

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**КУЛЬТУРНІ ТА МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ:  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНЕ ПАРТНЕРСТВО**

*Матеріали міжнародного симпозіуму,  
присвяченого 50-річчю  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

6 червня 2019 року

Київ – 2019

**Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство:** матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. 403 с.

Збірник матеріалів присвячено актуальним питанням гуманітарних наук, експертної діяльності в галузі культури і мистецтва, соціокомунікаційним процесам в інформаційній, бібліотечній й документознавчій справі, традиціям та сучасним напрямам сценічного й аудіовізуального, а також музичного мистецтва. До того ж, висвітлено теоретико-практичний міжкультурний потенціал соціокультурної послуги, практики дизайну і реклами, проаналізовано стан, проблеми і перспективи хореографічної культури у державотворчому процесі.

Рекомендовано науковим співробітникам, працівникам бібліотек, викладачам і студентам вищих навчальних закладів та широкому колу читачів.

#### **Редакційна колегія:**

**Чернець В. Г.**, ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, академік Академії наук вищої освіти України, член Національної спілки журналістів України (*голова*)

**Іванов С. В.**, перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор хімічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України, лауреат Державної премії в галузі науки і техніки та Республіканської премії ім. М. Островського в галузі науки і техніки

**Литвин С. Х.**, проректор з наукової роботи та міжнародних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор історичних наук, професор

**Дичковський С. І.**, директор Інституту практичної культурології та арт-менеджменту Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук, доцент

**Копієвська О. Р.**, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології, професор

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
(протокол № 11 від 28 травня 2019 року)*

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

# КУЛЬТУРОЛОГІЯ

*Адамовська Маріанна,  
голова ПЦК «Туристичне обслуговування»  
КЗВО КОР «Академія мистецтв»*

## ТУРИСТИЧНІ ГЕТЕРОТОПІЇ

У XXI ст. майбутнє світової цивілізації безпосередньо залежить від вектору культурних трансформацій, що актуалізує осмислення ролі і значення туризму, як глобального соціокультурного феномену. Будучи потужним інструментом поширення культурних інновацій у світі, туризм формує величезний сектор світової економіки, обсяги якого щороку збільшуються. Так інтенсивне зростання глобальних туристичних потоків за останні десятиліття перевищує всі прогнози, а темпи росту туристичної галузі в деяких країнах стають вищі за промислове виробництво і мають екологічні та економічні переваги. У свою чергу, все це обумовлює інвестиційну привабливість туристичного сектора, появу різноманітних інноваційних проєктів.

Світовою тенденцією є впровадження таких інвестиційних проєктів як творення просторових туристичних гетеротопій, сутнісна особливість яких - наявність багатопланового простору, що поєднує у собі кілька інших культурних просторів одночасно. Наприклад, Кастлефілд - старовинний район Манчестера у центральній частині міста - є репрезентантом туристичної гетеротопії, об'єктом різних туристичних практик. В історичних будівлях колишніх заводів розміщуються музеї, галереї, бари, клуби, демонструються нові колекції відомих дизайнерів моди, проводяться рок-концерти, танцювальні та інші шоу-програми, які відвідують і туристи. Ще один тип індустріальної туристичної гетеротопії дозволяє створити реструктуризація власне виробничого процесу у поєднанні з будівництвом ультрасучасних підприємств. Прикладом може бути новий футуристичний завод BMW у Лейпцигу, побудований як «дизайнерський» промисловий об'єкт відкритий для туристів, а також «Скляна мануфактура» компанії Volkswagen, яку відвідують, як й інші локації цієї гетеротопії, чисельні потоки туристів. Такі індустріальні туристичні практики знайомлять туристів з індустріальною спадщиною, задовольняють їх потреби у дослідженні інженерних споруд виробничого чи спеціального призначення, освоєнні занедбаних промислових територій задля отримання психологічного, естетичного задоволення в межах «urban exploration» (різновиду туристичної практики поширеної серед молоді як молодіжної субкультури). Практики індустріального та гастрономічного туризму, поєднуючи виробничий, гастрономічний, розважальний і туристичний простір відкривають перспективи подальшого розвитку гетеротопних туристичних просторів. Так, на території колишньої пивоварні компанії «Хейнекен Інтернейшнл» в Амстердамі, закритої у 1988р., розміщений інтерактивний музей Heineken Experience, що став однією з головних туристичних дестинацій Амстердаму. Ще одним успішним «прикладом виробництва» гетеротопного туристичного простору є проєкт Guinness Storehouse у Дубліні (Ірландія), удостоєний премією World Travel Awards як «Краща пам'ятка Європи 2015 року». Потужний потенціал для створення індустріальних туристичних гетеротопій мають промислові регіони і нашої країни. Так індустріальна спадщина Кривого Рогу має велику ресурсну базу [3, 231-234], що представлена залишками (понад 800) виробничих об'єктів, залізниць, гідротехнічних споруд, мостів, фрагменти древніх гірничопромислових ландшафтів, залишки робітничих селищ та кладовищ тощо. Привабливими для туристів-індустріалів стали міста Дніпро та Запоріжжя, які активно розвивають напрям індустріального туризму. Індустріальний та гастрономічний туризму представлено на території південного та західного регіону України виробничими потужностями різних торговельних марок, наприклад, «Шабо», «Чизай» тощо. Так поєднання історичного локалу і сучасного промислово-виробничого, архітектурно-музейного комплексу, дегустаційного «Центру культури вина «Шабо» дає підстави говорити про гетеротопний ено-туристичний простір.

Унікальною вітчизняною туристичною гетеротопією є відчужена територія Чорнобильської зони, частина простору якої використовується як туристичний об'єкт, який користується великою популярністю серед іноземних туристів. Отже, зростання глобальної туристичної активності й попит на нетрадиційність і маргінальність, епатаж та ексцентричність, ризик і небезпеку свідчить не лише про підвищення значення туризму в житті людини, а й про формування нових цінностей, потреб та інтересів, моделей поведінки споживачів туристичних послуг, адекватних новій цифровій епосі. Для сучасного туриста основним є не сам продукт, а відчуття і враження у процесі його споживання. [1,12] При цьому у такого туриста змінюються класичні цінності та потреби споживання, і традиційні норми поведінки. Відповідно до таких нових потреб вибагливих туристів-споживачів активно з'являються нові форми туризму, розвиваються інноваційні продукти і послуги, а також способи їх споживання. Одним із головних трендів сучасного туризму стає задоволення індивідуальних потреб споживачів, їх бажань вийти поза межі звичного, рутинного існування й отримати новий чуттєво-емоціональний досвід [2,15] шляхом глибокого занурення в атмосферу нової реальності, що

обумовлює появу чисельних креативних туристичних практик. Крім того, серед позитивних тенденції розвитку вітчизняного туризму можна виокремити: 1) зростання туристичних потоків, 2) збільшення частки іноземних туристів, 3) зміну свідомості всіх учасників туристичної сфери, 4) регіональний розвиток туристських локацій та гетеротопій, активних ініціатив і проектів у регіонах. Ці останні є потужним механізмом внутрішньої і зовнішньої культурної політики, дієвим інструментом пізнання національної культури і природи, розширення світогляду та культурно-естетичних уподобань, розвитку патріотичного виховання і креативного культуротворчого потенціалу, а також потужним і цивілізованим чинником економічного розвитку. А це, у свою чергу, вимагає кваліфікованої державної підтримки та компетентного регулювання туристичної сфери, спрямованих на формування туристичної інфраструктури та індустрії у відповідності до тенденцій і запитів сучасності. Важливим тут є впровадження новітніх технологій, таких як: електронні інформаційні системи, інтерактивні карти, Q-коди, технології віртуальної реальності тощо.

#### *Літератур:*

1. Божко Л. Д. Віртуальна культура в епоху постмодерну: туристські практики. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 4. С. 11-15.
2. Мошняга Е. В. Развитие туризма в эпоху постмодернизма. Вестник РМАТ. №2. 2014. С. 15–20.
3. Пацюк В. С. Індустріальний туризм як інструмент формування туристичної привабливості промислових регіонів (на прикладі Кривого Рогу). Економічна та соціальна географія. 2014. Вип. 2 (70). С. 231-234.

*Антонова Олександра,  
студентка Інституту практичної культурології  
та арт-менеджменту НАКККІМ*

### **КНИЖКОВІ ВИСТАВКИ І ЯРМАРКИ ЯК ЕЛЕМЕНТ КНИЖКОВОЇ КУЛЬТУРИ**

Сучасний світ багатий своєю культурою, яка відіграє у розвитку суспільства велику роль. Культурні індустрії охоплюють такі види діяльності як: книги та преса, реклама, дизайн, музика, мода, туризм, спорт та інші. Книга є впливовим аспектом розвитку культури соціума.

Сьогодні книжкова культура — це "рівень, досягнутий книжковою справою в поєднанні з історично сформованими традиціями і реаліями ставлення народу до книги (і друку в цілому) в конкретній країні (чи регіоні) на певному щаблі розвитку суспільства. По суті, книжкова культура є показником рівня технологічного розвитку держави та свідчить про інтелектуальний потенціал населення, в тому числі на окремих територіях його проживання" [1, 2]. На розвиток цієї галузі впливають міжнародні книжкові виставки, які мають на меті: презентацію досягнення книжкової культури, ознайомлення з книжковими новинками та авторами сучасності. Такі виставки проводяться в багатьох країнах світу, серед найбільш визначних є Лондонський міжнародний книжковий ярмарок, Книжковий ярмарок у Франкфурті, Міжнародна виставка-ярмарок у Лейпцигу, Женевський міжнародний салон книги та преси. Поміж українських варто відзначити: міжнародний книжковий «Форум видавців у Львові», книжкова виставка-ярмарок «Зелена хвиля» у м. Одеса, міжнародний книжковий ярмарок «МЕДВІН: Книжковий світ», а також міжнародний фестиваль «Книжковий арсенал». Міжнародний фестиваль «Книжковий арсенал» — щорічний книжковий ярмарок, заснований 2011 року Наталією Заболотною, та є найбільшою подією в Україні культурно-мистецькою та економічною. Щороку понад 150 українських видавництв презентують свої видання. Гостями міжнародної програми фестивалю від його започаткування стали майже 500 відомих міжнародних авторів з понад 50 країн: Ульф Старк, Ен Еплбаум, Карл Шльогель, Девід Саттер, Джонатан Коу, Джозеф Макерлой, Аскольд Мельничук та багато інших. Міжнародний фестиваль «Книжковий арсенал» — інтелектуальна подія країни, де розвиваються і взаємодіють книжкова, літературна, мистецька сцени, втілюються спільні якісні, актуальні й інноваційні проекти. Щороку у програмі фестивалю порушуються і осмислюються вагомі питання буття людини, а також суспільства і культури, спонукаючи до проактивної позиції учасників і відвідувачів [2]. Книжковий Арсенал має на меті: стимулювати якісний розвиток і взаємодію книжкової, літературної, мистецької сцен; проблематизувати і осмислювати вагомі питання людини, суспільства і культури; створювати дружній простір репрезентації книги в усіх її проявах; інтегрувати українську і міжнародну книжкову та літературну спільноти.

#### *Література:*

1. Грипич С. Книжкова культура як складова сучасної духовної культури // Вісник Книжкової палати. 2012. № 1. С. 1-4.
2. Міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал» [Електронний ресурс]//Веб-сайт Мистецького арсеналу– Режим доступу: <https://artarsenal.in.ua/uk/knyzhkovyj-arsenal/>

## **КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ**

Через культуру і мистецтво особистість проектує своє буття, а в загальному значенні і буття всього світу. Саме культура і мистецтво наповнює суспільство пошуком найкращих критеріїв життя та трансформується в теоретичну, духовну та практичну діяльність людини. Тому пріоритетним напрямком нашої держави є культурно-мистецьке середовище, яке на пряму впливає на політику держави.

На сьогодні в Україні немає пропорційності між розвитком технічним і моральним і це стає актуальною проблемою. Особистість здобуває освіту, яка не базується на культурі, духовних цінностях та культурних надбаннях. Але всі ми знаємо, що лише через культуру і мистецтво можливе перевтілення особистості в людину з духовними і матеріальними цінностями, які базуються на принципах моралі та справедливості. Отже, якщо ми орієнтуємося на майбутнє нашої країни, в якій кожний громадянин суспільства несе особисту відповідальність за свої вчинки, діяльність, життя потрібно створити всі необхідні умови для розвитку культури і мистецтва. Культурно-мистецька освіта сьогодні є активно обговорюваним об'єктом як науковців, так і практиків. Так, вітчизняна дослідниця Ольга Копієвська наголошує, що на проблемних питаннях, які існують у культурно-мистецькій освіті. Дослідниця зазначає на потребі ретельного вивчення даного питання та вирішення їх як з урахуванням вітчизняних традицій, так і застосуванням кращих світових здобутків [1, 375]. Необхідність мистецтва відчують всі, тому що саме воно дає можливість людині через мистецтво проживати ще одне життя, не матеріальне, а духовне. І всім відомо, що духовне життя набагато важливіше матеріального, воно розвиває особистість і формує світогляд. Отже політика нашої держави взяла напрямом на реформи в мистецькій освіті, особливу увагу котрої, направлено саме на початкову мистецьку освіту. Саме дітям потрібно прищепити справжні моральні якості, які навчать їх самоповазі, толерантності, які стануть носіями не тільки наших культурних цінностей а й інших культур. Згідно Конституції України, основними завданнями позашкільної освіти є: виховати громадянина України; вільно розвинути особистість та сформувати її соціально-громадський досвід; виховати повагу до прав і свобод кожної людини та відповідальності за свої дії. З 2000 року – введено в дію Закон України «Про позашкільну освіту», що музичні, художні, хореографічні школи, школи мистецтв законодавчо входять до системи позашкільної освіти [2]. Також Міністерством культури розроблено мінімальні стандарти забезпечення послугами мистецької освіти та Концепцію сучасної мистецької школи. Тому можна визнати, що державна культурна політика дійсно звернула свою увагу на реформи в культурно-мистецькій освіті. І ці досягнення дійсно є значними і перспективними для початкових культурно-мистецьких закладів [3]. До питань реформ були долучені керівники та педагогічні працівники мистецьких шкіл та громадськість, які також вносили свої пропозиції і їх було внесено до Концепції сучасної мистецької школи. Також на разі створена Рада з питань культурно-мистецької освіти, в яку входять професійні, спрямовані на результат люди, для створення єдиного культурного поля використовуючи не тільки наш український досвід в цій сфері, а й аналізуючи і використовуючи досвід інших держав. На рівні державної підтримки відбувається професійна підготовка і перепідготовка фахівців початкової культурно-мистецької освіти щоб надавати дітям якісне естетичне виховання, використовуючи методи культурології, соціології та динаміки культурно-естетичного процесу становлення особистості. Культуротворчий державний напрямок базується на філософських, етичних та соціальних принципах, які повністю задовольняють естетичні потреби дитячої особистості. Тому згідно Концепції сучасної мистецької освіти – сучасна мистецька школа повинна стати середовищем для розвитку вільної творчої особистості, гарантувати право на розвиток талантів та відродження національної свідомості митця і суспільства загалом. Найважливіша місія сучасної мистецької освіти – виявляти, плекати й розвивати здатність до творчості в кожного, хто виявив здібності та бажання навчатися мистецтву.

### *Література*

1. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.
2. Міжнародна наукова конференція «Культурно-мистецька освіта на сучасному етапі: прагнення, виклики, перспективи». Матеріали. 03.01.2018, [http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art\\_id=245321169&cat\\_id=244931901](http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245321169&cat_id=244931901)
3. Наказ Міністерства культури України від 20.12. 2017 року № 1433 Концепція сучасної мистецької школи. Початкова мистецька освіта: традиції та підрунтя.

**Белофастова Таїсія,**  
*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри реклами  
та зв'язків з громадськістю Київського університету  
імені Бориса Грінченка*

## **АКТУАЛІЗАЦІЯ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ У ФОРМУВАННІ БРЕНДУ МІСТА**

Останні роки актуалізуються процеси брендування міст. Кожний шукає свою нішу, шляхи, щоб стати пізнаваним. Великим містам значно легше стати брендом, оскільки можна задіяти великий арсенал ресурсів. Однак це не означає, що у невеликих міст не має шансів перетворитися у бренд. Як стверджують фахівці брендингу, бренд міста створюють самі мешканці. «Бренд культурного міста», на наш погляд, є досить перспективним, і культура міста в даному разі автоматично стає складовою. Культурні мешканці створюють відповідну атмосферу. Заклади культури, музеї зокрема, формують культуру мешканців.

Не заглиблюючись у семантику поняття «бренд», історичні аспекти його виникнення і наповнення науковим та практичним змістом, зазначимо, що даний термін відображає уявлення суспільства (споживача) про певну субстанцію (маємо на увазі тут або товар, або послугу, організацію, або місто тощо). Останнім часом все більшу зацікавленість чиновників викликає поняття бренд міста, посилюється бажання його створювати або покращувати. Отже, посилюється увага до брендингу територій.

Поняття бренду міста несе в собі процес побудови певних асоціацій, які виникають у свідомості людини при його згадуванні. При назві міста, ми перераховуємо те, з чим пов'язуємо його. І цей перелік іноді не обмежується однією-двома позиціями. У зв'язку з цим, експерт з брендингу територій, власник агентства «Consulting», яке спеціалізується на розробці брендингових стратегій для міст, територій, держав Жозе Торрес, наголошує, що бренд – це не логотип, а логотип – це ще не бренд. Згадаємо логотип Києва. На давньому – було зображення гілки квітучого каштану. Чи то зміна ідеології, чи то причина, що каштани київські вироджуються через екологічні проблеми міста, починаючи з 2011 р. розпочато проведення всіляких конкурсів на створення нового логотипу і бренд-концепції міста (Київ – місто, де все починається). Остаточного варіанту, який би влаштував громадськість, немає. А чи потрібно стільки уваги приділяти логотипу? Питання виникають і щодо бренд-концепції Києва, яка пов'язується з брендинговою стратегією, а вона орієнтується на певну цільову аудиторію. Тож потрібно дати відповідь на запитання: це іноземні інвестори, туристи чи таланти? Тому і місто має просуватися за відповідним вектором, а відтак його бренд спрямовується або на привабливість для інвесторів, або цікавість у туристів, або як площа для реалізації ініціатив і талантів. Доцільно згадати визначення бренду Франца-Рудольфа Еша: «... це образні уявлення, збережені в пам'яті зацікавлених груп, які виконують функції ідентифікації й визначають поведінку споживачів при виборі продуктів і послуг».<sup>1</sup> На нашу думку, таке тлумачення пояснює близькість поняття бренд і культура, оскільки культура є носієм історичної пам'яті, ретранслює, зберігає [3].

