сліпих дітей дошкільного віку (The Influence of Music on Forming the Humanistic Values of Blind Preschool Age Children).....	150
СЕКЦІЯ: ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ГЛОБАЛЬНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ	
Г. Г. Асєєв (G. G. Aseyev) Віртуальні документи в системах розрахунків (Virtual Documents in Payment Systems).....	152
Л. Я. Філіпова (L. YA. Filipova) Дистанційне навчання: питання впровадження (Distance Learning: Implementation Issues)	153

Н. О. Артамонова, Ю. В. Павліченко, О. М. Мирна (N. O. Artamonova, J. V. Pavlichenko, O. M. Myrna) Сучасні можливості відкритої глобальної цифрової інфраструктури «The Lens» (Contemporary Opportunities of Open Global Digital Infrastructure «The Lens»)	155
Т. І. Биркович, Г. М. Корбут (T. I. Byrkovych, H. M. Korbut) Інформаційно-комунікаційні технології в процесі прийняття управлінських рішень (Information and Communication Technologies in the Process of Managerial Decision-Making)	156
І. А. Побіженко, Т. Г. Білова (I. A. Pobizhenko, T. G. Bilova) Аналіз доцільності викладання соціальної мережі Instagram у дисципліні «Електронна Комерція» (The Analysis of the Feasibility of Teaching the Social Network Instagram in the Discipline “Electronic Commerce”)	157
В. О. Брусенцев, О. Є. Коноваленко (V. O. Brusentsev, O. E. Konovalenko) Сучасні методики проектування та розробки інформаційних систем (Modern Methods of Design and Development of Information Systems)	159
Н. Р. Барабанова (N. R. Varabanova) Профессиональная этика как аспект коммуникационной и социокультурной компетентности специалистов (Professional Ethics as an Aspect of Communication and Socio-Cultural Competence of Specialists) ..	161
A. M. Shelestova (A. M. Шелестова) Trends for information technologies development in Education sector for 2020 (Тенденції розвитку інформаційних технологій у секторі освіти на 2020 рік)	162
В. О. Ярута, Ю. А. Трішина (V. O. Yaruta, Yu. A. Trishina) Стан та перспективи розвитку перекладних словників (State and Prospects of Development of Interlingual Dictionaries).....	163
В. О. Кудлай, А. В. Коваленко (V. O. Kudlai, A. V. Kovalenko) Комунікаційна модель освіти в контексті впровадження онлайн-технологій в Маріупольському державному університеті (The Communication Model of Education in the Context of the Implementation of Online Technologies in the Mariupol State University)	165
Т. Андріяш, О. Баюш (T. Andriyash, O. Bayush) Підготовка фахівців-документознавців в умовах реформування професійно-технічної освіти (The Training of Document Specialists Under the Conditions of Reforming the Vocational and Technical Education)	167
Н. П. Філіпова (N. P. Filippova) Репозитарій персональних бібліографічних покажчиків у складі «Українського національного біографічного архіву»: вимоги до формування (The repository of personal bibliographic indexes in the «Ukrainian National Biographical Archive»: developing requirements)	169

А. Ю. Толочко (A. U. Tolochko) Информационно-библиотечное сопровождение научной деятельности профессорско-преподавательского состава ЗГМУ (Information and Library Support for Scientific Activities of Professors and Teachers of the Zaporizhzhia State Medical University)	171
Г. В. Колоскова (G. V. Koloskova) Сторінка бібліотеки в мережі «Facebook» як засіб інформаційно-комунікаційної взаємодії між читачем та бібліотекою (Library Pages on the Facebook Network as a Means of Information and Communication Interaction Between the Reader and the Library)	172
М. Г. Пleshакова-Боровинська (M. Pleshakova-Borovynska) Системи електронного документообігу на промисловому підприємстві та питання інформаційного моделювання (Electronic Document Management Systems At Industrial Enterprises and Issues of Information Modeling)	174
В. Антонович (V. Antonovych) Вебінари, блоги та інші аудіо- та відеоматеріали як метод передачі інформації і ресурс (Webinars, Blogs and Other Audio and Video Footage as a Method of Data Transfer and Resources)	175
К. О. Попова-Коряк (K. O. Popova-Koriak) Культура в інформаційному середовищі (Culture in the Information Environment)	177
СЕКЦІЯ: ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ НАУКОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ	
І. О. Борис (I. O. Borys) Вплив професійного театру та кіно на сучасний світогляд людини (The Influence of Professional Theater and Cinema on the Modern World Outlook of a Human Being)	179
С. І. Гордєєв (S. I. Gordeev) К проблеме взаимоотношения пластического тренинга актера и актерского мастерства (из теоретического и практического опыта педагогов украинской театральной школы) (On the Issue of the Relationship of Posture Training of an Actor and Acting Skills (From the Theoretical and Practical Experience of Teachers of the Ukrainian Theater School)).....	182
А. В. Гуріна (A. V. Gurina) Голос як інструмент майстерності актора драматичного театру (Voice as a Tool of the Mastery of the Drama Theater Actor)	184
І. І. Польська (I. I. Pol'skaya) Універсалізм творчої особистості композитора та вченого І. С. Польського (До 95-річчя з дня Народження) (Universalism of the Creative Personality of the Composer and Scientist I. S. Polsky (On the 95Th Anniversary of the Birth))	185
Н. М. Сімейкіна (N. M. Simeykina) Нужна ли литература театру: дискуссионный аспект (Does the Theater Need Literature: a Debatable Aspect)	187
В. Ю. Тополевський (V. Y. Topolevskyi) Виразність мовлення як компонент професійної компетентності педагога (Speech Expressiveness as a Component of Teachers' Professional Competence)	189