З початку 2000 років актуалізується процес залучення потенціалу культури до процесу формування бренду. Ставки робляться на креативні галузі, такі, як дизайн, реклама, театр, музеї, розваги, кіновиробництво тощо. Так, Кейт Дінні, експерт з брендингу територій, директор Центру брендингу міст і засновник консалтингової компанії «Brand Horizons», аналізуючи найкращі бренди міст, одну з глав присвятив Гонконгу, який поєднує в брендинговій стратегії історичне минуле і сучасність, що спрямована на майбутнє. Так, дещо дивно звучить, але адміністрація міста активно працює над підтримкою його актуальності. Нові погляди на бренд Гонконгу формуються на перспективу 15 років: у 2006 році громадськість бачила його майбутнє у культурній спадщині та навколишньому середовищі, природних ресурсах. Як свідчить час, перспективні уявлення цілком втілилися у практичну реалізацію[1]. Відзначимо, що процес брендування розпочався в Україні з великих міст. Про це свідчать конкурси, які були оголошені на загал і отримали широку інформаційну підтримку. У 2014 році 26 міст зробили заявку на участь у Канадському проєкті ПРОМІС. Канадськими і вітчизняними експертами були проведені зустрічі, консультації з питань брендування міста. В результаті було відібрано 16 міст. Це Київ, Одеса, Кривий ріг, Львів, Хмельницький, Вінниця, Павлоград (Дніпропетровської області) та інші. Вже є офіційно прийняті. Чи орієнтуються бренди українських міст на культурні об'єкти? Все частіше піднімаються і в пресі, і в громадських колах проблеми руйнування, знищення, втрати, приватизації для переорієнтації функціонального призначення (останнє торкається архітектурних споруд) історичного середовища, нерухомої спадщини України. Ще у 2014 р. Віце-президент Національної спілки архітекторів України оприлюднює проєкт Соціальної програми збереження культурної спадщини України, в якій зазначено,

<sup>1</sup> Директор Інституту дослідження брендів і комунікацій (Німеччина), професор кафедри маркетингу Університету м. Гіссен (Німеччина).

щороку Україна втрачає більше 100 об'єктів культурної спадщини, яка «перебуває за межами економічного життя» і потребує соціального захисту. У зв'язку з цим, її права повинні враховуватись в соціальних програмах так само, як соціально незахищених верств населення – людей з особливими потребами, дітей та людей літнього віку. «Немає більш безправних об'єктів в оточенні людини, ніж об'єкти культурної спадщини» [2]. На жаль, такі факти і аргументовані міркування вітчизняних фахівців свідчать про те, що брендинг українських міст, хоча і орієнтується частково на залучення культурних об'єктів, однак втрачає при недбалому ставленні до культури. Нещодавно «зачепив» меседж на одному з телеканалів: «столиця втрачає історичне обличчя». Причини: новобудови в історичних районах Києва, пожежі, приватизація архітектурних пам'яток. З цих причин і Андріївський узвіз, як культурно-історичний осередок, на жаль, також зазнав змін. У 2018 р. Київська міська рада затвердила міську цільову програму «Охорона та збереження культурної спадщини Києва на 2019-2021 рр.», де визначені об'єкти культури для особливої уваги, фінансово підтримані, однак таку програму доцільно було б впроваджувати значно раніше. Для розробки бренду потрібно долучати фахівців, які спрямують свою роботу на формування іміджу міста. Так, при розробці бренду Вінниці була створена робоча група експертів. До її складу ввійшли представники місцевої влади, історики, архітектори, ректори вищих навчальних закладів, архітектори, бізнесмени. Як бачимо, фахівців сфери культури обійшли увагою, хоча саме вони формують культуру міста, яка є потужною складовою будь-якого бренду. Отже, підсумовуючи, зазначимо, що подальшої розробки потребує визначення поняття «бренд міста». Просування бренду – це створення бажаної репутації. Як результат це призводить до розширення інвестицій, активізації туризму, посиленню почуття гордості за рідне місто, посилення згуртованості громади, розвитку креативних тенденцій. В результаті – виділити місто серед інших. Актуалізується питання культури міста, виявлення її потенціалу в іміджевих технологіях міста, спрямованих на його брендування. Культурно-історичні пам'ятки – це ресурс, який вже є, тому для вітчизняних практик брендування важливо їх зберегти через документальну, юридичну та економічну підтримку.

#### *Література*

1. Динни Кейт. Брендинг городов: лучшие мировые практики. М.: Village. 271 с.
2. Олійник Олена. Соціальна програма збереження культурної спадщини України. Електронний ресурс: <https://blog.liga.net/user/oooliynuk/article/15000>
3. Франц-Рудольф Эш. Оценка современных условий управления брендами. Учет рыночных условий: обесценение продуктов и брендов // Бренд-менеджмент. 2008. № 4.

*Бойко Ольга,  
доктор філософських наук, професор кафедри психології, політології  
та соціокультурних технологій Сумського державного університету*

### **КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ЯК ЧИННИК ЗРОСТАННЯ РЕГІОНІВ**

Перехід до інформаційного суспільства актуалізує пошуки засобів та технологій, що забезпечують орієнтацію людини в сучасному світі. Сучасний культурологічний дискурс характеризується не тільки різноманітними напрямками в дослідженні культури, а й ростом прикладних векторів її інтерпретації та аналізу. І дійсно, дослідження показують, що культура у вигляді ціннісних установок, переконань здійснює значний вплив на соціально-економічний розвиток країн. В епоху глобалізації культура стає «рятівним кругом», який здатний вивести суспільство з економічного та соціального застою [4].

Слід зазначити, також, що культура є не тільки імпульсом для соціально-економічних процесів, а й ресурсом для розвитку міст та регіонів. Невипадково в останні роки з'явилися нові поняття, які увібрали в себе тенденції сучасності: «культурний капітал», «культурні індустрії» «креативні індустрії», «творчий кластер», «культурні практики» тощо. Так, під поняттям «культурний капітал», який вперше застосував П. Бурдьє, розуміється певне знання, що дозволяє розуміти та оцінювати різні типи культурних відносин та культурних продуктів [1]. Цей вид капіталу є важливою складовою символічного капіталу. Відповідно ідеям П'єра Бурдьє, концепція символічного капіталу допомагає розкрити сутність конструювання та підтримки дистанції у просторі, які механізми його організації та структурування. Тим самим, культура стала розумітися як фактор перетворення територій, а засобом, і в свою чергу, технологією такого перетворення є культурні практики.

Культурні практики реалізуються через різні види діяльності та взаємодії людей, при цьому в культурній практиці реалізується творчий потенціал учасників. Отже, культурні практики – це і є реалізація культури в її безпосередніх діях. Культурні практики, на відміну від духовних практик, як правило, сумісні та інституціоналізовані. Культурні практики – це стійкі форми взаємодії людей, які дозволяють виробляти,

зберігати та передавати культурні коди певних спільнот. Культурні практики включають процеси, які пов'язані зі створенням та реалізацією різних культурних явищ, форм, текстів - від художніх творів і об'єктів культурної спадщини до свят та творчих кластерів. Різноманіття культурних практик, що втілюють цінності тієї чи іншої спільноти, підтверджується складною будовою культури, яка задає і специфіку їх структурування. Так, можна виділити культурні практики в залежності від особливостей інститутів, галузей сфери культури (театральні, виставкові), регіонів (сільські, міські) або соціальних груп (молодіжні, дитячі), що виконують певні функції (просвітницькі, творчі) тощо. Культурні практики відіграють важливу роль в різних сферах суспільства – політиці, економіці, освіті. Також завдяки комунікативному підходу, можна розглянути роль культурних практик у русі смислів у часі та просторі. Відповідно постмодерністським теоріям, де культура розглядається як ланцюг комунікацій, наприклад у працях Умберто Еко [5], культурні практики виступають як комунікативні процеси – діяльність, взаємодія, активність з боку комунікаторів, що дозволяє культурі бути динамічною. Так, сам по собі текст культури (пам'ятник, міф та ін.) без людини та комунікації нічого не означає, але коли він включений в процес взаємодії, передачі смислів, то стає частиною досвіду і «переживання» знакової події. Іншими словами, культурні практики (екскурсія по місту, проведення фестивалю, реалізація музейного проекту тощо) генерують смисли, в тому числі і територіальні, такі які пов'язані з уявленнями про ту чи іншу місцевість.

Крім того, сама логіка пізнання культурних практик як джерела символічного виробництва територіальних смислів передбачає конструктивістську позицію, коли культурні форми для нас не задані спочатку, а є варіативними і залежать від впливу соціальних структур. Виходячи з цього, культура являє собою певний конструкт, а культурні практики - механізм створення даного конструкту, що трансформує культуру та детермінує знакову реальність. До того ж культурні практики в даному випадку розглядаються як ресурс для конструювання символічного статусу місця, як джерело створення вражень від території, її емоційного сприйняття і оцінки значущості, що безпосередньо пов'язано з символічним капіталом місця.

Отже, крім впливу різних факторів, економічних, політичних, соціальних, природних тощо, досить важливу роль набувають культурні практики, тому що саме вони безпосередньо включені у символічне виробництво і тим самим здатні впливати на формування територіального образу, на представлення та сприйняття міста в очах людей. Це пов'язано з природою людини, яку Е. Кассирер визначив як «animal symbolicum» [4, 472], якій притаманне безкінечне виробництво та споживання знаків, знакових засобів та смислів. Така властивість людини проявляється саме у культурних практиках, які пов'язані з творчою, інноваційною діяльністю, з утворенням символів, подій, образів, які передають певну інформацію про територію: від дизайну зовнішнього середовища до розробки унікальних культурних продуктів, площадок. Досить часто вони призвані надати друге дихання забутим територіям. Так, наприклад, м. Тростянець перетворилося на бренд Сумської області та став відомим місцем в Україні та поза її межами завдяки історично-архітектурній пам'ятки Круглий двір, де почали проводити різноманітні фестивалі – «Подорож скрізь століття», «Схід-рок», «Чайковський-фест». Крім відтворення культурних символів, культурні практики пов'язані також з підтримкою колективної пам'яті. Наприклад, екскурсійні, дозвіллі, виставкові програми, які актуалізують елементи культурного надбання та спадщини території, тим самим сприяють становленню та визнанню регіонів та міст. Наприклад, у с. Нова Слобода Путивльського району Сумської області, де відкрито музей горюньської культури, який став першим етнографічним у Східній Україні, відбуваються не просто екскурсії, а знайомство з побутом родини саме на горюньській мові, з піснями етногрупи "Горюни" та знайомство зі стравами національної кухні. Отже через такі культурні практики Сумщина стане одним із найпривабливіших культурних і туристичних об'єктів. Враховуючи те, що культурні практики крім дозвільно-рекреаційної складової реалізують програми на відновлення та визнання регіонів та міст, підтримки колективної пам'яті, збереження культурної спадщини, формування територіального образу, бренду, підкреслюють винятковість міста, потребують допомоги медалікомунікацій. Так, фестивалі подієвого характеру, виставка художника, полотна якого відображають неповторну красу регіону будуть відомі більшому загалу саме через застосування телебачення, радіо, соціальних мереж тощо. Такі культурні практики генерують внутрішній символічний капітал [2, 235] через підвищення значимості певних елементів території, підтримуючи колективну пам'ять та укріплюючи ідентичність міста, породжують виробництво і споживання знаків та смислів, що сприяють формуванню відомостей про певну територію.

#### *Література*

1. Бурдьє, П. Формы капитала // Экономическая социология, 2002. Т. 3. - № 5. - С. 60-74.
2. Бурдьє, П. Практический смысл. Санкт-Петербург : Алетейя ; Москва : Ин-т эксперимент. социологии, 2001. 562 с.
3. Кассирер, Э. Избранное. Опыт о человеке. Москва : Гардарика, 1998. – 779 с.
4. Лэндри, Ч. Развитие городов через культуру : [Электронный ресурс]. [http://www.cultura.kh.ua/images/stories/document/invest/\\_pdf](http://www.cultura.kh.ua/images/stories/document/invest/_pdf)
5. Эко, У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. Санкт-Петербург : Symposium, 2004. 338 с.



## **ЕКОТУРИЗМ ЯК ВИРІШЕННЯ ПРОБЛЕМИ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ ДЕРЖАВНИХ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ**

Створення умов для творчого розвитку особистості, гарантованих міжнародними правовими документами та законодавством України, зокрема, Законом «Про культуру», вимагає розвитку великої кількості закладів культури, незалежно від їх форми власності, виду залучених коштів, різноманітності цілей та завдань діяльності. Якість культурних послуг забезпечується, серед іншого, конкурентною боротьбою закладів культури різного профілю [1].

Конкурентоспроможність державних закладів культури завжди стояла гострою проблемою, першочерговою причиною якої стало низьке фінансування з боку державних органів. Тому були впроваджені реформи системи управління державними закладами культури, які несли в собі децентралізацію управління, а згодом, передачу державних закладів культури у комунальну власність. Звісно, що проблема фінансування так і не вирішилася, саме тому найкращий спосіб покращити стан таких закладів є впровадження ними платних послуг. Та щоб отримати реальний результат від наданих послуг, потрібно визначити попит населення на дану послугу. В епоху глобалізації, створення різноманітних видів засобів масової інформації та машинізації всіх можливих ресурсів, вже частішими стають випадки депресії і ми все більше звертаємо увагу на втомленість.

З одного боку, завдяки техніці люди виявляються здатними «моделювати планету відповідно до своїх пристрастей», кожного разу генеруючи «план» протистояння речам навколишнього світу. Але виключно вірою в техніку жити не можна – життя стає беззмстовним і порожнім. Людині треба побоюватися того, що вона «загубиться» в техніці, забуде про себе [2]. Тому одним із найкращих способів відпочити від технічного благоустрою є відмова від них на деякий час та організація подорожі, у якій подібним речам немає місця. Сьогодні в багатьох економічно розвинутих країнах приділяється усе більша увага екологічному туризму. Це не випадково, оскільки екотуризм, як не який інший вид туризму несе в собі великий екопросвітницький і рекреаційний потенціал. Екотуризм набув поширення насамперед в Європі, і в Україні зокрема, спрямований на відвідування, поряд із малозміненими людською діяльністю природними територіями, і об'єктів традиційної місцевої культури. У зв'язку із зосередженням уваги на організації відпочинку насамперед у сільській місцевості, цей напрямок екологічного туризму у нас часто називають сільським. Цей напрямок розвитку екотуризму є найбільш перспективним, з огляду на стрімке скорочення кількості малозмінених природних ландшафтів, у тому числі і в Україні [3].

Отже, ми розуміємо, що екотуризм не потребує великих затрат та особливої підготовки. Тому організовуючи таку послугу від державних закладів культури стає можливим самозабезпечення та розвиток, що вирішує проблеми фінансування та посилення конкурентоспроможності.

### ***Література***

1. Лисакова І. Проблема конкурентоспроможності закладів культури / І. Лисакова, К. Жигалюк // Вісник Інституту розвитку дитини. Сер. : Філософія, педагогіка, психологія. - 2014. - Вип. 35. - С. 93-99.
2. Кисляков В. П. Техніка і суспільство: концепції розвитку та функціонування техніки / В. П. Кисляков, О. М. Дрожанова, О. П. Ступак // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]. Сер. : Соціологія. - 2011. - Т. 156, Вип. 144. - С. 65-69.
3. Сонько С.П. Екологічний туризм в Україні: сучасний стан та перспективи розвитку / «Фінансово-економічні проблеми інноваційного розвитку». Кол.моногр. Уманський державний педагогічний університет ім.П.Тичини. Умань: «Візаві», 2012.- С.279-281.

## ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ EVENT-АГЕНСТВ В УКРАЇНІ

Роль послуг в умовах розвитку економіки в XXI столітті набула надзвичайно потужних масштабів. В умовах постійного звантаженого ритму життя сучасного суспільства сфера організації дозвілля та інших заходів бізнесового характеру заслуговує окремої уваги. Особливу роль в даній сфері відіграють event – агентства. Організація свят на сьогодні стає галуззю професійної діяльності (event- індустрії) зі своїми спеціалістами (event – менеджерами або event- агентствами), які пропонують широкий асортимент «святкових послуг» [9]. В Україні event-ринок почав розвиватися 15 років тому, після 2005 року. Експерти ринку сферу організації заходів в Україні називають надзвичайно перспективною, але існують основні наступні проблеми: відсутність на ринку майданчиків для комунікації агентств (асоціації, галузевого співтовариства і т.д.); неготовність українських клієнтів до креативних рішень; брак кваліфікованих кадрів на ринку [4]. Великим плюсом для event-індустрії України стало проведення Євробачення 2017, що привернуло дуже багато уваги зарубіжних інвесторів. Основні тенденції позитивного розвитку event-ринку в Україні, які вже активно використовуються: збільшення кількості інтернет-ресурсів, друкованих видань, інформації в ЗМІ про event-індустрію; появу безлічі нових незалежних event - агентств; розширення спектра і поліпшення якості послуг, що надаються; прагнення до формування стандартів якості послуг event-індустрії; орієнтування на тренди: використання VR, штучного інтелекту, змішання оффлайн і онлайн, впровадження імерсивних постановок і інші [5]. Увагу варто приділяти бізнес-заходам. У 2016 році обсяг доходу по організації бізнес заходів оцінили в \$ 752 млрд. А в 2023 році очікується зростання аж до \$ 1,2 трильйона. Якщо говорити про Україну, то кількість аналогічних заходів зростає дуже швидко. Починаючи від невеликих мітапів всередині компаній, закінчуючи конференціями на кілька тисяч людей [10]. Одним з популярних напрямків event-ринку в Україні є організація весільних святкувань. Весільні агенства надають широкий спектр послуг: підбір місця для проведення свята; допомога з подачею заяви в ЗАГС; організація виїзної церемонії; допомога нареченій з підбором весільного стиліста і вибором весільної сукні; створення концепції весілля; вибір ведучого; підбір та букінг артистів; вибір авто; технічне оснащення; підбір фотографа і відеостудії; створення та дизайн Wedding Book; друк бліц-фото з весілля; розробка прогулянкового маршруту; флористичне та декоративне оформлення весілля; постановка першого танцю, весільної хореографії; вибір весільного торта (з дегустацією), солодких компліментів для гостей; координація роботи кухні та ін. [2]

У той же час, розширення пропонованих послуг передбачає врахування сучасних тенденцій. Можна виділити кілька перспективних напрямків розвитку діяльності весільних агентств: пропозиція та використання весільного відеоальбому (стартап Papermotion); використання весільного робота Анібот, який переміщається на колесах і веде пряму трансляцію найцікавіших подій для гостей, котрі не мають змоги відвідати весілля; пропозиція весільних костюмів для домашніх тварин; залучення до роботи власних авторів весільних текстів; організація допомоги при підборі весільних подарунків для молодят; допомога в організації освідчення, пропозиції руки та серця; аеозйомка за допомогою дрона; особлива увага до меню - весільний тренд 2019 - маленькі тарілки і незвичайне, розроблене закоханими, меню, де особливу увагу варто приділяти весільному торті (зараз популярними стають геометричні форми та архітектурний дизайн торті) [6; 1].