А. М. Біленька (A. M. Bilenka) Роль художнього слова у творчій спадщині актора театру «Березіль» Р. Черкашина (The Role of the Artistic Word in the Creative Legacy of the Berezil Theater Actor R. Cherkashin)	191
В. С. Горелова (V. S. Goryelova) Принципи становлення та розвитку харківської акторської школи в контексті українського мистецького простору (Principles of Formation and Development of the Kharkiv Acting School in the Context of the Ukrainian Art Space)	192
К. О. Андреева (K. O. Andriieva) Формирование метода Анатолия Васильева в контексте развития мирового театра в конце XX — начале XXI вв. (Developing Anatoly Vasiliev's Approach Within the Framework of the Evolution of the World Theater in the Late 20th–early 21st Century).....	194
М. В. Бангрович (M. V. Bahrovych) Шляхи розвитку інтерактивного театру в Україні (Interactive Theatre in Ukraine: Development Ways)	196
А. А. Бельдей (A. A. Beldei) Сучасні засоби виразності вистави «Вишневий сад» О. Дмитрієвої за п'єсою А. Чехова у театрі ляльок (Modern Means of Expression of "The Cherry Orchard" (Romanized: Vishnyovyi Sad) Performance by O. Dmitrieva on the Play by A. Chekhov in the Puppet Theater)	197
О. І. Бельдей (O. I. Beldei) Становлення творчої особистості Ф. Жанті та його роль у розвитку французького театру ляльок (Creative Personality Becoming of Philippe Genty and His Role in the Development of the French Puppet Theater).....	199
О. В. Білоус (O. V. Bilous) Інваріантність образу коломбіни в театральному мистецтві О. Вертинського (The Invariant Character of the Colombine Image in O. Vertinsky's Theater Art).....	200
М. І. Бордіян (M. I. Bordiyan) Творчі інновації лондонського театру Роял Корт (Royal Court London Theater: Creative Innovations).....	202
М. В. Войтенко (M. V. Voitenko) Особливості хореографічних складників вистав Українського музично-драматичного театру (Features of the Choreographic Components of Performances of the Ukrainian Music and Drama Theatre)	203
Н. І. Герасимова (N. I. Herasymova) Режисерські читання як особливий засіб популяризації сучасної української драми (Stage Reading as a Specific Mean for the Popularization of Modern Ukrainian Drama)	204
Н. К. Добрунова (N. K. Dobrunova) Режисерська діяльність К. Добрунова в Донецькому академічному українському музично-драматичному театрі (K. Dobrunov's Directing in Donetsk Academic Ukrainian Music and Drama Theater).....	205