Варто виділити продуктові, маркетингові та освітні напрямки розвитку діяльності весільних агентств. Продуктові: креативний підхід до організації святкування, яке не має аналогів; харизматична особистість event-менеджера, який буде враховувати всі побажання клієнтів; використання нестандартних майданчиків та креативних просторів для святкування. Необхідно робити акцент на весіллі закордоном [7]. Маркетингові: використання «емоційного маркетингу»; адаптація сайтів до їх зручного використання на смартфонах та планшетах, оскільки до 2025 року 85% населення перестане активно користуватися комп'ютерами [8]. Проведення різноманітних акцій: знижки на фотозйомку, знижки на весілля в піст та будні дні, знижки на завчасне замовлення святкування весілля, можливість отримати безкоштовну фотокнигу та ін. [3] Освітні: активна участь event-менеджерів в спеціалізованих event-форумах та спеціалізованих семінарах, курсах; використання досвіду іноземних аналогічних компаній. Українська event-індустрія - це ще молодий, але перспективний ринок. При дотриманні всіх тенденцій розвитку і усунення наявних проблем він може зайняти значущу позицію в ринковій економіці України за досить короткий термін.

### *Література*

1. 15 оригинальных идей в свадебном бизнесе URL: [https://www.1000ideas.ru/top\\_ideas/15-originalnykh-idey-v-svadebnom-biznesa/](https://www.1000ideas.ru/top_ideas/15-originalnykh-idey-v-svadebnom-biznesa/)

2. Весільне агентство MARY URL:<http://marryme.ua>
3. Весільна агенція Best-wedding URL:<https://www.best-wedding.com.ua>
4. Івент-індустрія в Україні: проблеми, перспективи, можливості URL:<https://www.work.ua/ru/articles/career/1245/>
5. Івент-ринок України: текущее состояние, тенденции, перспективы URL:  
<http://kontrakty.ua/article/118674>
6. Как организовать свадьбу: свадебные тренды URL :<https://hotwed.com.ua/ru/kak-organizovat-svadbu-svadebnye-trendy-2019>
7. Карамель івентс URL:<http://caramel-events.com.ua>
8. Паклина В.В. Проблемы и тенденции развития рынка event-услуг // Научное сообщество студентов XXI столетия. Экономические науки: сб. ст. по мат. LXI междунар. студ. науч.-практ. конф. № 1(61). [Електронний ресурс] – Режим доступу:URL: [https://sibac.info/archive/economy/1\(61\).pdf](https://sibac.info/archive/economy/1(61).pdf) (дата обращения: 21.04.2019)
9. Фокина Н. Н. Социально-культурная деятельность ивент – агентств URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-kulturnaya-deyatelnost-event-agentstv>
10. Event-індустрія змінила класическе обучення URL: <https://biz.nv.ua/experts/pochemu-biznes-meroprijatija-zamenili-klassicheskoe-obuchenie-2455492.html>

*Вінічук Ірина,  
доцент кафедри арт-менеджменту  
та івент-технологій НАКККіМ*

## **РОЗВИТОК ІНФОРМАЦІЙНИХ ТА ТЕЛЕКОМУНІКАЦІЙНИХ ПОСЛУГ В УМОВАХ ФОРМУВАННЯ РЕПУТАЦІЙНОЇ ЕКОНОМІКИ**

Стрімкий розвиток сучасних телекомунікаційних технологій суттєво впливає на соціально-економічний розвиток України та формування репутаційної економіки держави. Впровадження інформаційних технологій створює підґрунтя для розвитку нової культури праці і одночасно призводить до стратегічної переорієнтації підприємства. Відомо, що інформаційно-культурні потоки пронизують усі види діяльності людини: соціальну, науково-пізнавальну і практичну. Обмін інформацією між особистостями, групами індивідів формує так зване «інформаційне поле», в якому протікає життєдіяльність людини в інформаційному суспільстві, і без якого вона не може існувати. Інформаційні потреби можуть бути забезпечені як за рахунок відносно незначного збільшення обсягу додатково регульованих потоків вихідної інформації, так і за рахунок глибокого дослідження зібраних даних щодо соціальних процесів, навколишнього середовища. Так, теорія організації управління соціальними системами пропонує дослідження потреб в аспекті ієрархії інформаційних чинників у сфері організації управління. Останнім часом маркетинг упевнено завойовує ринкові позиції як джерело, що дає змогу створювати й підтримувати певні стандарти людського життя. Докорінна трансформація світової економіки внаслідок впровадження таких нових засобів зв'язку й сполучення, як глобальні телефонні та комп'ютерні мережі, супутникове телебачення, факсимільні апарати, уможливило значне скорочення географічних відстаней. Завдяки новим комп'ютерним і телекомунікаційним технологіям істотно змінилися методи виробництва і маркетингу. Нині не обов'язково витрачати особистий час на пошук необхідних товарів. Достатньо скористатись одним із каналів повідомлень, щоб зробити замовлення, і менеджери з маркетингу за допомогою комп'ютера вивчать потреби, що виникли, розроблять і доставлять товар, проведуть у разі необхідності відео-конференцію в реальному часі тощо. Сучасні концепції маркетингової діяльності засновані на сучасних інформаційних технологіях. Ключову роль серед них займають комп'ютерні інформаційні системи та Інтернет. При проведенні маркетингових досліджень за допомогою Інтернету найбільшими відмінностями від традиційних досліджень є велика наявність даних та методів збору інформації. З розвитком нових комп'ютерних та телекомунікаційних технологій багаторівневий маркетинг збагатився сучасними бізнес-інструментами. Україна належить до найбільш перспективних країн у плані розвитку IP-телефонії, маючи значний потенціал у збільшенні кількості користувачів Internet. Проблема врегулювання відносин між операторами, провайдером та споживачами, що стосується тарифного регулювання та порядку взаєморозрахунків залишається відкритою. Перспективами подальших досліджень цьому напрямку є розробка науково-прикладних засад формування просторово-часових моделей інноваційного розвитку телекомунікаційних послуг на ринку України. Розвиток інформаційних технологій призвело до появи систем управління базами даних – Data Base Management Systems – DBMS, що дозволяє структурувати, систематизувати та організувати дані для їх подальшої електронної обробки та збереження. Бази даних та системи управління базами даних, що забезпечують представлення інформації для аналізу ситуацій та

прийняття рішень, за останній час стали невід'ємними компонентами всіляких інформаційних систем, що використовуються у різних областях діяльності людства. Реляційна технологія повністю відбулась при повсякденному використанні в базах даних всіляких інформаційних систем. База даних відображають лише ті факти про предметну область, які лежать у сфері інтересів інформаційної системи [1].

В IP-телефонії, що передбачає оцифрування голосу абонента і надсилання отриманих даних окремими пакетами мережею Інтернет, враховуються положення стандарту ISO 9000 щодо якості встановлення з'єднання та власне якості самого з'єднання. Надання послуги IP-телефонії передбачає застосування технології VoIP – передавання мови понад IP. Це стандартизований протокол, найперспективніший на сьогоднішній день для проектування та побудови архітектури телекомунікаційних мереж. Найбільш відомою публічною мережею, побудованою на основі IP, є Internet. Глобальна мережа Internet поступово стає все більш придатною для передавання мови, а отже, і для надання послуг передачі мови, тих самих, які користувачі звикли вважати телефонним зв'язком, на комерційній основі. Ідея IP-телефонії з'явилася більше десяти років тому, але тільки на початку третього тисячоліття почала набувати великої популярності. Перш за все це пов'язано з більш доступною вартістю послуг передачі мови через Internet, що витікає з самої технології роботи телекомунікаційних мереж з комутацією пакетів (у «традиційній» телефонії використовують комутацію каналів). Друга суттєва причина – поступова оптимізація алгоритмів, розробка нових технологій та протоколів передачі мови через Internet, що призвело до суттєвого покращення якості зв'язку. Новий підхід до побудови мереж IP-телефонії, запропонованої робочою групою MUSIC комітету IETF у документі RFC 2543, заснований на використанні протоколу SIP — Session Initiation Protocol. Підхід SIP до побудови мереж IP-телефонії набагато простіше в реалізації, ніж H.323, але менше підходить для організації взаємодії з телефонними мережами [5].

Ситуація на світовому ринку складається так, що найбільші комп'ютерні й телекомунікаційні компанії вкладають величезні кошти в розвиток IP-телефонії. Так, наприклад, компанія Cisco Systems, що має сьогодні торговий оборот у десятки мільярдів доларів і штат більш як 35 тис. працівників, пріоритетним напрямом обрала саме IP-комунікації. Іншими прикладами є компанії Intel, Avaya, Alcatel, Motorola, Nokia та багато інших. Одним з найсучасніших та найперспективніших протоколів IP-телефонії є SIP – «протокол ініціювання сесії», розроблений організацією IETF та рекомендований для використання у телекомунікаційних мережах з метою надання послуг телефонного зв'язку, відео зв'язку та конференцій. На сьогоднішній день IP-телефонія або VoIP (Voice over Internet Protocol – «передача мови по протоколу Internet») стає основною технологією передавання мови у телекомунікаційних мережах, а до 2020 року може повністю витіснити традиційний телефонний зв'язок [2].

Захист інформації в IP-телефонії базується на використанні спеціальних протоколів захисту інформації (TLS – Transport Layer Security, VPN – Virtual Private Network) або додаткових протоколів в межах існуючих протоколів IP – телефонії (SIP – Session Initiation Protocol, специфікація H.323, Skype). Отже, SIP-протокол RFC (Request for Comments) 3261 розроблено на основі протоколу HTTP. Він належить до сьомого рівня моделі OSI. Протокол SIP розроблено для використання в IP- мережах. Для з'єднання IP-мережі з мережею стільникового зв'язку існує модифікація протоколу SIP – протокол SIP-T, який визначає пряме та зворотне перетворення повідомлень SIP і ТМЗК.

Також компанія надає допоміжні параметри для правильного налаштування устаткування абонента та можливості отримання якісних послуг. Здійснення телефонних дзвінків за протоколом SIP не потребує оплати послуг телефонного зв'язку, якщо дзвінок здійснюється всередині мережі Cell Wireless. Користувач оплачує послуги доступу до мережі Internet, в залежності від часу користування або об'єму трафіку (переданого та прийнятого). Тарифи на послуги Internet, як відомо, встановлює Internet-провайдер. Cell Wireless надає можливість телефонувати також на будь-які номери стаціонарних та мобільних операторів більш ніж у 200 країнах по всьому світі. При цьому тарифікація послуг здійснюється інтервалами по 30 секунд за першу хвилину розмови та інтервалами по 15 секунд за подальші хвилини. Тарифи компанії Cell Wireless на послуги телефонного зв'язку до інших мереж є надзвичайно низькими за більшістю напрямків. Для того, щоб здійснити дзвінок за допомогою SIP, абонент використовує будь-яке з'єднання з Internet на швидкості не нижчій за 56 кбіт/с (кілобіт за секунду). Пристроєм абонента, який підключається до Internet, може бути персональний комп'ютер, на якому встановлене спеціальне програмне забезпечення з підтримкою SIP, або телефонний апарат – стаціонарний (провідний) або рухомий (безпровідний) [5].

Отже, особливістю та відмінністю компаній багаторівневого маркетингу від інших компаній, які використовують традиційні методи дистриб'юції, є значно спрощена система каналів розподілу продукції. Головним елементом системи розподілу є незалежний дистриб'ютор (не співробітник компанії, а незалежний підприємець), який виступає наставником для інших дистриб'юторів та продавцем-консультантом для клієнтів. Іншою значною відмінністю компаній MLM є мінімальні витрати на рекламу або їх повна відсутність. Так, більшість компаній обмежується лише PR-

матеріалами, у яких висвітлюються головні події. Це дозволяє направити потік зекономлених коштів на виплати комісійних винагород незалежним дистриб'юторам. Звичайно MLM-компанії мають невеликий адміністративний штат, а їх головний актив та єдиний підрозділ, що працює на прибуток – мережа незалежних дистриб'юторів [3]. За останні півстоліття MLM перетворився у законний та ефективний канал розподілу. Світовий товарообіг індустрії багаторівневого маркетингу у світі перевищує 100 млрд. доларів США. Цей обіг постійно збільшується. Методами багаторівневого маркетингу цікавляться все більше й більше компаній, які пропонують різноманітні товари та послуги. Десятки тисяч MLM-компаній існують у 125 країнах світу. На сьогодні у світі є більш 4000 тільки великих таких компаній, загальний обіг яких перевищує 300 мільярдів доларів США. 65 % продукції у США просувається саме через компанії багаторівневого маркетингу, у цій сфері зайняті близько 15% населення, тобто приблизно кожен дев'ятий мешканець. У Японії обсяг реалізації продукції через досягає 90%. У Європі працює близько 1000 компаній MLM [4].

На українському ринку працюють сотні провайдерів – великих, середніх та малих. Фокус партнерства буде зосереджено на останніх двох типах. Ці компанії звичайно пропонують послуги невеликій кількості споживачів, невелику частку ринку та невеликі обороти. Звичайно вони не можуть собі дозволити придбання ліцензії на IP-телефонію, яка коштує приблизно 150 тис. доларів США. Якщо провайдер забажає впровадити послуги VoIP для своїх клієнтів, виходом може бути дилерська діяльність на умовах партнерства з телекомунікаційним оператором, який вже має ліцензію. Таким оператором цілком може виступати компанія Cell Wireless. Спільні інтереси можуть бути знайдені в тому, що провайдер отримує доходи від трафіку, який генерують користувачі SIP. Таким чином, провайдер потенційно може заробляти разом з незалежним партнером, які в подальшому можуть надавати спільну підтримку користувачам щодо послуг IP-телефонії. Системні інтегратори - компанії цього типу працюють на промисловому ринку, надаючи консультаційні послуги та пропонуючи телекомунікаційні рішення «під ключ». Звичайно їх клієнтами є представники великого та середнього бізнесу, які мають підвищені вимоги щодо якості, безпеки та адаптації конкретних рішень для власних потреб. Обороти компаній, які пропонують інтегровані рішення, та кількість таких компаній найближчими роками зростатиме. Корпорації все більше й більше цікавляться послугами IP-телефонії, які дозволяють економити на міжнародних розмовах. Системні інтегратори допомагають знайти найкраще рішення для конкретного клієнта у визначеній ситуації за певних умов. Часто клієнти купують те, що дешевше. Але в перспективі таке устаткування може виявитися нездатним вирішити завдання, поставлені перед компаніями та їх окремими підрозділами. Поряд з рішеннями, які розроблені під «чисту» IP-телефонію, сьогодні існують гібридні рішення, які дозволяють поєднувати функції офісних телефонних станцій на базі ISDN з можливостями VoIP. Корпоративні клієнти досить часто обирають такі рішення, адже це дозволяє поступово переходити на нові технології. Спільні інтереси з системними інтеграторами можуть бути знайдені в тому, що ці компанії вже мають клієнтів, які користуються різноманітними послугами VoIP, але в основному для того, щоб отримати безкоштовний зв'язок між своїми офісами.

Співпрацюючи з однією компанією – системним інтегратором, збільшується імовірність отримати нових користувачів послугами Cell Wireless, причому із значними потребами, оскільки клієнтами є компанії. Звичайно, для співпраці на цьому рівні потрібні специфічні знання та навички, але результат при цьому звичайно перевищує заплановані показники. За даними Всесвітнього економічного форуму (WorldEconomicForum) Глобальним звітом про розвиток інформаційних технологій-2016(TheGlobalInformationTechnologyReport), за Індексом мережевої готовності (WEF NetworkedReadinessIndex) Україна посіла 64 місце з 139 країн світу (у 2015 році – 71 з 143 країн). За Індексом розвитку електронного уряду ООН (The UN Global E-GovernmentDevelopmentIndex) у 2016 році Україна посіла 62 місце у світі серед 193 країн-членів ООН (у 2014 році в рейтингу Україна посідала 87 місце із 193 країн). За Індексом розвитку ІКТ відповідно до Звіту МСЕ «Вимірювання інформаційного суспільства 2016» Україна посіла 76 місце з 175 країн (відповідно до Звіту МСЕ за 2015 рік - 79 місце з 167 країн світу). За даними цього Звіту частка користувачів мережі Інтернет в Україні складає 49,3%. Стрімкі темпи розвитку сучасних засобів телекомунікацій, продуктів та послуг зумовлюють появу нових рішень, проектів та нових компаній. Розглянуті різні засоби телекомунікацій, які зумовлюють появу нових рішень, проектів та нових компаній. Поява технологій VoIP та Wi-Fi дає новий поштовх телефонному зв'язку, який стає ще доступнішим для корпоративних та приватних ринків. Україна є швидко зростаючим та перспективним ринком телекомунікаційних послуг, на якому з'являються нові гравці, одним з яких є компанія Cell Wireless. Проведений аналіз послуг компанії Cell Wireless та маркетингових методів, у основі яких лежить багаторівневий маркетинг. Цивілізаційне майбутнє України залежить від її здатності розробляти та

здійснювати державну стратегію щодо формування інформаційного суспільства. Сьогодні найбільш сучасна форма знань у суспільному виробництві – це нові інформаційні технології. Під інформаційними технологіями розуміється сукупність методів і технічних засобів збору, організації, зберігання, обробки, передачі і представлення інформації, що збагачують знання людей і розвивають їх можливості по управлінню технічними і соціальними процесами.

#### *Література*

1. Багив Г. Л. Маркетинг. М.: Экономика, 2001. – 341 с. RAN, WLAN, WiMAX, Wireless Mesh Equipment Sales all Up in 3Q06. Cellular News. 4 Dec 2006. URL: <http://www.cellular-news.com/story/20742.php>
2. VoIP-оборудование DYNAMIX. VoIP шлюзы. URL: <http://www.vector.kiev.ua/product/all/viop.htm>.
3. Примак Т. О. Маркетинг: Навч. посіб. К.: МАУП, 2004. 228 с. VoIP / IP Telephony Statistics. ICMI/Call Center Magazine Network, 10/15/2002. URL: <http://www.callcentermagazine.com>.
4. Cell Wireless Corporation – Connecting the World. Khm's Business Center. URL: <http://khm.cellwireless.com>.
5. Cell Wireless Online Telephony Store – Telephony Products. URL: <http://phones.cellwireless.com>.

*Васильченко Людмила,  
доцент кафедри арт-менеджменту  
та івент-технологій НАКККиМ*

### **ДОЗВІЛЛЄВА ДІЯЛЬНІСТЬ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ**

На сучасному етапі західні та вітчизняні науковці зазначають, що поняття дозвілля нерозривно пов'язане з вільним часом. Теоретики західної моделі дозвілля передбачають активну дозвілєву діяльність, а в українських дослідженнях акцент робиться на вихованні, формуванні інтересів і духовних потреб, гармонійному розвитку особистості.