А. В. Дяченко (A. V. Diachenko) Фізичний театр Жак Лєкока як продовження «Тотального» театру Жан-Луї Барро (Jacques Lecoq's Physical Theater as a Continuation of Jean-Louis Bernard Barrault's "Total" Theater)	207
О. Г. Князь (O. H. Kniaz) Ярмарковий рух в Україні як фактор розвитку української культури (Fair Movement in Ukraine as a Factor of Ukrainian Culture Development)	209
Д. І. Колесникова (D. I. Kolesnykova) Актуальність розвитку жанру водевіль на теренах сучасної України (The Relevance of the Development of Vaudeville Genre in the Territory of Modern Ukraine).....	211
Г. І. Колодій (H. I. Kolodii) Особливості акторського обдарування Наталі Ужвій (Features of Nataliya Uzhviy's Acting Talent)	212
Н. М. Красильникова (N. M. Krasylnykova) Історичні фактори формування пластичного театру (Historical Factors of Physical Theater Formation)	213
Н. О. Лавренко (N. O. Lavrenko) Іван Виріпаєв — один з основоположників «Нової Драми» (Ivan Vyrypaev — One of the Founders of the «New Drama»)	214
Л. А. Манукян (L. A. Manukian) Поиск новых форм в современной армянской театральной драматургии (The Search for New Forms in Contemporary Armenian Theater Dramaturgy)	216
Д. О. Маригіна (D. O. Maryhina) Жанрова особливості музичних вистав театру ім. Франка (Genre Feature of Musical Performances of Ivan Franko National Academic Drama Theater)	217
А. І. Махова (A. I. Makhova) Становлення та розвиток Театру юного глядача в Україні (The Development of Theater for Youth in Ukraine)	219
Є. С. Мірзосєва (Y. S. Mirzoieva) Історія виникнення образу відьми (The Background History of a Witch Image)	220
В. Ю. Ніжнік (V. Y. Nizhnik) феномен успіху бродвейського мюзиклу в 10-х — 20-х рр. ХХ століття (The Phenomenon of Broadway Musical Success in the 10's and 20's the Twentieth Century)	222
Ю. О. Онопрійко (Y. O. Onopryiko) Оскар Кокоска як драматург, режисер і сценограф у європейському театральному процесі ХХ сторіччя (Oscar Kokoschka as a Playwright, Director and Stage Designer in the European Theater Process of the 20th Century)	223
М. М. Орловська (M. M. Orlovska) Ритуально-міфологічна модель у сучасних українських театральних проєктах: стилізація чи автентика (Ritual and Mythological Model in Contemporary Ukrainian Theater Projects: Stylization Or Authenticity)	225

В. О. Посулько (V. O. Posunko) Мультидисциплінарність як новітній підхід творення культурного руху в Україні на прикладі фестивалю Гогольфест (Multidisciplinarity as a New Approach to Cultural Movement in Ukraine: the Case of the Gogolfest Festival)	226
В. В. Прокудіна (V. V. Prokudina) Метод виховання актора з психічними вадами в харківському театрі людей з особливими потребами «Дорогою Добра» (Methods of Education of Actors With Mental Disabilities at the Kharkiv Theater of People With Special Needs “On the Way of Good Deed” (Ukrainian “Dorohoiu Dobra”)).....	227
А. С. Ревізор (A. S. Revizor) Специфіка трансформації античної трагедії в сучасному сценічному мистецтві (Specific Features of Ancient Tragedy Transformation in Modern Performing Arts)	229
Є. Ю. Романова (E. U. Romanova) «Укрконцерт» у системі концертно-гастрольної діяльності в Україні («Ukrconcert» in the System of Concert and Touring Activities in Ukraine)	230
В. І. Сіманько (V. I. Simanko) Славомир Мрожек на сучасній українській сцені (Sławomir Mrożek on the Modern Ukrainian Stage)	232
А. М. Серікова (A. M. Sierikova) Бунраку як жанр японського театру (Bunraku as a Genre of the Japanese Theatre)	233
О. В. Сокур (O. V. Sokur) Проблеми розвитку театральної освіти України в умовах європейської інтеграції (Development Problems of Theater Education of Ukraine Under the Conditions of European Integration).....	235
С. М. Ступка (S. M. Stupka) Специфіка художньо-масової діяльності у дитячих таборам заміського типу (Specificity of Art and Mass Activities in Rural Type Children’s Camps)	236
В. А. Счастлива (V. A. Schastlivaya) Варіативність інсценізації роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита» в театрах України, Росії та Литви (The Variability of the Adaptation for the Stage of M. Bulgakov’s Novel “The Master and Margarita” in Theaters of Ukraine, Russia and Lithuania)	237
Н. М. Тимошук (N. M. Tymoshchuk) «Енеїда» — знакова вистава Полтавського академічного обласного Театру Ляльок (A Significant Performance “Aeneid” of the Poltava Academic Regional Puppet Theater)	239
Т. Р. Толкачов (T. R. Tolkachov) Військова реконструкція в контексті театралізації (Military Reconstruction in the Context of Theatralization).....	240
Є. Є. Федосова (Y. Y. Fedosova) Вистава-біографія як вид театрального мистецтва (Biography Stage Show as a Kind of Performing Arts)	241