Між тим, сучасне соціокультурне середовище пропонує індустрію дозвілля, яка спрямована переважно на розважальне дозвілля. Крім того інтенсивне впровадження комп'ютерних інформаційних технологій у повсякденне життя та культуру сприяють формуванню певного типу віртуальної культури, яка поєднує в собі випадкові елементи культур різних народів та епох, як наслідок виникає явище, яке вчені називають віртуалізацією дозвілля, коли реальне дозвілля витісняється у віртуальний простір, що не вимагає значних фінансових затрат, а тому всі розваги стають доступними в Інтернеті. Віртуальне дозвілля стає альтернативою для біднішого населення України, зокрема населення невеликих міст і сіл [3]. Також відбувається формування статусно-престижної моделі проведення вільного часу, коли задоволення цінується з огляду на його авторитет у суспільстві, а тому щоб досягти певного соціального статусу, необхідно відповідати вимогам найсучасніших тенденцій і мати достатні фінансові можливості. В Україні спостерігається запозичення західних зразків, технологій, цінностей та пріоритетів, зокрема в дозвіллі, яке інтенсивно комерціалізується, гуртки і секції стають платними і часто недоступними навіть для сімей середнього достатку.

Проте за кордоном особливу увагу приділяють організації повноцінного дозвілля, і в першу чергу молоді. У багатьох західноєвропейських країнах та США, з метою забезпечення доступу до отримання якісних дозвілєвих послуг, які б сприяли духовному і культурному розвитку населення, було прийнято закони, які обмежують вплив негативних чинників у сфері дозвілля [4]. Наприклад, у країнах Європи створена багатогранна система організації активного відпочинку для молоді. Натомість в Україні сучасна молодь переважно позбавлена можливості організовано проводити відпочинок та гостріше відчуває соціальну нерівність, зокрема у сфері культури і дозвілля. Це обумовлено тим, що більшість державних закладів культури для молоді функціонують не повноцінно, так як переважно займаються організацією традиційних форм культурно-дозвілєвої діяльності, а решта взагалі є закритими й розформованими. Тому в молодіжному середовищі переважно відбувається «одомашнення» дозвілля, а для молодих людей характерний низький рівень усвідомлення значущості дозвілля, так як переважають пасивні форми дозвілля [5]. Причиною такої ситуації став низький рівень матеріального становища молоді, скорочення мережі закладів культури й дозвілля та відсутність чіткої стратегії державної політики у формуванні культурного попиту, яка орієнтувала б молодь на залучення до національних і світових культурних цінностей, тим самим збагачуючи її дозвілля.

Нерозвинена система дозвілля молоді може призвести до певних негативних соціальних процесів. Окрім цього, зміни у соціальному положенні людини, рівні її культури, спричиняють зміни в структурі дозвілля. Дозвілля збагачується у міру збільшення вільного часу і зростання культурного рівня. Якщо молода людина не ставить перед собою завдання самоудосконалюватися, якщо її вільний час нічим не

заповнений, то відбувається збідніння та деградація дозвілля [2]. Відповідно на сучасному етапі у сфері молодіжного дозвілля необхідні перетворення, спрямовані на оновлення і вдосконалення системи регулювання вільного часу і дозвілля молоді. Організаторам дозвілля слід пам'ятати, що молодіжне дозвілля повинно бути різноманітним, цікавим, розважальним і ненав'язливим, а тому важливі як зміст, так і форма запропонованих занять, розваг, що мають відповідати потребам, інтересам та органічно сприйматися молоддю [1]. Отже, сучасні світові тенденції демонструють зниження зацікавлення молоді змістовними формами дозвілля, натомість домінують розважальні його форми. Важливе місце в цьому процесі займає розвиток Ітернет-технологій та нових комунікаційних засобів. Віртуальне дозвілля все частіше стає єдиною доступною для молоді формою дозвілля. Особливо гостро ця проблема постає в Україні. Це пов'язано із важкою економічною ситуацією та відсутністю збалансованої державної політики у сфері дозвілля.

#### *Література*

1. Бабич Я.В. Культурно-дозвілєва діяльність молодіжних центрів України як феномен. URL: [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe?..\(дата звернення 26.04.2019\)](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?..(дата звернення 26.04.2019)).
2. Белецька І.В. Особливості молодіжного дозвілля на сучасному етапі // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 22 (257), Ч. VIII, 2012.
3. Волинець В. О. Віртуальність як ознака сучасного культурного розвитку. URL: [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe?..\(дата звернення 16. 03. 2019\)](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?..(дата звернення 16. 03. 2019)).
4. Петрова І.В. Сутність та особливості становлення індустрії дозвілля. URL: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum) (дата звернення 18. 03. 2019).
5. Скляр С.Ю. Соціокультурні засади організації дозвілля молоді: регіональний аспект // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]. Сер. : Соціологія. 2008. Т. 84, Вип. 71. С. 82-87.

*Вернигоренко Ольга,*

*провідна ведуча програм, авторка й ведуча програми «Модуль знань»,*

*ПАТ «НСТУ» «Суспільне мовлення»,*

*ЦД «Українське радіо», ТО «УР-3 «Культура»*

### **«ЗАРОЗУМІЛА МОВА» В РОСІЙСЬКОМУ ФУТУРИЗМІ ЯК «ЯВИЩЕ» І ЯК «РІЧ В СОБІ» ЗА ТЕОРІЄЮ «ЧИСТОГО РОЗУМУ» ІММАНУїЛА КАНТА**

Уже понад століття літературознавці, лінгвісти, філософи не можуть дати відповідь на питання чим була «зарозуміла мова» у російському футуризмі: емоцією, яка породжувала звук чи спланованим філософсько-естетичним експериментом (Б. Енгельгардт), звуконаслідуванням (О. Туфанов) чи залишком звуку, який за допомогою літер перенесений автором на папір (В. Шкловський)? На нашу думку, усі зазначені теорії розуміння «зарозумілої мови» мали місце у поєднанні зі сприятливим історичним часом, початком ХХ ст., який не тільки висував нові вимоги до розвитку суспільства, сприймання навколишньої дійсності, а й спонукав до рішучих змін, революцій, оновлення. Відтак, російський «заум» у футуризмі був цілком закономірним «явищем» (відповідно до теорії «чистого розуму» І. Канта), яке і дотепер спонукає до творчого переосмислення й наукових розвідок. Тоді як «заум» як «рїч в собі» можна вважати філософською проблемою, тотожною питанням Пізнання та пошуку Істини. Враховуючи перспективність заявленої теми дослідження, як такої, що потребує додаткового розгляду з позицій культурології, вважаємо її актуальною. Уперше поняття «зарозумілої мови» (*російською звучить як «заумный язык», «заумь» – авт.*) до наукового обігу ввів поет, теоретик російського футуризму Велимир Хлебніков [14]. За автором, зарозуміла мова – та, яка лежить поза межами розуму. Темі зарозумілої мови присвятили свої роботи сучасні російські дослідники, зокрема філолог, фахівець з проблем авангарду Ю. Гірін [3, 54-68], [4, 333-345], доктор педагогічних наук Є. Коротаєва [8, 39-47], лінгвіст Н. Фатєєва [13, 46-56], літературознавець та фольклорист Г. Левінтон [10] та ін.. Серед українських науковців називаємо літературознавця Ю. Коваліва [7, 14 – 20], І. Браїлка [1, 18-21], О. Вялікову [2, 31-38], М. Кабиш [5, 118-123] та ін.

У нерозривному зв'язку з науковим аналізом майже на всіх етапах дослідження був застосований метод синтезу. Зокрема саме він дозволив об'єктивно висвітлити ті сторони роботи, які стосувалися формування поняття «зауму» відповідно до творчості автора. Актуальним для розвідки був порівняльний метод, за допомогою якого співставлялися концепції «зарозумілої мови», пропонувані теоретиками російського футуризму. 19 квітня 1913 р. Олексій Кручоних випустив листівку «Декларація слова як такого», у якій виклав основні, на думку автора, функції слова у мові. Автор наголошував на тому, що «думка і мова не встигають за переживанням натхненного, тому митець може висловлюватися не тільки загальною мовою (поняттями), але й особистою (митець індивідуальний), і мовою, яка не має окресленого значення, (не застиглою), зарозумілою

мовою (Приклад: го оснег кайд и т. д.» [12, 71]. Для прикладу наведемо декілька уривків з поезій, створених із застосуванням «зарозумілої мови». Так, В. Хлебніков у збірці «Ляпас громадському смакові» публікує вірш «Кінь пржевальського». Подаємо цитату мовою оригіналу: «Бобэоби пелис губы // Вээоми пелись взоры / Піээо пелись брови // Ліэээй пелся обликъ // Гзи-гзи-гзэо пелась цепь // Так на холсте каких-то соответствій // Вне протяженія жило Лицо» [11, 7]. І якщо у В. Хлебнікова використання вигаданих слів поєднувалося із зрозумілими й загальноживаними, то лідером у темі теоретичного обґрунтування й практичного застосування «зарозумілої мови» можемо вважати О. Кручоних. Зокрема, автор закликав молодих митців перейти до «зауму», вважаючи це єдиним порятунком для оновлення літератури й поезії зокрема. Для прикладу подаємо уривок з вірша О. Кручоних, опублікований в альманасі «Апокаліпсис в російській літературі» [9]: «Плясовая // кваб // тарад // тара – пин // пирк! // кваря // куаба // ував // вабакр! // трбрк... // брктр // кр...» [9, 38]. Очевидним виявляється беззаперечний факт незрозумілості морфологічних сполучень, поданих у рядку. Про «зарозумілість» поки не йдеться. «Зарозуміла мова – та, яка знаходиться поза межами розуму»: таке визначення автор концепції, В. Хлебніков, дає зауму. Відтак, зарозуміла мова тут постає як абсолютно нове явище в історії філології, а також як елемент світоглядної концепції автора, який наголошує на існуванні мови поза межами розуму. Родоначальник німецької класичної філософії Іммануїл Кант, у праці «Критика чистого розуму» [6], власне про так званий практичний (або спекулятивний) розум говорить наступне: «Розум бачить тільки те, що сам створює за власним планом» [6, 21]. Якщо продовжити розгляд «зарозумілої мови», відповідно до теорії Іммануїла Канта про існування «чистого розуму», (за допомогою якого людина пізнає світ, відкидаючи можливості пізнання через відчуттєве споглядання та засоби розсудку), то «заум», саме у російському футуризмі (оскільки подібне явище буде відоме і для українського напрямку), постає у двох варіантах: як «речі у собі», отже втрачає статус явища і є непізнаваною, або як власне явище, яке лежить у полі пізнання розумом. Спробуймо розглянути «зарозумілу мову» як «речі в собі» і як явище почергово. За І. Кантом, «речі в собі» є елементами апріорних (таких, що передують будь-якому досвіду пізнання світу) чуттєвих форм – часу й простору. Для «речей в собі» характерне об'єктивне самостійне існування, незалежне від суб'єктивного відображення в людській свідомості. Натомість, у випадку «зарозумілої мови» ми отримуємо протилежне: «заум», у поетичному обрамленні в творчості представників російського футуризму, своїм існуванням завдячує Людині, як своєму творцю і носію. У такому разі Людина може не тільки пояснити, чим є «зарозуміла мова», а й окреслити причини її появи. За І. Кантом усі об'єкти, якими наповнений простір (наявність якого мислиться за умови апріорного співіснування з часом) варто розглядати не тільки як «речі в собі», але і як «явища», які філософ називає «невизначеними предметами емпіричного споглядання» [6, 63]. «Явище» завжди знаходиться у полі пізнання розумом, а будь-які пояснення – це тільки те, що ми знаємо про явище, тобто продукт діяльності нашого розуму, який може відрізнитися від сутності самого явища. Віктор Шкловський, російський літературознавець у статті «Про поезію та зарозумілу мову» [15, 45-58], характеризує «заум» у його виявах в творчості поетів, прозаїків, релігійних сектантів, магів. Таке об'єднання, на перший погляд, непоєднаних груп людей, пояснюється тим, що в основі окремих поетичних творів і виголошуваних заклинань, лежить використання звуків, які, поєднуючись в умовні слова, часто були позбавлені раціонального змісту, виражаючи емоції. Автор статті висловлює припущення про те, що поети часто самі не розуміють своїх віршів (зарозумілих), оскільки «часто і вірші з'являються в душі поета у вигляді звукових плям, які не втілилися в слово. Пляма то наближається, то віддаляється і, нарешті, висвітлюється, співпадаючи зі співзвучним словом» [15, 53]. Образ об'єкта чи об'єкт як «явище» за теорією «чистого розуму» І. Канта – це завжди суб'єктивне відображення реальності, яке не несе інформацію про істинну сутність об'єкта. Різні точки зору щодо «зарозумілої мови», висловлені творцями й дослідниками російського футуризму, не складають вичерпних висновків роботи, утім своєю багатогранністю й протилежністю наближують до повноти розуміння предмету дослідження – «зауму», і разом відкривають шлях для майбутніх наукових пошуків у цій темі. Отже, «Зарозуміла мова» в російському футуризмі як «явище» за теорією І. Канта, шляхом дослідження ставлення до «зауму» у середовищі митців, літературознавців, філософів і невиявлення остаточних висновків щодо того чим, власне, була незрозуміла словотворчість, сьогодні відкриває більше запитань до «зауму», його творців, його осмислення. «Зарозуміла мова» як «речі в собі» скеровує дослідника поглянути на предмет дослідження через пізнання його сутності. Але І. Кант говорить про те, що сутність речі завжди залишається всередині неї самої. Тому кожен, хто береться за дослідження певного явища, предмета, феномена як «речі в собі», повинен усвідомлювати те, що пізнання «речей в собі» тотожне пізнанню істини: дослідник буде на шляху до неї.

### *Література*

1. Браїлко І. М. Словесні модифікації в поезії Михайля Семенка. Культура слова. К., 2000. Вип. 55-56. С. 18-21.
2. Вялікова О. О. Типологія креолізованих віршованих текстів. Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Сер. Філологія. 2014. Т. 17. С. 31-38.
3. Гирин Ю. Н. Онтологізація знака в культурі авангарда. Вопросы философии. Москва. 2012. № 11. С. 54-68.
4. Гирин Ю. Н. Философия искусства авангарда. Вопросы эстетики и теории искусства XX века. Москва: Государственный Институт Искусствознания. 2018. №16. С.333-345.



5. Кабиш М. Ю. Фоностилістичне інструментування творів українськими поетами – представниками літературних угруповань початку ХХ ст. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (Мовознавство). К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. Вип. 4. С. 118-123.
6. Кант И. Сочинения. В 8-ми т. М.: Чоро, 1994. Т. 3. 741 с.
7. Ковалів Ю. І. Візуальна поезія Михайля Семенка. Літературознавчі студії. 2013. Вип. 39(2). С. 14-20.
8. Коротаєва Е. В. Заумь в авангардной эстетике и фольклоре. Русская речь. 2015. № 1. С.39-47.
9. Крученых А. Е. Апокалипсис в русской литературе. Чорт и речетворцы. Тайные пороки академиков. Слово, как таковое. Декларации. М.: Тип. ЦИТ, 1923. 46 [2] с.; ил.
10. Левинтон Г. Статьи о поэзии русского авангарда. Helsinki: Unigrafia, 2017. 275 с.
11. Пощечина общественному вкусу. М.: Изд. Г. Кузьмина, 1913. 112 с.
12. Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. СПб.: ООО «Полиграф», 2009. 832 с.
13. Фатеєва Н. А. Неологизмы-термины как элементы индивидуальной «поэтической филологии»: возможность словарного представления. Известия РАН. Серия литературы и языка, 2012. Т. 71. № 5. С. 46-56.
14. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 тт. Москва «ИМЛИ РАН», 2005. Т. 6. 448 с.
15. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). М.: Советский писатель, 1990. С.45-58.

**Воробйова Наталія,**  
кандидат економічних наук, доцент, доцент кафедри  
арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ

## СОЦІОКУЛЬТУРНЕ БРЕНДУВАННЯ НА ШЛЯХУ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНИ

Європейський вектор розвитку України незворотній. Але на відміну від економічних, фінансових, промислових, торгових аспектів європейської інтеграції, які відрізняє високий ступінь уніфікації та стандартизації, політика соціально-культурної сфери, зокрема в галузі культури, будується на зовсім іншому принципі, а саме, на повазі і заохоченні національного та регіонального різноманіття. Протягом багатьох років, суспільство намагається зберегти і створити нові культурні цінності, для того щоб ввести ці цінності в свідомість кожного індивіда, так як від рівня індивідуальної культури залежить і рівень культури суспільства в цілому. Культура визначає, як ступінь розвитку тієї чи іншої сфери життєдіяльності людини, так і самої людини. Можна сказати, що з культурою тісно пов'язані норми і цінності, включаючи і загальнолюдські. Саме таке розуміння є наріжним каменем євроінтеграції сучасної України. І зрозуміло, що такий вектор трансформаційних процесів значною мірою буде визначати розвиток саме соціально-культурної сфери.

Безумовно, що соціально-культурно сфера сприяє духовному піднесенню та подіуму інтелекту в суспільстві, удосконалює та розвиває його гуманітарну складову, генерує стимули та мотиви для розвою всіх сфер людської діяльності. Від міри розвитку соціально-культурної сфери та її ефективності залежить якість життя населення країни, рівень розвитку суспільства, культурна та самобутня репутація країни в світі.

В новій сучасній економіці намагання мати високу конкурентоздатність абсолютно на всіх рівнях змушує в першу чергу розвивати ресурсний потенціал, а особливого значення в цьому процесі набуває ефективний розвиток саме нематеріальних активів (імідж, бренд і т.д.). В 2017 році в Україні працювали експерти Ради Європи з метою вивчення культурної політики та за результатами їх роботи було сформовано Звіт експертів Ради Європи «Огляд культурної політики України», в якому стверджується, що «...огляди дозволяють колегам з інших європейських урядів, які здійснили подібні реформи та законодавчі зміни, пропонувати інформацію, обмінюватися досвідом та практиками та забезпечувати дружні поради Уряду, який запрошує. Додатково до зустрічей з представниками Уряду, які безпосередньо залучені до втілення запропонованих реформ, Огляд включає також зустрічі на обміні між стейкхолдерами, міжнародними експертами, представниками інших міжнародних організацій, громадянського суспільства та місцевими експертами.

Експерти визначили, що терміново мають бути докладені зусилля до вироблення бачення та орієнтації політики для скерування місцевої влади, культурних активістів та організацій, а також громадян у напрямку сприяння процесу модернізації та акумулювання існуючих ресурсів. В звіті зазначено також, що Міністерство культури України продовжує сприйматися як активний учасник змін, але не як інструмент підтримки статусу-кво. Особи, які приймають політичні рішення на національному та місцевому рівні, мають навчитися максимально ефективно використовувати українські культурні ресурси задля активізації економічного та соціального розвитку. Вони мають розуміти, що українська історія, традиції, культури, мистецькі та творчі прояви є суттєвим підґрунтям для розбудови нової сучасної України.

Однак численні приклади з різних європейських країн показують, яким чином культурні інвестиції, належним чином керовані з фінансової точки зору, продукують низку результатів у контексті економічного процвітання, створення нових робочих місць чи можливостей для підприємництва в креативній економіці.

Належним чином інтегровані в стратегії місцевого розвитку, культурні інвестиції є джерелом регіональної привабливості для гостей та інвесторів. Якщо вести мову про місцеві очікування, варто зазначити, що це також є джерелом зміни ставлення, яке генерує духовну єдність, гордість та колективну єдність. Не може бути розвитку без віри у себе та віри у потенціал інших. Інвестування в культуру як таке є значною мірою політичною справою, адже передбачаються значні зміни. Повернення інвестицій буде пов'язане не лише із здатністю виробити продукт чи пропозицію, здатну зайняти свою нішу на ринку у наступні 3 чи 5 років, маючи на меті збільшення прибутків. Вони будуть базуватися на спроможності інвестицій трансформувати місцевість, якість життя, змінити стиль мислення, сприяти терпимості та отриманню знань, заохочувати здатність ризикувати та просувати ідеї креативності та дух підприємництва. Вони також будуть залежати від здатності пропонувати можливості більш широкого залучення громадян. Такі інвестиції будуть як фізичними (включно з промоцією спадщини, наприклад), так і емоційними (через естетичну ударну хвилю та колективний досвід, який вона генерує)» [2].

Спираючись на таку авторитетну думку та крокуючи шляхом євроінтеграції України, постає вкрай важливе питання: що саме лежить в основі диференціації соціально-культурної сфери в Україні? Надати відповідь на отримане питання доволі просто – бренд. А процес соціокультурного брендування забезпечуватиме виконання такого вкрай важливого завдання. У цьому контексті державний брендинг розглядається як ідеальний вимір відносин між спільнотою та державою, за яких забезпечується створення і функціонування оригінального державного бренду, здатного впливати на масову свідомість і уявлення щодо місця і ролі країни у сучасних світових системах. Саме тому є необхідним визначитись з суттю основних понять:

- територіальний бренд - це бренд країни, регіону, міста або іншого територіального утворення, виступаючий важливим чинником просування території, спирається на політичний, економічний, соціокультурний потенціал території та природно-рекреаційні ресурси, а також бренди товарів і послуг, локалізовані в певній географічній місцевості; бренд території являє собою ментальну конструкцію, набір сприйняття в уяві споживача, є одним з найпотужніших інструментів комунікації з її цільовими аудиторіями;

- брендинг території - це цілеспрямоване формування образу країни, регіону або міста у свідомості громадян або світової громадськості; цілі і завдання брендингу території - забезпечити довгострокове і вигідне позиціонування на конкурентному ринку, присутність бренду території в інформаційному просторі, впізнаваність бренду, приплив фінансових ресурсів на територію, трансляцію регіональних рішень та ініціатив в зовнішнє середовище, а також зробити дане місце силою впливу. У даний час різні території активно розвивають свої бренди. Один з провідних світових фахівців у галузі брендингу Саймон Анхольт вперше в ролі терміна вжив фразу "брендинг місьць", він став основним розробником комплексного, диверсифікованого підходу до брендингу територій, на противагу спеціалізованому, сфокусованому на якомусь одному аспекті (наприклад, туризмі) [1]. С.Анхольт створив концепцію конкурентної ідентичності, представивши її у вигляді шестикутника, який показує шість елементів сучасного бренду території: туризм; експортні бренди; політика; бізнес та інвестиції; культура; люди. Таким чином, національний бренд згідно з теорією С.Анхольта визначається сприйняттям країни за такими факторами: ефективність державного управління, багатство культурної та історичної спадщини, інвестиційна перспективність країни, якість експортованих товарів, туризм (туристичний потенціал), населення країни (людський капітал), а також привабливість країни як місця проживання. На підставі концепції шестикутника національного бренду С.Анхольт запропонував методикку визначення вартості бренду країни й розробив шкалу рейтингу національних брендів (Nation Brands Index, NBI). Нині у рейтингу подається оцінка національних брендів 35 країн світу, серед яких країни Північної Америки; країни Західної і Північної Європи; країни Центральної і Східної Європи; Азії; Латинської Америки; Близького Сходу та Африки. Україна в даному рейтингу не представлена [5, 53]. Слід зазначити, що імідж міст країни є вагомим чинником, що впливає на брендування країни, С.Анхольт запропонував розробку індексу бренду міста (City Brand Index, CBI), який вимірює сприйняття окремих міст світу спільнотою розвинених країн і країн, що розвиваються. Індексований рейтинг міст (CBI) охоплює такі параметри, як: образ міста, який оцінюється на основі міжнародного статусу міста, його репутації й популярності у світі, а також його внеску в науку, культуру і ролі міста в житті країни; розташування міста, який оцінює місто за характеристиками його кліматичної належності, екології та охорони навколишнього середовища, архітектурного стилю та природно-рекреаційних ресурсів; інфраструктура міста визначається оцінкою якості інфраструктури міста, її доступності і зручності розташування, а також оцінкою ефективної діяльності соціальних установ (шкіл, лікарень, спортивних закладів); параметр населення міста є показником толерантності населення; показник ритму визначає наявність у місті розважально-культурних закладів; потенціал міста вимірюється економічними та науково-освітніми можливостями [3, 4].

Таким чином, можна зрозуміти масштаби виконання задачі: побудова глобального бренд-поля України, що складається з локальних бренд-полів окремих міст. Слід зазначити, що виконання такої задачі є непослідовним та несистемним. Такий недержавницький підхід призводить до невдач та збитків матеріального та нематеріального характеру. Сьогодні послідовно погіршується репутація України.

Британський вчений Річарда Докінз в своїй роботі «Егоїстичний ген» закладає ідею «мему» – одиниці культурної інформації, що передається від одного носія до іншого. Як це стосується брендування? Такий мем якраз і є ідеєю, символом, а загально упізнаваним в усьому світі мемом щодо сучасної України є, на жаль, – корупція. Тому реалії виконання вищеназваної задачі сьогодні виглядають як побудова брендів міст та містечок України, найбільш вдалими з яких є бренд Києва, бренд Львова, бренд Одеси. Але існує і позитивна практика побудови брендів інших українських міст: Харків – місто ідей, Чернігів – місто легенд, Трускавець – місто курорт, Канів – Тарасова світлиця тощо. Бренд міста може задати стратегічний вектор розвитку території, а синергетичний ефект розвитку території нашої держави забезпечить відродження та розвиток бренду держави Україна. Однак для того, щоб цей план виявився дієвим, в основу бренда повинна бути покладена потужна ідея, яка представляє місто як явище у країні та світі і дозволяє поєднати інтереси багатьох людей, які населяють його територію. Треба також зауважити на тому, що формування бренду як напрямок практичної та наукової діяльності досить новий, а його реалізація передбачає вирішення низки питань: вибір найкращих інструментів для брендингу міста, адекватна оцінка ефективності існуючого та створення нового бренду, вибір компетентних експертів для проведення SWOT-аналізу міста, пошук ефективної стратегії та моделі розвитку міста, вибір дієвого механізму реалізації стратегічного плану брендингу. Але глибоким переконанням успіху цього процесу в Україні є невідпинний розвій соціально-культурної сфери як фундаменту національної ідентичності та самобутності на шляху до справжньої євроінтеграції нашої країни.

#### *Література*

1. Анхольт С. Создание бренда страны // Бренд-менеджмент. 2007. №1. С.52-59.
2. Звіт експертів Ради Європи «Огляд культурної політики України» 13-15 березня 2017 року [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art\\_id=245250866](http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art_id=245250866)
3. Исследование «Брендингтерриторий» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.gfk.ru/Go/View?id=675>.
4. Олинс У. О брендингтерриторий / У.Олинс. //Identity. 2006. №6. С.18-23.
5. Шевченко О.В. Проблеми державного брендингу в умовах кризи: сучасна політична думка // Актуальні проблеми міжнародних відносин. 2010. С. 50-56.

*Гавеля Оксана,*

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри гуманітарних дисциплін НАКККіМ*

### **СУЧАСНІ КУЛЬТУРНІ ЦІННОСТІ ОБДАРОВАНОЇ ОСОБИСТОСТІ В ПЛЮРАЛЬНИХ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯХ**

Трансформація культурних цінностей обдарованої особистості в контексті викликів глобалізації вимагає здійснення їх адекватного вивчення у плюральних репрезентаціях. В різноманітних об'єктах матеріальної та духовної культури, що мають художнє, історичнє, етнографічне та науковє значення відтворене традиційнє сприймання реальності обдарованою особистістю. В електронних книжках і проєктах мережі публічних бібліотек, в культурних проєктах, створених за допомогою комп'ютерного моделювання і 3D-технологій, перформенсах, продуктах масової культури відтворено переважно постмодерний погляд людини на світ, який виявляється у множинній, децентрованої, й досить хаотичній конструкції суб'єктивності.

Продукти електронної культури і соціокультурні проєкти обмежені часовими рамками, в них застосовується специфічна мова. Вони доповнюють ціннісну різноманітність сучасної культури. Постмодерне мистецтво і література спирається на нове прочитання і осмислення традиційних культурних цінностей, що обумовлює потребу їх відтворення в термінах плюралізму.

Попри вагомї науковї здобутки у вивченні загальної картини стану і розвитку цінностей індивіда і суспільства Ю. Богуцьким, І. Галяном, А. Кудряченком, С. П'янзіним, В. Сіверсом, Е. Шульцем, С. Шварцем та ін. існує необхідність дослідження культурних цінностей обдарованої особистості в їх плюральних репрезентаціях. У вивченні культури К. Гірц виходить із того, що основна мета антропології полягає в розширенні меж людського дискурсу [2, 22]. Культурні ресурси вчений розглядає як складники людського мислення, а не додатку до нього [2, 102-103].

На думку Ж. П'яже процес інтелектуального обміну між індивідами нагадує величезну за своїми розмірами та безперервну партію гри в шахи, де кожна дія, здійснена в одному пункті, тягне за собою серію еквівалентних чи додаткових дій з боку партнерів; за законом групування – це не що інше, як різноманітні правила, що забезпечують реципрокність гравців та узгодженість їхньої гри. Формула закону рівності може бути реалізована за двома умовами: 1) коли суспільство не деформує індивіда своїм примусом, а надихає і підтримує вільне функціонування його психічної діяльності; 2) коли таке вільне функціонування думки

кожного індивіда, в свою чергу, уже не деформує думки інших індивідів, ні речі, а *базується на реципрокності* (взаємообміні) *між різними діяльностями* [3, 224]. Професор Гарвардської школи освіти Г. Гардинер висунув теорію множинних інтелекті, яка збагачує традиційні концепції, доповнюючи їх *культурологічним контекстом*. Інтелект породжує *здібності, важливі в певному культурному оточенні* чи певній спільноті для розв'язання проблем та моделювання їхніх наслідків [1, 25]. Біологічні схильності людини до розв'язання конкретних проблем мають поєднуватися з культурним «підживленням» у відповідній сфері. Підтвердження означеної думки Г. Гардинер винайшов у різних джерелах знань про нормальний розвиток та розвиток обдарованих особистостей; у вченнях про виняткові категорії людей (включно з вундеркіндами); у міжкультурних тлумаченнях пізнання *тощо* [1, 25-26].

Мета роботи полягає у визначенні типологічних особливостей обдарованої особистості з позицій її участі в інноваційній культурно-мистецькій діяльності.

Зважаючи на невідомі зміни, які відбуваються в сучасній культурно-мистецькій діяльності, нами була розроблена типологія, яка спирається на спеціалізацію, на існуючу реципрокність між різними видами культурно-мистецької діяльності та на задіяні в ній духовні, інтелектуальні, творчі і підприємницькі здібності обдарованої особистості. Це дозволяє поглибити уявлення щодо наявності традиційних і плюральних репрезентацій в культурних цінностях обдарованої особистості. Методологія дослідження базується на застосуванні діяльнісного, критично-аналітичного, структурно-функціонального та предметно-аксіологічного підходу до вивчення культурних цінностей обдарованої особистості у плюральних репрезентаціях.

Наукова новизна роботи полягає у виявленні спеціалізації та існуючої реципрокності між різними видами традиційної та інноваційної культурно-мистецької діяльності; у визначенні типології людей, які беруть участь у створенні, поширенні і збереженні культурних цінностей; у дослідженні культурних цінностей обдарованої особистості у традиційних і плюральних репрезентаціях.

Спираючись на спеціалізацію та на існуючу реципрокність між різними видами традиційної та інноваційної культурно-мистецької діяльності, на задіяні в ній духовні, інтелектуальні, творчі і підприємницькі здібності обдарованої особистості, нами було визначено шість типів людей: творці культурних цінностей, які створюють художню культуру та телевізуальні продукти; субстанціональні діячі, які виконують у суспільстві певну прогностичну функцію; люди реальної дії, які займаються організацією та розвитком матеріальної інфраструктури культури (в цих трьох типів культурні цінності представлено переважно у традиційних репрезентаціях); віртуальні модельєри, які виявляють переважно постмодерний погляд на світ і моделюють віртуальну реальність; торговці насущними благами, які займаються виробництвом культурних послуг і товарів, а також своєчасною їх доставкою споживачам (у цих двох типів переважають плюральні репрезентації культурних цінностей); прогресор, який прагне підтягнути культурний розвиток суспільства до вищого рівня (його культурні цінності представлені як у традиційних, так і плюральних репрезентаціях).

Віртуальні модельєри обирають галузі діяльності і проблеми, які в реальному житті не стоять на порядку денному. Часто ці моделі мають певне значення для світу реального. Таке трапляється, коли попереднє розв'язання певної проблеми виявляється незадовільним і потрібно шукати нове, найчастіше – непросте й нетрадиційне. Через 20 років в Україні може відбутися прорив в обробці великих масивів даних, у доповненій реальності (технологія введення в поле сприйняття віртуальних елементів), тощо. Тоді старі моделі можуть не витримати сьогоденних реалій, і даватимуть збій. У творчості обдарованих особистостей, які займаються моделюванням віртуальної реальності, переважають плюральні репрезентації культурних цінностей. Це пов'язано з тим, що ними спочатку створюються культурні продукти, і лише згодом виявляються наслідки їх впливу на індивіда і на суспільство. У віртуальних модельєрів виявляється переважно постмодерний погляд, множинна, децентрована, й досить хаотична конструкція суб'єктивності.

Визначені в дослідженні репрезентації культурних цінностей обдарованої особистості спрямовують науковців на поглиблення уявлення про самоідентифікацію людини в культурно-мистецькій діяльності.

#### *Література*

1. Гардинер Г. Множинні інтелекти. Теорія у практиці: Хрестоматія / пер. с англ. Д. Купко, Р. Свято. Київ : Мегатайп, 2004. 288 с.
2. Гірц К. Інтерпретація Культур : Вибрані есе / пер. з англ. Київ : Дух і Літера, 2001. 542 с.
3. Пиаже Ж. Психологія інтелекта / Избранные психологические труды / пер. с англ. и фр. и вступ. статья В.А. Лекторского, В.Н. Садовского, Э.Т. Юдина. Москва : Международная педагогическая академия, 1994. 680 с.
4. Сучасні європейські культурно-історичні цінності в контексті викликів глобалізації: монографія / кер. автор. колективу і науковий редактор д.і.н., професор А. І. Кудряченко, ДУ «Інститут всесвітньої історії НАН України». К. : Фенікс, 2014. 444 с.

## **ФІНАНСОВЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНОГО ПІДПРИЄМНИЦТВА В УКРАЇНІ**

Реалізація стратегічної мети розвитку туризму в Україні, пов'язаної із забезпеченням конкурентоспроможної на світовому ринку туристичної галузі на основі максимально повного задоволення попиту туристів, можлива лише за умов стійкого розвитку туристичного бізнесу, що в свою чергу забезпечується його фінансовим потенціалом. Являючись об'єктивною основою здійснення ефективної виробничо-продуктової діяльності, фінансові ресурси трансформуються в інші фактори підприємницької діяльності, представляючи собою одну із важливих системних складових. Для створення сприятливих умов реалізації програм підвищення ефективності та конкурентоспроможності туристичним підприємствам необхідно вміти ефективно використовувати фінансовий потенціал, прагнути до підвищення прибутку, що можливо досягнути на основі глибоких знань законів і закономірностей ринкової економіки, особливостей фінансового забезпечення підприємницької діяльності в туризмі.

Серед чинників розвитку туризму більшості країн світу, в тому числі в Україні, важливу роль за сучасних умов відіграють фінансові ресурси. В умовах економічної кризи, коли по причині спаду туристичної активності скорочується фінансування за рахунок прибутку суб'єктів туристичного бізнесу, актуальним стає пошук інших дієвих механізмів фінансового забезпечення їх розвитку.

Згідно зі ст.15 Закону України «Про туризм» до туристичної діяльності допускаються туристичні підприємства, що мають фінансове забезпечення, підтвердження якого може бути гарантія банку або іншої кредитної установи. Мінімальний розмір фінансового забезпечення туроператора має становити суму, еквівалентну не менше ніж 20000 євро. Якщо туроператор надає послуги виключно з внутрішнього та в'їзного туризму, його фінансове забезпечення має становити суму, еквівалентну не менше ніж 10000 євро. Мінімальний розмір фінансового забезпечення тур агента має становити суму, еквівалентну не менше ніж 2000 євро [1].

Фінансове забезпечення туристичної діяльності має ряд особливостей, пов'язаних перш за все з специфікою фінансів і фінансових відносин туристичних підприємств. Розглянемо їх детальніше.

1. Необхідність ретельного планування фінансового забезпечення туристичних підприємств у зв'язку з відокремленістю попиту та пропозиції турпослуг.

2. Висока швидкість обороту капіталу в туризмі, зумовлена особливою схемою їх кругообігу (процеси виробництва, реалізації та організації споживання туристичного продукту пов'язані в єдиний виробничо-обслуговуючий процес). Дослідження показують, що в середньому оборотність капіталу в туризмі в чотири рази вища, ніж в інших галузях світового господарства [3].

3. Залежність ефективності використання фінансових ресурсів туристичних підприємств від привабливості об'єктів туристичного показу. Туристи виходячи зі своїх інтересів платять гроші за туристські враження - цікаві об'єкти туристського показу (пам'ятники історії і культури, архітектурні пам'ятники і т.д.), зміна або зникнення яких призводить до зменшення грошових надходжень і уповільнення оборотності грошових коштів.