О. В. Хомич (O. V. Khomych) Творча спадщина Леся Сердюка у якості кіноактора (Les Serdyuk's Creative Legacy as a Film Actor)	242
А. О. Щербина (A. O. Shcherbyna) Система К. С. Станіславського як рушійна сила формування американських театральних шкіл (K. S. Stanislavsky's System as the Driving Force of the Formation of American Theater Schools).....	244
І. О. Янушевич (I. O. Yanushevych) Адаптація М. А. Ентіним кіносценарію «Бумбараш» до показу на сцені драматичного театру (M. A. Entin's Adaptation of the Bumarash Movie Script to Running At the Drama Theater Onstage)	245
СЕКЦІЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА	
З. І. Альфорова (Z. I. Alforova) Третій рівень вищої освіти за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»: проблеми формування стандартів (The Third Level of Higher Education in the Speciality 021 "Audiovisual Art and Production": Problems of Developing the Standards).....	248
Ю. В. Мартиненко (Yu. V. Martynenko) Підготовка фахівців аудіовізуального мистецтва та виробництва в контексті трансформаційних змін соціокультурного простору України (The Training of Audiovisual Art and Production Professionals in the Context of the Transformation Changes of the Socio-Cultural Space of Ukraine)	249
Б. Я. Фарафонов (B. Ya. Farafonov) Кафедра телебачення Харківської державної академії культури: історія та сучасність (Department of Television of the Kharkiv State Academy of Culture: History and the Present Time)	251
А. М. Альфоров (A. M. Alforov) Візії України в сучасному документальному кінематографі (Visions of Ukraine in Modern Documentary Cinematography)	253
С. О. Возняк (S. O. Voznyak) Художні засоби виразності антиутопічної естетики в документальному кінематографі (Artistic Means of Expressing Anti-Utopian Aesthetics in Documentary Cinematography)	255
Д. О. Коновалов (D. O. Konovalov) Жанрові особливості українського сучасного патріотичного кіно на прикладі фільму «Поводир» (Genre Features of the Ukrainian Contemporary Patriotic Film as Exemplified by "The Guide" (Ukrainian: "Povodyr"))	256
О. О. Косачова (O. O. Kosachova) Образ В'єтнамської війни у фільмі Френсіса Форда Коппола «Апокаліпсис Сьогодні» (The Image of Vietnam War in the Film "Apocalypse Now" by Francis Ford Coppola)	258
М. В. Демиденко, Н. М. Мархайчук (M. V. Demidenko, N. M. Markchaichuk) Вплив Western All'italiana С. Леоне на кінематограф кінця XX — початку XXI ст. (The Influence of Western All'italiana by S. Leone on the Cinematography of the Late 20th — early 21st Centuries).....	260

О. Ю. Мухін (O. Yu. Mukhin) Жанр «Космічної фантастики» США в умовах «гібридизації» кіножанрів другої пол. XX ст. — поч. XXI ст. (Genre “Space Fiction” of the Usa Under the Conditions of “Hybridization” of the Movie Genres of the Second Half of 20 th Century — the Early 21 st Century).....	262
Є. В. Халієва (Ye. V. Khalieva) Трансформація візуально-виразних засобів екрану в кінодрамі кінець XX — Початку XXI ст. (The Transformation of Visual Expressive Means of the Screen in Drama Film in the Late 20 th Century — the Early 21 st Century)	264
Н. О. Черкасова (N. O. Cherkasova) Українська кіноіндустрія в умовах автономного господарювання 1920-х років (Ukrainian Film Industry in the Context of Self-Sustainable Economy Management of the 20S of the 20 th Century).....	265
В. Б. Чайковська (V. B. Chaikovska) До проблеми відтворення умовної звукової реальності у сучасному кінематографі (To the Problem of Recreation of Conditional Voice Reality in the Modern Cinema)	267
О. П. Петрова (O. P. Petrova) Специфіка акторської діяльності в умовах становлення масового кіновиробництва (Specific Features of Acting Under the Conditions of Becoming Mass Filmmaking)	268
О. О. Супрун, Т. С. Супрун, О. О. Гончаренко (O. O. Suprun, T. S. Suprun, O. O. Goncharenko) Залежність температури медіа від візуалізації медіаконтенту (Media Temperature Dependence on the Visualization of the Media Content).....	269
М. В. Мурашко (M. V. Murashko) Застосування анімаційного та моушн-дизайну для створення освітніх матеріалів (на прикладі Ted Education) (The Application of Animation and Motion-Design for Developing Educational Materials (The Case of Ted Education))	271
О. В. Мусієнко (O. V. Musiienko) Перспективи розвитку національного культурного аудіовізуального простору за допомогою відеохостингів (Development Prospects of the National Cultural Audio and Visual Space by the Means of Video Hosting)	272
І. П. Коваленко (I. P. Kovalenko) Деякі аспекти визначення об’єктів авторського права в засобах масової інформації (Some Aspects of Identification of Copyright Objects in Mass Media)	273
Ю. Ю. Великий (Yu. Yu. Velikiy) Вплив ЗМІ на розвиток особистості підлітків (The Influence of Mass-Media on the Development of Teenagers’ Personalities).....	275
У. А. Колякіна (U. A. Koliakina) Особливості журналістської творчості у соціальній мережі Instagram (Features of Journalistic Creative Activity on a Social Media Platform Instagram)	276