4. Особливий склад і структура фінансових ресурсів підприємств туристичної сфери. У складі фінансових ресурсів туристичних підприємств переважає дебіторська заборгованість, її частка по підприємствах України за 2015-2017 рр. становила в середньому 65,5%, а також грошові кошти – їх середня питома вага складала 13,9% (табл. 1). За результатами досліджень в літній період, на який припадає пік туристичного сезону, частка дебіторської заборгованості у складі фінансових ресурсів туроператорів може збільшуватися до 70%, а частка грошових коштів знижуватися [2, с.32].

**Структура фінансових ресурсів підприємств за видом економічної діяльності «діяльність туристичних агентств і туристичних операторів» в Україні за 2015-2017 рр.**

Показники	На початок року, млн. грн.			Питома вага, %			
	2015 р.	2016 р.	2017 р.	2015 р.	2016 р.	2017 р.	Середнє значення за 2015-2017 рр.
1. Необоротні активи, всього	626	530,7	545,2	19,3	13,0	10,0	14,1
у т.ч. основні засоби та нематеріальні активи	260,5	195,7	221,2	8,0	4,8	4,1	5,6
незавершені капітальні інвестиції	30	43,8	39,9	0,9	1,1	0,7	0,9
довгострокові фінансові інвестиції	314,8	272	261,2	9,7	6,7	4,8	7,1
інші необоротні активи	20,7	19,2	22,9	0,6	0,5	0,4	0,5
2. Оборотні активи, всього	2618	3540,7	4900	80,7	87,0	90,0	85,9
у т.ч. запаси	31,8	33,7	69,7	1,0	0,8	1,3	1,0
дебіторська заборгованість	1812	2717,3	4019,1	55,9	66,7	73,8	65,5
поточні фінансові інвестиції	1,4	2,3	2,8	0,0	0,1	0,1	0,1
грошові кошти	573,7	535,6	598,2	17,7	13,2	11,0	13,9
інші оборотні активи	199,1	251,8	210,2	6,1	6,2	3,9	5,4
Разом	3244,0	4071,4	5445,2	100,0	100,0	100,0	100,0

Джерело: розраховано автором на основі [10, с.602-615].

5. Особливості складу та джерел фінансового забезпечення туристичних підприємств обумовлені розривом у часі між моментом продажу туристичного продукту і актом його споживання. Тури формуються і продаються зазвичай за декілька місяців до початку сезону відпочинку, туристичні підприємства отримують гроші раніше, ніж надають туристам послуги, тому вони можуть безкоштовно використовувати залучені кошти споживачів на довгостроковій основі. Фінансування туристичної діяльності здійснюється в основному за рахунок залучених коштів (понад 2/3) і короткострокових кредитів, частково за рахунок власних коштів [2, с. 32]. Серед залучених коштів основна частка (в середньому 48%) припадає на поточну кредиторську заборгованість.

6. Туристичні підприємства не користуються кредитуванням під оборотні кошти, потреба в позикових коштах у них виникає при кредитуванні капітальних інвестицій (будівництво готелів, придбання туристичних автобусів і т.д.). Що стосується невеликих туристичних агентств, то переважна частина їх майна, включаючи офісні приміщення, беруть в оренду або одержують за договором лізингу, вони не мають у своєму розпорядженні значних активів загального призначення (будівель і споруд, обладнання тощо), що ускладнює залучення позикового капіталу кредитних установ при необхідності.

7. Туристичні підприємства не вкладають свій капітал у створення об'єктів туристичного показу. Реставрація культурно-історичних пам'яток фінансується за рахунок міського, державного бюджетів, міжнародних фондів і т.д. Туристичні підприємства приймають лише непряму участь в організації даних заходів, що виражається у вигляді сплати відрахувань (податків) до бюджетів різних рівнів, з яких, власне кажучи, і виділяються кошти на підтримку об'єктів культурно-історичного потенціалу в належному вигляді.

8. Розвиток туризму потребує фінансування у суміжні сфери діяльності (готельне та ресторанне господарство, транспортну інфраструктуру, заклади розваг, народні промисли та ін.), послугами яких користуються не лише туристи, але й місцеве населення, що має соціальний ефект.

9. Залежність ефективності використання фінансового потенціалу туристичних підприємств від особливостей ціноутворення на послуги цієї галузі. Ціна туристичного продукту є досить динамічною і залежить від багатьох факторів: вартості послуг складових турпаketу, числа туроднів, виду туру (груповий, індивідуальний), кількості туристів у групі, їх вікового складу, сезонності та ін. Розрахунок ціни на туристичний продукт здійснюється на основі нормативної калькуляції, що зводиться до визначення продажної ціни туру без урахування його собівартості і викликає суттєві коливання рівня рентабельності туристичної діяльності та показників фінансового стану туристичних підприємств.

10. Висока залежність ефективності використання фінансового потенціалу від факторів зовнішнього середовища. На туристичний бізнес впливають навіть незначні зміни в політичній та економічній сфері, ситуація на валютному ринку і т.д.

11. Застосування специфічних моделей організації фінансового забезпечення різними за розміром туристичними підприємствами. Модель організації фінансового забезпечення для крупних туроператорів передбачає наявність в оргструктурі окремого підрозділу, що займається організацією фінансового

менеджменту (наприклад, фінансовий відділ). Для середніх за масштабністю туристичних підприємств модель передбачає наявність в організаційній структурі окремої штатної одиниці - фінансового менеджера, що є генератором необхідної інформації для комплексного аналізу фінансової діяльності підприємства. На невеликих туристичних агентствах організацію фінансового забезпечення здійснює бухгалтерія, права та обов'язки фінансового менеджера покладаються на головного бухгалтера.

Аналізуючи статистичні дані слід відзначити, що за часи кризи (2013-2015 рр.) фінансові результати туристичних підприємств в Україні знизились більше ніж вдвічі порівняно з 2010 р. (табл.3), і лише у 2017 р. досягли позитивного значення (39,3 млн. грн.), що свідчить про покращення загального управління фінансовою діяльністю підприємств і умов ведення туристичного бізнесу.

За даними Державної служби статистики України частка прибуткових туристичних підприємств протягом 2010-2015 р. зросла до 74,8%, а у 2016-2017 рр. дещо скоротилась - відповідно до 73,4% та 71,5%. Негативно на фінансові результати туристичних підприємств вплинула фінансово-економічна криза, що продовжується в останні роки, події, пов'язані з анексією АР Крим та проведенням антитерористичної операції на території Донецької та Луганської областей. Підвищення цін на послуги складові турпродуктів, енергоносії та збільшення інших витрат привело зростання поточних витрат і необхідності підвищення цін на туристичні послуги, зменшення тривалості подорожей, споживачі стали більш економними. Вказані фактори обумовили також деформацію структури туристичних потоків, негативну динаміку в'їзного туризму та послаблення туристичних можливостей країни як на внутрішньому, так і зовнішньому ринках туристичних послуг [4, 5].

На фінансовий потенціал вітчизняних туристичних підприємств негативний вплив здійснювали наступні фактори: політична нестабільність; несприятливі екологічні фактори; нерозвинутість туристичної інфраструктури; невідповідність комфортності проживання більшої частини готелів для прийому іноземних туристів цінам на готельні послуги; зростання цін на готельні і туристичні послуги; падіння реальних доходів населення; нерозвинутість внутрішнього туризму в Україні; недосконалість законодавчої бази; відсутність коштів на реконструкцію пам'яток історії та архітектурного мистецтва і просування можливих туристичних маршрутів; обмеженість асортименту послуг. Задля вирішення зазначених проблем необхідна міцна підтримка держави. Потребують розробки й впровадження прогресивні методи і стандарти туристичного обслуговування; державна підтримка малого бізнесу; створення позитивного іміджу України як туристичної держави та активне просування турпродукту за кордоном.

#### *Література*

1. Про туризм: Закон України: затв. 15 вересня 1995 р. №324/95-ВР [Електронний ресурс]. URL: <http://www.zakon2.rada.gov.ua>
2. Боголюбов В.С. Финансовый менеджмент в туризме и гостиничном хозяйстве: учебник. М.: Изд-во Юрайт, 2016. 340 с.
3. Захарчук С. Фінансово-економічні проблеми функціонування туристичної галузі // Економіка. Управління. Інвестиції: електр. наук.-фахове вид. 2010 URL: [http://tourlib.net/statii\\_ukr/zaharchuk.htm](http://tourlib.net/statii_ukr/zaharchuk.htm).
4. Мелько Л.Ф. Туризм у контексті сталого розвитку // Вчені записки Університету «КРОК» / ВНЗ «Університет економіки та права «КРОК». К., 2017. С. 190-197.
5. Охріменко А. Г. Фінансові аспекти функціонування туристичної галузі // Збірник наукових праць Національного університету державної податкової служби України. 2011. № 1. С. 394-403.

*Головач Наталія,*

*кандидат філософських наук, доцент кафедри  
арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

### **ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД ПІДТРИМКИ ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ**

Нині основу соціально-економічного розвитку європейських країн складають культурні та креативні ресурси, а тому одним із пріоритетів є інвестиції у розвиток інноваційного потенціалу культури, який сприяє становленню «креативної економіки» завдяки новим ідеям і який здатний їх втілювати в конкурентні товари та послуги. Відповідно в Україні важливим є сприяння розвитку «креативної економіки» та створення ефективної інноваційної інфраструктури, а тому для цього органи управління повинні розробити оптимальну модель комунікаційної та маркетингової підтримки інноваційної діяльності [3].

Втім модернізація державного управління у сфері культури передбачає креативне наслідування вже існуючих соціально-економічних, культурно-освітніх зразків, форм чи практик. Відповідно необхідні позитивні зрушення у культурній сфері, які торкнуться кожного громадянина та держави в цілому, а це, в

першу чергу, забезпечення культурного дозвілля, творчого зростання, залучення молоді до активної творчої діяльності, самореалізації тощо.

Між тим, В. Панченко зазначає, що європейський підхід до управління у сфері культури надає перевагу децентралізації управління, делегуванню повноважень органам місцевого самоврядування, підтримці місцевих культурних ініціатив, всебічній співпраці державного, приватного та комерційного секторів, а новітнім на сьогодні є підхід до застосування культурної дипломатії, побудови бренду країни, запровадження реформ тощо [1].

Європейська культурна спільнота завжди пропагувала переконання, що саме культура, зокрема спільна культурна політика, має стати основою євроінтеграційних процесів. Відповідно у 1992 році був створений альянс, який отримав назву Culture Action Europe, CAE (Європейська культурна дія). Однією з його основних задач була адвокація інтересів культурних організацій, зокрема їх фінансування. Платформа стала масштабним об'єднанням до якого увійшли понад 10 тисяч окремих організацій і майже сотня менших мереж [3].

За час своєї роботи CAE провела досить велику кількість гучних адвокаційних кампаній. Наприклад, у 2004 році, коли Єврокомісія почала формувати бюджети на період 2007–2013 років, культурні активісти розпочали серію заходів під гаслом «Сімдесят центів для культури». Проект бюджету ЄС передбачав витрати на культурні потреби громадян із розрахунку 7 центів на громадянина на рік. Проте культурна спільнота вимагала збільшити цю суму у 10 разів. Участь у цій кампанії брали понад 1300 культурних організацій з усіх країн Євросоюзу. Більше ніж два роки адвокації супроводжувалися медійною кампанією. За цей час представникам платформи довелося зіткнутися з опором, оскільки, на думку деяких політичних сил, навіть сума у 7 центів була завищеною. Проте у фінальному бюджетуванні сума була збільшена до 13 євроцентів, а проблема фінансування культурних проектів і заходів була донесена до широкого загалу. Відповідно, цю кампанію можна вважати успішною [2].

Наступна кампанія проходила під назвою We are more (Ми – більше), яка тривала з 2010-го по 2013 рік, доки тривали консультації щодо формування бюджету ЄС на період 2014–2020 років. У ході акції CAE висувала дві основні вимоги, а саме культурна програма для ЄС і збільшення фінансування культури з регіональних бюджетів. Проте успіх кампанії був частковим, так як Єврокомісія схвалила масштабну програму Creative Europe (Креативна Європа), яка загалом отримала позитивні відгуки від альянсу, а фінансування культурних проектів із місцевих бюджетів в середньому збільшилось на 7–8% [3]. У свою чергу, багаторічний досвід і Євросоюзу, і Великої Британії показує, що спільні зусилля культурних організацій часто можуть вплинути на ситуацію. Culture Action Europe може бути прикладом співпраці представників культури на вищому рівні, але в ЄС активними є й мережі вужчого тематичного спрямування. Наприклад, Europe Nostra, яка заснована у 1963 році і у своєму складі має організації з 50 країн та виступає за збільшення бюджетів для європейських музеїв. Між тим, The European Cultural and Creative Industry Alliance, ECCIA є міжгалузевим альянсом до якого увійшли представники креативних індустрій і виробники товарів споживання люксового сегмента. Зараз до ECCIA входять п'ять національних мереж і понад 400 підприємств [3].

Взагалі європейські мережі мають чітку спеціалізацію і практично не конкурують одна з одною, а навпаки долучаються до спільних міжсекторальних проектів. Менші організації, що мають доступ до формування політик або бюджетів лише через національні або європейські альянси, нерідко проводять активну адвокацію на регіональних рівнях, працюючи безпосередньо з виборцями.

На сучасному етапі українські заклади культури отримали можливість долучитися до реалізації загальноєвропейських програм розвитку і, у тому числі, за рахунок повноцінної участі в програмі «Креативна Європа». Наприклад, у рамках програми «Креативна Європа» було розпочато практичний етап реалізації проекту COMUS, який є спільним проектом Ради Європи і Європейської Комісії «Урбаністичні стратегії в історичних містах, скеровані громадянами», що передбачає комплексну взаємодію органів влади всіх рівнів і місцевих громад. Мета проекту полягає у покращенні міського середовища невеликих історичних міст, зупиненні деградації історичного середовища та заохоченні місцевих мешканців до активної участі в процесі прийняття рішень і розробленні стратегії розвитку міста з акцентом на об'єкти культурної спадщини [3].

У свою чергу, у рамках програми «Культура і креативність» було реалізовано проект «Індикатори культури для розвитку» (Culture for Development Indicators, CDIS), який став науководослідницькою та пропагандистською ініціативою ЮНЕСКО, який спрямований на допомогу людям і громадам у питаннях розширення можливостей життєвого вибору й адаптації до змін. Було розроблено певну систему показників, які висвітлювали дані щодо рівня впливу культурного сектора на національне економічне зростання [3].

Отже, для повноцінної участі у проектах ЄС Україна потребує дієвої культурної стратегії з використанням європейського досвіду впровадження інновацій. Також нині важливу роль у відносинах Україна – ЄС відіграє реалізація спільних міжнародних культурних проектів. Відповідно для України стає актуальним розуміння міжнародного контексту розвитку сучасної української культури, що допоможе



менеджерам здійснювати промоцію своїх організацій та мистецьких проєктів, знаходити порозуміння з боку європейських колег, відповідно це сприяє ефективній співпраці з менеджерами інших країн, створює можливості для розроблення та впровадження спільних культурно-мистецьких проєктів, забезпечуючи промоцію української культури в цілому.

#### *Література*

1. Панченко В. Модернізація системи державного управління у сфері культури України // Інвестиції: практика та досвід. - 2014. - № 5. - С. 158-161.
2. Шлепакова Т. Л. Модернізація менеджменту та формування нової генерації професіоналів в галузі культури. URL: [nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematch.../modern.pdf](http://nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematch.../modern.pdf) (дата звернення: 11.04.2018).
3. Шлепакова Т. Л. Переформатування системи управління в галузі культури та європейський досвід інноваційного розвитку. URL: [nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematch\\_ogliadi/.../dos.pdf](http://nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/.../dos.pdf) (дата звернення: 21.03.2018).

*Грет Галина,*

*доцент, кандидат економічних наук,  
Національний технічний університет України  
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»*

### **МЕДІА РЕСУРСИ В ГЛОБАЛЬНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ**

В основі сучасних соціальних відносин лежить комунікація, що визначає і назву суспільства – постіндустріальне, інформаційне, суспільство знань. Стрімке збільшення швидкості передачі повідомлень, виникнення суперсучасних технологій, модернізація традиційних засобів комунікації сприяють появі нових форм і систем, зростанню виробництва інформаційних продуктів – інтернет-сервісів, кінофільмів, книжкової продукції, телебачення, радіомовлення, преси.

Медіа ресурси є джерелом інформації та складовою дослідницького інтересу. Ефективність медіа ресурсів визначається станом та кон'юктурою ринку, на якому вони функціонують. Стосовно спеціалізації, що визначає предмет їхньої діяльності, медіа ресурси працюють на ринку споживчих товарів та послуг. Водночас це внутрішній ринок, регульований, конкурентний, загальнодоступний, освоєний, ринок покупця. В результаті аналізу наявних публікацій було виявлено, що проблемами медіа ресурсів України займаються вчені та практики медіа. Останнім часом в мережі Інтернет на сторінках інтернет-порталів Читомо, ЛітАкцент, Книгобачення та інших медіа платформ з'явилися практичні напрацювання, що свідчать про зацікавленість суспільства в інтенсифікації досліджень у медіа галузі. У мережі Інтернет з'явилися публікації як про видавничу справу, пресу, так і про історію розвитку та сучасний стан українського телебачення, кінематографу, радіомовлення в структурі медіа, що динамічно розвивається в молодій державі, їхні здобутки.

За технологією виробництва медіа ресурси поділяється на електронні, цифрові, друковані, стосовно видів комунікації: на газети, журнали, відео, аудіо, інтернет, а за ступенем участі у соціальних процесах: особисті та гро-мадські. У сучасних умовах формується медійне середовище і медіа ресурси з яскраво вираженим неформальним характером. Паперова книга є культурним артефактом. Придбання її в Україні у багатьох випадках свідчить не тільки про те, що її прочитають, вона позначає собою причетність до значної культурної традиції [1]. За інформацією компанії Research & Branding Group, у 2017 р. всього читало 43% українців. Щодо способу читання, то за даними Асоціації книговидавців та книготорговців, лише 10% населення України, що читає книжки, користуються електронними виданнями, 2% слухають книги у аудіоформаті, всі інші читачі віддають перевагу класичним паперовим виданням [2]. Чим більше читачів, тим доступнішими ставатимуть книжки.

Станом на 29.12.2018 р до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції України внесено 7137 суб'єктів видавничої справи (5474 - юридичні особи, 1663 - фізичні особи). З них 2004 суб'єктів займається тільки видавничою діяльністю, 681 - виготовленням видавничої продукції; 425 - розповсюдженням видавничої продукції. Решта суб'єктів видавничої справи поєднують 2-3 види діяльності у видавничій справі. Регіональна статистика свідчить про те, що найбільша кількість суб'єктів видавничої діяльності зосереджені в 7 книговидавничих центрах України – у м.Києві – 3878, Харківській - 865, Дніпропетровській - 380, Донецькій - 379, Київській - 233, Львівській - 328, Тернопільській областях - 99 [3]. Книговидавничими центрами країни є Київ, Харків, Львів, Дніпро та Тернопіль. У 12 українських областях щорічно випускається менше, ніж 300 назв видань невеликими тиражами.

У сучасних умовах медіапростір як частина соціального простору та носій інформації відіграє важливу роль. Залежно від вчасного подання чи приховання інформації з'являється можливість тотального

контролю над суспільством. Сукупний обсяг інтернет-ринку зростає, кількість інтернет-сайтів у світі перевищило 100 млн., з року в рік зростає кількість інтернет-сервісів. У 2018 році кількість активних інтернет-користувачів становила 4 мільярди чоловік, а кількість користувачів соціальних мереж – 3 мільярди чоловік [4]. Інтернет-асоціація України (ІНАУ) на своєму сайті з посиланням на результати дослідження компанії Factum Group Ukraine вказала про скорочення регулярних інтернет-користувачів в Україні станом на кінець третього кварталу 2018 року до 20,8 млн (63%) з 21,35 млн за підсумками другого кварталу. При цьому порівняно з 2017 р. цей показник скоротився на два відсоткові пункти. Згідно з дослідженням, на 4% зменшився у третьому кварталі домашній інтернет – з 69% українців (21,9 млн) у другому кварталі 2018 р. до 65% українців (21,3 млн домогосподарств). Інтернет – це інструмент молодих. Найбільш активними в мережі є українці у віці 15-24 роки – серед них частка користувачів інтернету становить 95%, на другому місці – люди у віці від 25 до 34 років (92%). Користувачів, що старші 65 років – всього 14%. Частка жінок в загальній кількості інтернет-користувачів становить 52%.

На першому місці серед інтернет-девайсів – смартфон, друге поділяють домашній ноутбук і ПК. Частка користувачів, які використовують для доступу в інтернет виключно мобільні пристрої, за підсумками третього кварталу 2018 року склала 32% (зростання майже вдвічі порівняно з минулим роком) [5]. Складовою сучасного медіапростору, найстарішим засобом масової інформації є преса, що походить від назви першої масової паризької газети «La Presse» (1836 р.). З прискоренням технічного прогресу роль газет та журналів в суспільстві серйозно змінилися, показавши гнучкість і здатність пристосовуватися до нової ситуації. До безперервного потоку оперативної інформації, що надає телебачення, і радіо, газета і журнал долучає інформацію порціями. Читач отримує її через певні проміжки часу, вона супроводжується аналітичним коментарем. На межі масивів розважання та інформування в газетах та журналах існує феномен «інфотейменту» (інформуючи – розважати, або розважаючи – інформувати). Середній тираж газет у світі становить 17 тисяч примірників. Читачі газет ефективніше опрацьовують друковану інформацію. За даними Всесвітньої газетної асоціації (WAN-IFRA), більше половини дорослого населення планети щоденно читають газети, причому в паперовому форматі – 2,5 млрд. людей, а в цифровому – більше 600 млн. Загальний тираж газет у світі знижується, але в Азії та Латинській Америці зростає [6]. Найбільші газети зосереджені в Японії та Азії. В Японії середній тираж видання становить 460 тисяч примірників, в Індії – 311 тисяч. В Росії – 16 ти-сяч примірників (в Україні практично ідентична ситуація). З продажу на 1000 дорослого населення лідирує Японія з показником 612 примірників; за нею йдуть Норвегія (576) і Фінляндія (482). 91% японців продовжують щодня читати газети [7]. У Західній Європі на тисячу чоловік припадає 218 прим. газет; в Північній Америці – 182 прим., в Азії – 128 прим., в Латинській Америці – 64 прим., на Близькому Сході і в Північній Африці – 46 прим. При цьому, на скандинавські країни, країни альпійського регіону та Японію припадає більше 40% світової читачької аудиторії [8].

Тенденції розвитку світової преси характерні і для України. У 2016 році річний тираж періодичних і продовжуваних видань (крім газет) становив 164584,0 тис. прим., тоді як у 2014 р. 513289,1 тис. прим., що на 68% менше. У 2016 р. було випущено 2217 назв журналів тиражем 108618, 3 тис. прим., тоді як у 2014 р. – 2403 назви тиражем 407058, 3 тис. прим. Якщо кількість назв зменшилась лише на 8 %, то тиражі на 74% [9, 31]. В період глобалізації медіапростору в Україні можна читати більше сотні популярних журналів в електронному вигляді з мобільних пристроїв, оскільки електронні версії журналів є в Інтернеті. Журнали для чоловіків і жінок можна онлайн скачати чи онлайн читати. Часто локальні, місцеві газети успішніші гігантів. Незважаючи на зниження тиражів газет та журналів, в Україні читання газет та журналів, як культурна традиція, що вкоренилася, зберігає свою популярність. Тому для збереження ролі постачальників якісних новин громадянам видавцям у цифрову епоху важливо для знайти ефективні бізнес-моделі та інструменти, що зможуть успішно функціонувати і зацікавити наявну читачьку аудиторію. Це якісний контент, ім'я бренда та зв'язок з локальним читачем, з новими способами його залучення, аналізом тих трендів, які сьогодні зароджуються на глобальному медіа ринку та впливатимуть на його розвиток у майбутньому.

Кінематограф як складова медіа продукції, виник в результаті потреби людини в образному осмисленні дійсності, в фотогенічності та портретуванні її духовного життя. Кінематограф став засобом висловлення думок людини, винаходом, який впливає на формування її світогляду, що оперує багатьма можливостями вираження, запозиченими з традиційних видів мистецтва, поєднуючи елементи театру, живопису, літератури, музики, хореографії. З 2010 р. в Україні відбувається поступове збільшення обсягів кіновиробництва. Завдяки розвитку технологій та зменшенню витрат значно збільшується кількість короткометражних фільмів, в український кінематограф приходить нове покоління кіномитців. З'являються колективні проекти українських режисерів «Мудакі. Арабески», «Україно, goodbye!», «Вавилон 13», розпочинається розвиток незалежних кіностудій, фірм-дистриб'юторів та мережі кінотеатрів. Попри

збитковість кіногалузі в цей період, ряд українських фільмів має успіх на міжнародних кінофестивалях. У 2014 р. повнометражний фільм Мирослава Слабошпицького «Плем'я» першої у світі стрічки без слів (лише мова жестів) бере участь у конкурсній програмі «Тиждень критики» «Канського кінофестивалю» і отримує одразу три нагороди – приз фонду Ган, приз Відкриття та Гран-прі. Фільм став найтитолованішим в Україні.

Піднесення сучасного кінематографу в Україні проявляється у збільшенні випуску українських фільмів, закупівлі їх для перегляду дистриб'юторами і кінотеатрами, завоюванні престижних місць на міжнародних кінофестивалях, використанні промоції та реклами для знятих фільмів. У 2017 р. майже по мільйону доларів зібрали військова драма "Кіборги: Герої не вмирають" і фентезі "Сторожова застава". На кінофестивалі Золота Дзига 2018 найкращим фільмом було визнано фільм "Кіборги" Ахтема Сеїтаблаєва. У Каннах Сергій Лозниця став найкращим режисером у програмі "Особливий погляд" за фільм «Донбас». Український фільм про оперного співака Василя Сліпака переміг на кінофестивалі в Португалії. В українських фільмах знімаються не лише українські, а й голлівудські (Джеймс Нортон) і європейські актори Ванесса Кірбі, Жан Рено та ін.

У 2011р. на екрани українських кінотеатрів вийшов лише один фільм українського виробництва. У 2014 р. було знято 23 фільми, у 2015 р. – 11, у 2016 р. – 35, у 2017 р. – 47 фільмів. У 2018 р. – 49 українських стрічки. Усі їх частково профінансувала держава. Підйом, характерний для нинішнього українського кінематографу, виражається й у тому, що у 2011 р. на фінансування кінофільмів "Держкіно" виділило 95 млн грн, а у 2017 р. у 5 р. більше – 500 млн грн., у 2018 р. у розпорядженні Міністерства культури і Держкіно знаходився 1 мільярд грн. В Україні проводиться 6 кінофестивалів ігрового повнометражного кіно, 2 кінофестивалі неігрового кіно, 5 кінофестивалів короткометражного кіно, 6 кінофестивалів анімаційного, студентського, архівного кіно, відео-арту.

Український кінематограф має свою жанрово-родову структуру. Знімаються військові фільми – «ТойХтоПройшовКрізьВогонь», «Жінка на війні», історичні – «Червоний», «Чорний ворон», трилер – «Поводир», комедії «Я, Ти, Він, Вона» (Ткаченки), «Скажене чи шалене весілля», «DZIDZIO перший раз», «Зустріч однокласників» та ін. Зростає кількість кінотеатрів. В галузі української кіноіндустрії працює 9 кіностудій [10]. Кінематограф в Україні стає індустрією, галуззю економіки, що приносить прибуток. Основними причинами успіху українського кіно є збільшення державного фінансування, відмова від російського контенту і законодавча підтримка кіногалузі. Для збереження позитивної динаміки уявляється доцільним поліпшити становище українського кінематографу в структурному, правовому й фінансовому плані. Зміцнити позиції національного кіно і його міжнародного впливу можливо за рахунок розширення його європейського виміру, будівництва сучасних кінопалаців, співучасті у масштабних кінопроєктах, організації кінофестивалів, що визнавались би світовою спільнотою, що підвищило б авторитет та культурний вплив українського кіно. Протягом останніх років найбільш популярним медіа серед українців є телебачення. За даними дослідження ставлення населення до ЗМІ та споживання різних типів ЗМІ, оприлюднених у Києві у 2018 р. соціологічною компанією InMind на замовлення Міжнародної громадської організації Internews, що реалізує програму "Український медійний проєкт" або "Проєкт У-Медіа", при підтримці Агенції США з міжнародного розвитку (USAID), телевізійні ЗМІ залишилися джерелом №1 у структурі медіа-споживання [11].

Найважливішою є маніпулятивна функція (з латинської *manipulus* – пригорща) Це спосіб, який дозволяє тримати когось або щось у власній пригорщі. Саме така мета українських власників телевізійних каналів. Телебачення, завдяки своїй масовій природі надає цьому необмежені можливості. Єдиним обмеженням у цьому тотальному контролі над свідомістю суспільства може бути усвідомлене сприйняття телевізійного контенту, розуміння відомих маніпулятивних способів подачі новин, зіставлення й аналіз отриманих повідомлень, знання рівнів взаємодії телевізійного контенту зі споживачами.

В Україні діє 32 загальнонаціональних [12] і 253 регіональних телеканали. Спостерігається зменшення кількості безкоштовних каналів. Експерти свідчать, що на ринку телебачення як бізнесу повинна бути така кількість телекомпаній, яку дозволяє витримати сукупний рекламний бюджет та абонплата від користувачів, але в Україні телебачення має специфіку – олігархи створюють телевізійні компанії як інструмент політичного впливу. Найбільшими українськими медіахолдингами є Медіагрупи «1+1 Media», «StarLightMedia», «Inter Media Group» та «Медіа Група Україна», які намагаються втручатися в господарську діяльність компаній-провайдерів, вимагаючи обов'язкового розміщення всіх своїх каналів у відкритому соціальному пакеті, при цьому забороняючи стягувати додаткову плату з абонента, що є спробою остаточної монополізації інформаційного простору за рахунок витіснення з нього каналів інших мовників [12]. Телебачення України розвивається в непростих умовах. Спостерігається збільшення його учасників, кількості та урізноманітнення тематики телевізійного контенту. розробляються цікаві розважальні проєкти. зростає майстерність телеведучих, сценаристів, режисерів на українських телестудіях.

Створюються сотні проєктів, де задіяні професійні українські журналісти, а телеглядачі своєчасно отримують відомості про культурне та соціальне життя країни та світу.

Таким чином, в короткий і непростий час з'явився якісний культурний український продукт продукт в галузі медіа – книги, інтернет-ресурси, кіно, телевізійний і радіо контент, що може конкурувати із закордонним, а іноді і переважає його.

### *Література*

1. Кравець Анна. Ростислав Семків : Що більше читачів –то доступнішими ставатимуть книжки / Анна Кравець // Українська правда. – 2016. – 11 листопада URL: <http://life.pravda.com.ua/culture/2016/10/19/219040/>
3. Державний комітет телебачення та радіомовлення України. [http://comin.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art\\_id=152690&cat\\_id=97933](http://comin.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=152690&cat_id=97933)
4. У 2018 інтернет-користувачів стало 4 млрд, з них понад 3 млрд користуються соцмережами — дослідження URL: [hromadske.ua/posts/u-2018-internet-koristuvachiv-stalo-4-mlrd-z-nih-ponad-3-mlrd-koristuyutsya-socmerezhami-doslidzhennya](http://hromadske.ua/posts/u-2018-internet-koristuvachiv-stalo-4-mlrd-z-nih-ponad-3-mlrd-koristuyutsya-socmerezhami-doslidzhennya)
5. Кількість інтернет-користувачів в Україні продовжує скорочуватися – ІНАУ URL: <https://news.finance.ua/ua/news-/438725/kilkist-internet-korystuvachiv-v-ukrayini-prodovzhuye-skorochuvatysya-inau>
6. Газеты еще поживут URL: [http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita/mediaosvita/gazety\\_esche\\_pozhivut/](http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita/mediaosvita/gazety_esche_pozhivut/)
- 7 World Association of Newspapers and News Publishers URL: <http://www.wan-ifra.org/>[Назва з екрана]
8. Манфред Верфель, WAN-IFRA: «За 5 лет тиражи газет во всем мире выросли на 4,2 URL.: [http://www.uapp.org/pub\\_interview/12602.html?begin=13](http://www.uapp.org/pub_interview/12602.html?begin=13)[Назва з екрана]
9. Друк України (2016): статистичний збірник / уклад. С.Буряк. – К.: Книжкова палата України, 2017. – 100 с.
10. Куришко Діана. Як ожило українське кіно URL: [://www.bbc.com/ukrainian/features-44374696](http://www.bbc.com/ukrainian/features-44374696)
11. Інтернет-ЗМІ майже догнали телевізійні за популярністю URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2532277-internetzmi-majze-dognali-televizijni-za-popularnistu.html>– Назва з екрану. – [Дата звернення : 9.04.2019].
12. Голова Нацради визнав надмірною кількість телеканалів в Україні URL: <https://news.finance.ua/ua/news-/341005/golova-natsrady-vyznav-nadmirnoyu-kilkist-telekanaliv-v-ukrayini>. – Назва з екрану. – [Дата звернення : 9.04.2019].

*Дабло Любов,*

*кандидат культурології, старший викладач,  
кафедри культурології та інформаційної діяльності  
Маріупольського державного університету*

## **ІНДОЛОГІЧНІ СТУДІЇ ДМИТРА ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСЬКОГО ЯК ПРИКЛАД МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

Поширення знань про історію та культуру Індії дають можливість більш об'єктивно, з науковою відповідальністю поставитись до розуміння санскритської літературної спадщини та вивчення її в рамках окремої науки – індології. Великий внесок у популяризацію та наукову інтерпретацію санскритської літератури було зроблено німецькими й іншими представниками «німецької школи»: Ф. Рюккер, Ф. Шлегель, Г. Гердер, Й. Гете, Г. Форстер, які не лише високо цінували її пам'ятки, але й уперше зробили їх доступними європейському читачеві. До цієї історико-культурологічної місії доклав своїх знань і зусиль Д. Овсянико-Куликовський. У потужному науково-творчому доробку Д. Овсянико-Куликовського дуже непросто виокремити головні пріоритети або визначальні напрямки діяльності. Адже ті кілька відносно незалежних періодів його цілеспрямованого й плідного поступу в науковому просторі предметно засвідчили, що кожна справу, до якої він приступав, завжди робив сумлінно й захоплено, результативно й талановито. Висвітлюючи його практичний внесок у цю відносно молоду науку, слід зауважити, що за культурологічними критеріями й підходами для XIX століття характерною рисою було багатоаспектне осмислення як академічної науки, так і художньої творчості з ґрунтовним ретроспективним заглибленням не лише у витоки й шляхи становлення цих провідних галузей діяльності людини, але й у природу чинників полівалентних органічних зв'язків культур різних рас та епох. Неабияка роль у цих складних пошуках і відкриттях належить Д. Овсянико-Куликовському.

Досліджуючи безліч давніх першоджерел, Д. Овсянико-Куликовський розкривав не лише змістове та світоглядне наповнення писемної спадщини індусів, але й відтворював різноманітні засадничі моменти та етнографічні подробиці общинного устрою, способів життєзабезпечення та морально-етичного клімату на окремих рівнях давньоіндійської суспільної й релігійної ієрархії. Наголошуючи на науковій значущості індологічних праць Д. Овсянико-Куликовського, можна погодитись із твердженням О. Ладиги, який зазначає, що історик взагалі виконує функцію посередника між сьогоденням і минулим. Для виконання цієї ролі він повинен відчувати глибинні інтелектуальні потреби суспільства, до якого він належить, беручи участь у формуванні історичної свідомості свого суспільства. Це колосальна відповідальність, і важливо, щоб історик ясно усвідомлював свою місію «медіатора між культурами», – вважає О. Ладига [1, 186]. Але історія – це не лише дати, події, видатні постаті та правдивий наративний текст. Культура, у її

найзагальнішому розумінні, абсолютно невід’ємна частина історії як колективної біографії людства. До того ж, це не тло, а життєдайне середовище, без якого в усі часи й епохи існування суспільства еволюція як постійний прогрес взагалі неможлива і немислима.

У цьому аспекті роль і значення індологічних праць Д. Овсянико-Куликовського виходить за межі культурології й лінгвістики: з одного боку, він добре розумів органічний зв’язок культури й історії, неодноразово вказував на вплив і роль «вакхічних культур» (зокрема, мови й літературних традицій) на суспільно-історичний розвиток народів Середнього Сходу; з іншого боку, бачив між ними суттєву грань. Ось, що він писав про Веди: «Це – своєрідна картина релігійного життя у його розвитку, багатовікова робота умів, – і пам’ятка, в якій усе це вкладено, справедливо має бути визнана однією з найвеличніших і важливих пам’яток древності, яка не за своїм історичним значенням, а за внутрішнім психологічним інтересом сміливо може бути поставлена поряд з іншими великими пам’ятками древності, якими є Біблія, Авеста, поеми Гомера» [2, 174].