К. І. Щербатюк (K. I. Shcherbatiuk) Штучний інтелект у ЗМІ: конкуренція або взаємодія? (Artificial Intelligence in the Media: Competition Or Interaction?)	277
В. В. Жуков (V. V. Zhukov) Реаліті-шоу в українському телевізійному просторі: культурологічний аспект творення (Reality-Show in Ukrainian Television Space: Culturological Aspect of Creation)	278
СЕКЦІЯ: СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ МЕНЕДЖМЕНТУ ТА АДМІНІСТРУВАННЯ	
А. О. Дегтяр, А. Б. Гончаров (A. O. Diegtiar, A. B. Honcharov) Стратегії зростання економічної ефективності діяльності підприємства в соціокультурній сфері (Strategies for Increasing the Economic Efficiency of the Enterprise in Socio-Cultural Sphere).....	280
Л. Г. Гетьман (L. Getman) Конкурентні стратегії у сфері послуг (Competitive Strategies in the Service Industry).....	281
З. М. Остропольська (Z. M. Ostropolska) Формування Інноваційної Культури В Соціально-Економічному Середовищі України (Developing Innovative Culture in the Socio-Economic Environment of Ukraine)	283
О. О. Губарев (O. O. Hubariev) Антикризове управління як необхідна складова сучасного менеджменту підприємств (Crisis Management as a Necessary Component of Modern Enterprise Management)	285
Т. Э. Куприева (T. E. Kuprieva) Сопротивление инновациям как проблема современного управления в организациях (Resistance to Innovations as an Issue of Modern Management in Organizations).....	286
Є. О. Ткачова, Є. О. Ященко, А. О. Сай (E. A. Tkacheva, E. A. Yashchenko, A. A. Sai) Социально-психологический аспект рекламы (Socio-Psychological Aspect of Advertising)	288
Ю. С. Громова, О. Н. Сидорчук (Yu. S. Gromovaya, O. N. Sydorчук) Особенности и основные составляющие ивент-маркетинга как инновационного вида маркетинговых коммуникаций (Features and Main Components of Event-Marketing as an Innovative Type of Marketing Communications).....	290
О. М. Крайнюкова (O. Krainukova) Формування та співвідношення бюджету розвитку та бюджету поточних витрат (Formation and Correlation of Development Budgets and Budget of Running Costs)	291
К. О. Шевченко, О. С. Белякова (K. O. Shevchenko, O. S. Bieliakova) Розвиток обігу електронних грошей (The Development of Electronic Money Circulation)	292
С. П. Шипова (S. P. Shipova) Управленческий учёт как основа контроллинга (Management Accounting as the Basis of Controlling).....	294

СЕКЦІЯ:
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ЧАСОПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ:
МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

- Т. В. Большакова (T. V. Bolshakova)**
«Крізь покоління та часи»: про видатних випускників факультету музичного мистецтва ХДАК («Through Generations and Times»: on the Outstanding Alumni of the Faculty of Music Art) 296
- К. Г. Шаша (K. G. Shasha)**
Учні М. Ф. Манойла як продовжувачі виконавських і педагогічних традицій видатного митця (Mykola Manoilo's Followers as Successors to the Performing and Pedagogical Traditions of an Outstanding Artist) 297
- О. Г. Рощенко (O. H. Roshchenko)**
«Кавказ» С. Людкевича — Т. Шевченка: світова вісь українського космосу (S. Lyudkevich's «Caucasus» by T. Shevchenko: the World Axis of the Ukrainian Space) 300
- Н. О. Рябуха (N. O. Riabukha)**
Музика Як «Філософія, Що Звучить» (Music as «Philosophy That Sounds») 301
- І. Ю. Коновалова (I. Yu. Konovalova)**
Музично-Теоретичні Проекції Вербального Дискурсу Композиторської Авторепрезентації (На Матеріалі Творчості П. Шеффера) (Auto-Representation (Based on Pierre Schaeffer's Oeuvre)) 302
- В. М. Щепакін (V. M. Shechepakin)**
Клезмер і Джаз: Сфери Дотику (Klezmer and Jazz: Spheres of Contacts)..... 304
- Г. М. Бреславець (H. M. Breslavets)**
Репрезентація народнопісенної традиції Харківщини у виконавській практиці студентського фольклористичного гурту (The Representation of the Folk Song Tradition of the Kharkiv Region in the Performance Practice of the Students' Folklore Ensemble) 306
- А. В. Гладких (A. V. Gladkih)**
Виконавське фразування в камерному ансамблі духових інструментів (Performing Phrasing in a Chamber Ensemble of Wind Instruments)..... 308
- Л. В. Шемет (L. V. Shemet)**
Динаміка розвитку дитячого народно-оркестрового репертуару в Україні (Dynamics of Development of Children's Folk Orchestra Repertoire in Ukraine) 309
- О. В. Гладких (O. Y. Hladkyh)**
Рок-музика в сучасному культурологічному просторі (Rock Music in the Contemporary Culturological Space) 311
- С. Б. Манько (S. B. Manko)**
Особливості рок-вокалу та його характерні прийоми у музичній культурі України (на прикладі вітчизняних артистів) (Features of Rock Vocal and Its Characteristic Techniques in Music Culture of Ukraine (The Case of Domestic Artists)) 312
- В. М. Осадча (V. M. Osadcha)**
Ліричний модус мислення локального середовища у весільних мелотипах Харківщини (The Lyric Modus of Local Environment Thinking in the Wedding Melotypes of the Kharkiv Region)..... 314

А Гудаму (A Gudamu) Етапи розвитку вокального мистецтва Внутрішньої Монголії Китаю (Stages of Development of Vocal Art of China's Internal Mongolia).....	315
В. В. Белорус (V. V. Bielorus) Витоки Харківської Скрипкової Школи (The Origins of the Kharkiv Violin School)	316
Є. Д. Білова (E. D. Bilova) Композиторська інтерпретація вірша Сапфо у романсі для сопрано соло та марімби Оксани Тадеуш (Composer Interpretation of Sappho's Poem in the Romance For Soprano Solo and Marimba by Oksana Tadeush)	318
Ван Цзяцин (Van Tsziahsin) Динаміка історичного становлення та еволюції китайського хорового мистецтва (Dynamics of Historical Formation and Evolution of Chinese Choral Art)	319
Чжан Ванцзе (Chjian Vantsze) Традиції академічного співу в дзеркалі естрадно-виконавської творчості Д. Кудайбергенова (Дімаша) (Traditions of Academic Singing in the Variety Art by D. Kudaiberger (Dimash)).....	321
Дін Боюй (Dean Boyuy) Трансформація характеристик жіночих персонажів в операх китайських композиторів середини ХХ — початку ХХІ століть (The Transformation of Characteristic Features of Female Characters in the Operas of Chinese Composers of the mid 20 th — the early 21 st century)	322
І. В. Довбня (I. V. Dovbnia) Методи навчання сольному співу на основі традицій класичних вокальних шкіл (Teaching Methods of Solo Singing Based on the Traditions of Classical Vocal Schools)	324
О. В. Єрошенко (O. V. Yeroshenko) Функція позитивних емоцій у вокальному розвитку (на прикладі студентів-хормейстерів ХДАК) (The Function of Positive Emotions in Vocal Development (As Exemplified by Students — Choir Conductors of Kharkiv State Academy of Culture)).....	326
О. В. Зайцева (O. V. Zaitseva) Симфонічна поема К. Сен-Санса «Танець Смерті» та її темброво-семантична програма (C. Saint-Saens' Symphonic Poem «Danse Macabre» and Its Tembro-Semantic Program)	327
Ю. Я. Зеленцов, Т. В. Белорус (Yu. Ya. Zelentsov, T. V. Bielorus) Комп'ютерні технології в музиці — крок у майбутнє (Computer Technologies in Music — a Step Into the Future)	328
В. О. Зима (V. O. Zuma) Виконавське дихання із перманентним видихом на кларнеті як особливий тип техніки (Circular Breathing on a Clarinet as a Special Type of Technique)	330
Н. Ю. Зимогляд (N. Yu. Zymohliad) Фортепіанна музика українських композиторів як фактор розвитку піаністичної культури України середини ХХ ст. (Piano Music of Ukrainian Composers as a Development Factor of Pianistic Culture of Ukraine in the Mid 20 th Century)	332

А. Ю. Карабут (A. U. Karabut) Український елекрофолк як стильове явище сучасної музичної культури (Ukrainian ElectroFolk as a Style Phenomenon of Contemporary Music Culture)...	334
Є. П. Кеменчеджи (I. P. Kemenchedzhy) Творчість Дмитра Савенка в контексті розвитку музичного мистецтва Запоріжжя другої половини ХХ — початку ХХІ ст. (Dmytro Savenko's Creative Work in the Context of the Development of the Music Art of Zaporizhzhia of the 2 nd Half of the 20 th — Early 21 st Century)	335
Є. А. Козеняшев (Eu. A. Kozeniashev) «Історичні Концерти» Композитора Сергія Василенка («Historical Concerts» of the Composer Serhii Vasylenko)	337
Л. Ю. Конєва, С. В. Рудакова, Т. В. Зульфугарова, Л. І. Малога (L. Y. Koneva, S. V. Rudakova, T. V. Zulfugarova, L. I. Malyuga) «150 прикладів російської класичної музики» (наочний посібник для уроків сольфеджіо) («150 Samples of Russian Classical Music» (Visual Aid At Solfeggio Lessons))	338
А. І. Коновалова (A. I. Konovalova) Формування громадянської компетентності та національної самосвідомості незрячого учня бандуриста в освітньому середовищі (Developing Civic Competencies and National Consciousness of a Blind Student — Bandura Player in the Educational Environment)	339
В. Красильникова (V. Krasylnykova) Lady Gaga — ідол сучасної поп музики (Lady Gaga — the Idol of Modern Pop Music)	341
Лі Ян (Li Yan) Розвиток мистецтва гри на флейті у Стародавньому Китаї (The Development the Art of Playing the Flute in Ancient China)	342
А. В. Литвищенко (A. V. Litvishchenko) Исполнительский анализ фактурной организации фантазии на тему русской народной песни «Тонкая рябина» А. Назаренко (Performing Analysis of Textured Organization of O. Nazarenko's Fantasy on the Theme of Russian Folk Song «Tonkaya Ryabina»)	344
А. Ю. Лошков (A. Yu. Loshkov) Фортепіанна творчість у системі художнього мислення Л. Дичко (Piano Creativity in the System of L. Dychko's Artistic Thinking)	346
Лу Тунцзе (Lu Tuntsze) Камерно-вокальний стиль: шляхи історичної детермінації (Chamber-Vocal Style: the Ways of Historical Determination)	347
Лю Лігує (Liu Lihuie) Китайська художня пісня у творчості Інь Цінь (Chinese Art Song in Yin Qin's Creative Work)	348
С. М. Недомолкіна, С. Л. Ніколенко (S. M. Nedomolkina, S. L. Nikolenko) Деякі аспекти розвитку творчих здібностей музиканта (Some Aspects of the Development of a Musician's Creative Abilities)	349
О. М. Скворцова (O. M. Skvortsova) Вокальні труднощі виконання партії Турандот в опері Дж. Пуччіні «Турандот» (Vocal Difficulties of Performance of Part of Turandots in Opera J. Puccini «Turandot»).....	351

О. М. Папета (O. M. Papeta) Труба Епохи Бароко (Baroque Trumpet)	352
С. Ю. Романенко (S. Y. Romanenko) Загальні закономірності інтонування (General Regularities of Intoning)	354
П. В. Рудь (P. V. Rud) Розвиток жанру моноопери в українській музиці (The Development of the Genre of MonoOpera in Ukrainian Music)	356
М. М. Смородська (M. M. Smorodska) Феноменологічна специфіка стилю соул на різних рівнях (Phenomenological Specific Character of the Soul Style At Different Levels)	357
В. І. Смородський (V. I. Smorodskiy) Дослідження змісту фортепіанних навичок гри на фортепіано (Content Research of the Piano Playing Skills)	359
О. Ю. Степанова (O. Yu. Stepanova) Своєрідність фортепіанної культури на етапі формування (The Originality of the Piano Culture At the Nascent Stage)	360
І. І. Степанова (I. I. Stepanova) Поетика жанру рок-балади у творчості гурту «Scorpions» (The Poetics of the Genre of Rock Ballads in the Art of the Group «Scorpions»)	361
О. В. Стецкович (O. V. Stetskovych) Виконавський стиль та сценічний імідж Г. М. Самнера (Стінга) (The Performing Style and Stage Image of Gordon Matthew Thomas Sumner (Sting))	362
Т. В. Стрілець, А. М. Стрілець (T. V. Strilets, A. M. Strilets) Нова мистецька освіта в Україні: тенденції оновлення та їх наслідки (New Arts Education in Ukraine: Update Trends and Their Consequences)	364
Цзян Чжаоюй (Tsizian Chzhaoiui) Витоки жанру мюзиклу в китайській музичній культурі (Sources of the Music Game in Chinese Musical Culture)	366
В. М. Цицирев (V. M. Tsytsyriev) «Творче естрадне самопочуття» у творчій діяльності диригента («Creative Variety Well-Being» in the Creative Activity of the Conductor)	367
М. Цугунян (M. Tsugunian) Стильові орієнтири камерно-вокальної творчості Валентина Сильвестрова (Style Guidelines of Valentin Silvestrov's Chamber-Vocal Creative Work)	369
Чжан Юй (Chzhan Yui) Китайська лірична опера Інь Цінь «Канал» як втілення національних ідеалів краси (The Chinese Lyrical Opera «The Channel» by Yin Qin as the Embodiment of National Beauty Ideals)	370
Чжан Юньшо (Chzhan Yunsho) Національний звукообраз фортепіано в китайській музичній культурі (National Sound Image of Piano in the Chinese Music Culture)	371
Ян Кайсень (Yan Kaisen) Професіоналізація хорового виконавства в Китаї (Professional Development of Choral Performance in China)	373

К. Е. Янгічер (K. E. Yanhicher) «Grave» для альтя з концерту G-Dur Я. Бенди: Аспекти Тембрової Драматургії («Grave» for Viola From the Concert of G-Dur J. Benda: Aspects of Timbre Dramaturgy).....	375
--	-----

СЕКЦІЯ:
ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У КРОС-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Ю. В. Воскобойнікова (Yu. Voskoboinikova) Інтернаціоналізація вищої хорової освіти в Харкові: поточний стан та перспективи (Internationalization of Higher Choral Education in Kharkiv: Current State and Prospects).....	378
В. В. Воскобойнікова (V. Voskoboinikova) Особливості становлення хорознавства як наукової думки (The Making of Choral Knowledge as a Science).....	380
М. Е. Пороховниченко (M. Porokhovnichenko) Хоровое сольфеджио: проблемы и перспективы (Choral Solfeggio: Challenges and Opportunities).....	381
В. В. Михайлець (V. Mykhailiets) Психофізіологічні складові у вокально-хоровому виконанні (Psychophysiological Components in Vocal and Choral Performance).....	383
В. Г. Бойко (V. Boyko) Виконавські навички академічного студентського хору (Performing Skills of a Student Academic Choir).....	385
К. Ю. Донцова-Пушенко (K. Yu. Dontsova-Pushenko) «Музична різдвяна дія» Юрія Алжнева: присвята Г. Сковороді («Musical Christmas Performance»: by Yuri Alzhnev: Dedication to G. Skovoroda).....	386
Л. П. Бондаренко (L. P. Bondarenko) Врахування психологічних особливостей незрячих дітей на уроках хору (Blind Child-Friendly At the Lessons of Choir).....	388
К. Демиденко (K. Demydenko) Хорова інструментовка в контексті синтезу мистецтв (Choral Instrumentation in the Context of Arts Synthesis).....	390
А. В. Неділько (A. Nedilko) A Capella Band як напрям сучасного сценічного співу в Україні (A Capella Band as a Style of Modern Stage Singing in Ukraine).....	391
О. В. Сидоров (O. V. Sydorov) Сербська церковно-співоча традиція у XIX–XX століттях: східнослов'янські впливи (The Serbian Church Singing Tradition in the Nineteenth and Twentieth Centuries: East Slavic Influences).....	392
Є. А. Фесік (Ye. A. Fesik) Литургический интертекст в оратории «Страсти По Матфею» Митрополита Илариона (Алфеева) (Liturgical Intertext in the Oratorio «St. Matthew Passion» by Metropolitan Hilarion Alfeev).....	393
К. Ю. Кочержук (K. Kocherzhuk) Феномен хорового театру у творчості хорової капели «Орея» (The Phenomenon of the Choral Theater in the Creativity of the Choral Capella «Oreya»).....	395

СЕКЦІЯ
УКРАЇНА ТА КИТАЙ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ:
НА ЧЕСТЬ СВЯТКУВАННЯ 70-РІЧЧЯ КНР

С. Б. Рыбалко (S. B. Rybalko) Жінка в мистецтві Китаю (A Woman in the Art of China).....	397
Пей Юнтінь (Pei Yuntin) Особенности женских образов в китайской опере (Features of Female Images in the Chinese Opera)	398
Чжан Чже (Zhang Zhe) Натюрморт у китайському живописі (Still Life in Chinese Painting)	399
М. В. Авдєєнко (M. V. Avdieienko) Китайське мистецтво складання паперу у світовій художній та дизайнерській практиці (Chinese Art of Paper Folding in the World of Art and Design Practice)	401
Т. В. Bielorus, V. Yu. Zelentsov (Т. В. Белорус, В. Ю. Зеленцов) Development Strategies of Humanistic Qualities of Teachers (Стратегії розвитку гуманістичних якостей вчителів)	402
Яо Нун (Yao Nun) Этимология понятия 艺术史 («искусствоведение») в китайском языке: исторический аспект (Ethymology of the Concept 艺术史 (“Art Criticism”) in the Chinese Language: a Historical Aspect)	404
А. Ю. Корнев (A. Yu. Korniev) Сучасна архаїка Михайла Попова (Mikhail Popov’s Modern Archaic Character)	406

Наукове видання

Відповідальність за редагування та достовірність інформації
несе автор роботи

**Культурологія та соціальні комунікації:
інноваційні стратегії розвитку**

**Матеріали міжнародної наукової конференції
(21–22 листопада 2019 року)**

**Cultural Studies and Social Communications:
Innovation Strategies of Development**

Proceedings of the International Scientific Conference
(November 21–22, 2019)

Відповідальний за випуск
Н. М. Кушнарєнко

Комп'ютерна верстка
І. Г. Колесник

Підписано до друку 29.11.2019. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 24,9. Обл.-вид. арк. 26,2.
Наклад 300 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
Віддруковано в типографії «Мадрид»
Україна, 61124, м. Харків, вул. Гуданова, 18