Показово, що в процесі розгляду цілого комплексу індологічних праць Д. Овсянико-Куликовського, частина яких увійшла до фундаментального тому «Основи ведаїзму», вимальовується його цілісне бачення присутності самотутньої культури Індії у світовому цивілізаційному процесі, її інтелектуальних надбань і духовного потенціалу як унікального явища в планетарному культурно-історичному просторі. Учений шанобливо й захоплено віддає данину поваги багатонаціональній гамі емоційних носіїв індоєвропейського каскадного різноманіття культур, коли пише: «Однак вже виявляється інша характерна риса цього своєрідного і щедро обдарованого народу: це – зокрема, видатні філософські здібності, схильність до теоретичного мислення і штучні систематизації вірувань, завдяки чому простодушна і не складна релігія, яку вони винесли з правітцзни, розвинулась у них в складну і штучну систему, відпрацьовану до дрібничок, котра представляє один з найдавніших зразків релігійної свідомості, які створювались будь-коли релігійним генієм народів» [3, 173]. Знайомство з особливостями санскриту спонукало європейських лінгвістів здійснити наукове зіставлення індоєвропейських мов, у результаті якого санскрит незабаром став найважливішим об’єктом вивчення на кафедрах порівняльного мовознавства, що з’явилися у провідних університетах, у тому числі й у Харкові.

На нашу думку, Д. Овсянико-Куликовський перетворив санскрит на важливий об’єкт свого студіювання, популяризував широкий облік проблем спорідненості мов, кваліфікованих як формування ідеї міжкультурної комунікації. А серія сходознавчих праць вченого органічно вписувалась у культурне й духовне підґрунтя, виплекане плеядою ентузіастів-збирачів українських старожитностей, фольклору, народної писемної поезії. Ця плеяда набула заслуженої поваги, за що її схвально величали «харківський гурток романтиків», який плідно працював у першій половині XIX століття при Харківському університеті.

#### *Література*

1. Ладига О. І. Академік Д. М. Овсянико-Куликовський як історик. *Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Т. Шевченка*. 2000. Вип. 12 (32). С. 181–188.
2. Овсянико-Куликовский Д. Н. Собрание сочинений: в 9 т. Санкт-Петербург: Изд. Т-ва «Общественная польза»: Прометей, 1911. Т. 6: Психология мысли и чувства. Художественное творчество. Основы ведаизма. 232 с.
3. Никитина Н. Н. Философия культуры русского позитивизма начала века: пособие для студентов высш. учеб. заведений. Москва: Аспект Пресс, 1996. 136 с.
4. Овсянико-Куликовский Д. Н. К истории культа огня у индусов в эпоху Вед. Одесса: Тип. «Одес. вестника», 1887. 120 с.

*Даценко Андрій, аспірант НАКККіМ*

### **КУЛЬТУРНІ ІНСТИТУЦІЇ ЯК ОСНОВА ГУМАНІТАРНОЇ СТРАТЕГІЇ ДЕРЖАВИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ**

Духовний та культурний розвиток українського суспільства - це пріоритетні напрямки роботи українського Уряду, зокрема, створення та розвиток культурних інституцій, які сприятимуть культурному розвитку населення у країні та закордоном – є важливим аспектом гуманітарної політики нашої держави.

В контексті сучасних культурологічних процесів, ця тема є надзвичайно актуальною, адже питання культурної політики для України є наразі пріоритетним. На даному історичному етапі українська держава потребує нагального вдосконалення механізмів управління культурною галуззю. Після проведення Урядом низки реформ, серед яких – деколонізація та децентралізація, постало питання створення установ, які б створювали сприятливі умови для розбудови у регіонах доступу до культурних благ, а також для створення сучасного українського культурного продукту. Станом на сьогодні, створено три таких інституції, це – Український культурний фонд, Український інститут книги та Український інститут.

Головна мета цих новостворених установ - сприяння реалізації державної політики у сферах культури та міжнародних зв’язків, розвитку сучасних напрямів культурно-мистецької діяльності, виробленню конкурентоспроможного на світовому ринку національного культурного продукту, стимулювання

розроблення інноваційних проєктів, підтримка реалізації міжнародних проєктів; сприяння збереженню, актуалізації і популяризації національного культурного надбання, формування позитивного іміджу України у світі, підтримка культурних проєктів української діаспори, задоволення культурних потреб громадян України, які проживають за кордоном, підтримка культурних та інформаційних програм міжнародного співробітництва. Таким чином, впроваджувати культурну політику на державному рівні необхідно в межах структури національної єдності, втіленої у загальноприйнятих світових цінностях та спрямованої на поліпшення соціальної інтеграції - забезпеченню ширшого доступу до культури всіх верств населення країни. Оновлення моделі управління у сфері культури та гуманітарного розвитку, шляхом створення культурних інституцій - це важка і кропітка робота, яка потребує достатньо тривалого часу. Важливо вже сьогодні впроваджувати інтенсивні та рішучі кроки, спрямовані на оновлення процесу модернізації культурної політики.

#### *Література*

1. Положення про Український культурний фонд [Електронний ресурс] // МКУ. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: [http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art\\_id=245358335](http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art_id=245358335).

2. Середньостроковий план пріоритетних дій Уряду до 2020 року та плани пріоритетних дій Уряду [Електронний ресурс] // КМУ. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.kmu.gov.ua/ua/diyalnist/programa-diyalnosti-uryadu/serednostrokovij-plan-prioritetnih-dij-uryadu-do-2020-roku-ta-plan-prioritetnih-dij-uryadu-na-2017-rik>.

*Денисюк Жанна,*

*доктор культурології, завідувач відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності НАКККіМ*

### **ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА КОМУНІКАТИВНІ ПРАКТИКИ У ПРОЦЕСАХ ЦІННІСНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ СОЦІУМУ**

Об'єктивні умови загальноцивілізаційного розвитку суспільств, що супроводжувався змінами в економічній, політичній, соціальній та інших сферах, нарощення технологій та збільшення їх присутності в повсякденному бутті, інформаційно-комунікативні засоби і канали накопичення й поширення інформації стали чинниками світоглядних зрушень, що, звісно, мали наслідки і в аксіологічній системі ціннісно-сміслового універсуму. Етапно такі зміни пов'язані з переходами (а фактично тривалими процесами трансформацій) від традиційного суспільства до індустріального, від індустріального – до постіндустріального та інформаційно-глобального.

Формування інформаційного суспільства як нового етапу розвитку трансформованого постіндустріального суспільства позначене тісними взаємозв'язками та взаємозалежністю на всіх рівнях соціального буття. Ключовими факторами тут стають інформаційно-комунікативні системи й похідні від них технології, що стали визначальними в загальній динаміці розвитку світової економіки, політичної та соціальної організації країн та секторів управлінської, міжнародної, культурної діяльності. Такі якості, як універсальність та глобальність на рівні повсякдення спричинили появу нової якості життя, що диктувала цінності й ціннісні орієнтири, які далеко на завжди визначалися усталеними традиціями та етнокультурою, а радше новаціями та технологіями.

Зв'язок і комунікація назавжди змінили звичний соціокультурний ландшафт суспільств, змусивши по-іншому осмислити відомі практики, спосіб буття і мислення людиною себе в цьому світі, що виходило поза межі етнічності. Відтак, й культура, що в широкому сенсі виступає середовищем сенсів і цінностей, в умовах превалювання інформації та комунікацій, стає частиною єдиного інформаційно-культурного простору, адаптуючи та поєднуючи актуальні значення ціннісно-сміслового універсуму для соціуму з наявними етнокультурними цінностями. Культура, таким чином, як зазначає Ф. Власенко, виходить зі свого національного, етнічного середовища й потрапляє в універсальне інформаційне середовище. Так само й людина в нових умовах постійно взаємодіє з універсальним інформаційним середовищем, яке радикально впливає і змінює її саму та систему її цінностей [1, 59-62].

Сучасне інформаційне постіндустріальне суспільство досягло дуже високого рівня складності, коли зміни, що відбуваються в одній з підсистем, відразу знаходять відлуння в інших структурних елементах системи. Тому будь-який небажаний економічний, політичний, інформаційний, культурний фактор матиме вплив не тільки на локальному рівні, але й на рівні всієї системи. Це стосується і впливу інформації на базові цінності культури й людини [3, 12].

Як ми вже зазначали, цінності формуються певним історичним часом та культурним середовищем, де й виконують свої функції. Відповідно, окремі базові універсальні або загальнолюдські цінності, а також етнокультурні цінності є майже незмінними протягом всіх часів, решта ж – визначаються і наповнюються тими змістами, які відображають загальний стан світовідчуження, мислення та вартісно-значеннєвих переваг як на рівні загальносвітових тенденцій, так і конкретних суспільств. Кожна доба, стан суспільного розвитку, технічний прогрес впливають на процес творення смислів, особливо на етапі їхнього поширення. Але, на

думку Р. Шульги, можна говорити також про те, що незмінним залишається іманентне наповнення культурних смислів – спрямованість на інтеграцію суспільства, на консолідацію дій його членів [4, 385].

Особливо гостро питання ціннісних пріоритетів та визначень постало в добу Постмодерну, для якої характерним є глобальне переосмислення всіх цінностей культури, її сенсів, уникнення будь-яких ціннісних ієрархій та авторитетів. У цій ситуації етнокультурні цінності підпали водночас як під нівеляцію і забуття, так і отримали реактуалізацію, зумовлену тотальним глобалізмом та пошуками усталеного опертя в ціннісно-екзистенційному вимірі. Загалом суспільство постмодерну характеризується занепадом ієрархічних інститутів і жорстких соціальних норм, а також розширенням сфери індивідуального вибору й участі. Найбільш показово цей період характеризується появою постматеріальних цінностей, які складають лише один аспект більш широкоохопного процесу культурних змін, що переформовує у людей індустріального суспільства наявні орієнтири стосовно влади, релігії, політики [2, 12]. Становлення постматеріальних цінностей, зумовлене зміною самосвідомості особи, має послугувати зміні мотивації поведінки в суспільстві, перегляду ціннісно-нормативних підстав соціальних взаємин у сучасній державі.

### *Література*

1. Власенко Ф. П. Цінності інформаційного суспільства й розвиток сучасної особистості. *Гуманітарний часопис*. 2013. № 4. С. 56–63.
2. Инглхарт Р. Постмодерн: меняющиеся ценности и изменяющиеся общества. *Политические исследования*. 1997. № 4. С. 6–32.
3. Савостьянова М. В. Нові цінності постіндустріального суспільства. *Вісник Житомирського державного університету*. Випуск 59. Філософські науки. 2011. С. 9–13.
4. Шульга Р. Культура як просторі національного порозуміння. *Українське суспільство: моніторинг соціальних змін*: зб. наук. праць. Вип. 2 (16). Київ, 2015. С. 384–389.

*Дерев'янка Катерина,  
студентка магістратури кафедри арт-менеджменту та івент-технологій  
Інституту практичної культурології та арт-менеджменту НАКККіМ*

## **ОСВІТНІ НАПРЯМКИ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ**

Конкурентоспроможність країни визначає її місце у світовій економіці. Нещодавно вирішальне значення у розвитку мала конкурентоспроможність товарів та послуг. У 90-ті рр. ХХ ст. питання конкурентоспроможності підприємств, галузей та національних економік отримало нове значення, що визначається насамперед якістю робочої сили. Якісні ознаки робочої сили тісно пов'язані з поняттям людський капітал. У розвинутих країнах теорія людського капіталу стала ідеологічним підґрунтям концепції людського розвитку, тоді як в Україні до недавнього минулого теорії людського капіталу не приділялося достатньої уваги [3]. Формування сучасної ефективної моделі економічного зростання країни відбувається в умовах невідповідності існуючого стану підготовки і розвитку персоналу технічному рівню виробництва, що є притаманним переважній більшості підприємств України. Як свідчить практичний досвід, недостатній рівень кваліфікації працівників стає стримуючим фактором при впровадженні нової техніки, реконструкції та оновленні виробництва, викликає гальмування термінів освоєння виробничих потужностей, призводить до значного матеріального збитку внаслідок зниження продуктивності праці, наявності непродуктивних витрат і втрат робочого часу, погіршення якості продукції та експлуатації устаткування. Унаслідок цього реальні інвестиції не дають бажаної віддачі та стримують розвиток виробництва [4]. Саме тому в сучасних умовах виробництва відбувається постійне зростання вимог до кваліфікаційного та освітнього рівня працівників, їх компетентності, бо під впливом науково-технічного прогресу значно прискорюються процеси старіння реальної кваліфікації працівника, його професійних знань, вмінь і навичок [4]. Також однією з причин актуалізації питань освіти, самовизначення і самореалізації є світові глобалізаційні процеси, що набирають дедалі більшого розмаху і змушують Україну, не відмовляючись від національних особливостей та інтересів, поділяти відповідні загальні ключові проблеми [1].

Основним напрямом модернізації освітньої системи має передбачати формування та створення умов для розвитку ринку інноваційних освітніх послуг шляхом сполучення різних форм і методів навчання, застосуванням сучасних інформаційних освітніх технологій [2]. Також потрібно враховувати, що форма донесення інформації повинна змінюватись враховуючи тенденції розвитку суспільства, так як сприйняття її людьми змінюються прямо пропорційно до прогресу засобів збереження та передачі інформації. Саме через вище зазначені проблеми компанія «Beauty HR Center» займається розробкою та впровадженням освітніх проектів із сучасними методами та формами роботи для підвищення ознайомлення та засвоєння на практиці навичок, які необхідні кожному керівнику бізнесу, інвестору, адміністратору, топ-менеджеру

індустрії краси. Так, наприклад, одним із кращих освітнім проектом став «WOW Beauty Forum. Салони краси майбутнього» в рамках міжнародної виставки «Estet Beauty Expo 2019». Отже, при управлінні підприємством важливу роль в його економічному розвитку відіграє людський капітал, адже від якості людського капіталу залежить розвиток і модернізація діяльності та виробництва підприємства. Під впливом глобалізаційних процесів підвищується рівень конкуренції, саме тому на сучасному етапі потрібно приділяти більшу увагу освіті працівників. Більш того, старі методи навчання вже не є ефективними, так як зі зміною соціально-технічного середовища і змінюється мислення людей. Саме тому модернізація освіти має стати одним із найголовніших завдань кожної організації, що включає в себе зміну форм і підходів до навчання працівників.

#### *Література*

1. Линовицька О. Освіта як чинник соціокультурного розвитку особистості // Вища освіта України. 2011. № 2. С. 20-26
2. Петрова І. Л. Модернізація освіти як фактор інноваційної праці // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 18: Економіка і право. 2014.
3. Близнюк В. В. Людський капітал як фактор економічного розвитку (еволюція методологічних підходів та сучасність) // Економіка і прогнозування 2005. № 2. С. 67—78.
4. Захарова О.В. Управління інвестуванням у людський капітал: методологія, оцінка, планування: монографія. Донецьк: «ДВНЗ ДонНТУ», 2010. 378 с.

*Дичковський Степан,*

*кандидат педагогічних наук, доцент,*

*директор Інституту практичної культурології та арт-менеджменту НАКККіМ*

### **ВПРОВАДЖЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ ТУРИСТИЧНОГО БРЕНДУ МІСТА**

Сучасне посилення глобалізаційних процесів, що проявляється в інтенсивному розмиванні економічних та культурних кордонів між країнами, призводить до загострення міжнародної конкуренції країн. Країни вступають у жорстку конкурентну боротьбу за залучення іноземних інвестицій, ринки товарів та послуг, увагу туристів. Міжнародний туристичний ринок є важливим складником сучасних економічних відносин і є ареною боротьби туристичних брендів різних країн.

Під впливом глобалізації та соціокультурних зрушень спостерігається значне наростання темпів змінюваності факторів міжнародного ринкового середовища, що ускладнює прогнозування попиту на туристичних ринках. Розвиток транспортної інфраструктури, здешевлення та поширення авіатранспортних послуг, поширення інформаційних технологій і засобів зв'язку, формування єдиного інформаційного поля, підвищення рівня матеріального добробуту населення, розвиток соціальних програм у більшості розвинених країн – це неповний перелік чинників, які призводять до популяризації міжнародного туризму та сприяють формуванню світового туристичного ринку.

У свідомості споживачів бренд території є певним символом, що має глибоке смислове навантаження, який можна описати конкретними продуктами, послугами, явищами, діяльністю, які на практиці повинні співпадати або принаймні наближатися до очікувань споживачів [1, 104]. Туристичний бренд України – це сформована у свідомості споживача послуг відпочинку сукупність уявлень, асоціацій, думок щодо пропозиції видів послуг, їх якості, місця розташування об'єктів інфраструктури, наявності при роднорекреаційних та культурно-пізнавальних ресурсів, оздоровчих властивостей територій та курортів, рівня розвитку мережевих структур, які впливають на мотивацію туристів відвідати Україну. Бренд ідентифікує сукупність комплексних рекреаційно-туристичних послуг, які об'єднані в конкретний ринковий продукт; територію, сприятливу для організації відпочинку; рівень обслуговування, властивий певній компанії [2, 151].

На думку більшості вчених, основу створення іміджу туристичного об'єкту становить його туристична привабливість, тому формування міжнародного туристичного бренду слід розпочати з процедури визначення та оцінки наявного туристичного потенціалу країни. Наступним етапом є сегментування міжнародного ринку туристичних послуг та відбір привабливих сегментів. Для визначення іміджу міжнародного туристичного бренду країни на обраних сегментах слід провести маркетингове дослідження наявних уявлень та переконань щодо туристичного бренду країни та дослідження споживчих цінностей, на основі яких слід формувати бренд країни. Використовуючи результати проведених досліджень, можна визначити пріоритетні напрями туристичної діяльності. На основі цього можливі створення формату міжнародного туристичного бренду країни і розроблення програм із реалізації стратегії формування туристичного бренду країни. Стратегія брендингу міста – це процес поетапного обґрунтованого прийняття рішень щодо просування його бренду. Стратегічний підхід до формування бренду міста повинен бути спрямований на його адаптацію до змін зовнішнього середовища. Запорука успіху міста – розробка такої стратегії, основні заходи якої оптимально відповідають зовнішнім умовам. Водночас стратегія брендингу – складова регіональної соціально-економічної стратегії, яка у свою чергу



пов'язана зі стратегією держави в цілому. Як відмічає В. М. Зайцева, активне просування політики регіонального розвитку та дотримання довгострокової регіональної стратегії базується на інтересі регіонів, а отже, суспільства в цілому [3, 54]. Розробка й запровадження інструментів стратегії формування позитивної інвестиційної та туристичної привабливості міста здійснюють у декілька етапів.

Цілями брендингу у туристичній сфері є: формування привабливого іміджу країни; пропаганда культури, особливостей історії, національного менталітету країни чи міста, де вироблено туристичні продукти чи надано послуги; створення та закріплення у свідомості споживачів образу туристичного товару чи послуги країни чи міста, де вони вироблені задля підтримання запланованого обсягу продажів; збільшення прибутків внаслідок поширення відомостей про унікальні якості туристичних товарів чи послуг, що впроваджуються за допомогою привабливого образу місця їхнього виготовлення чи надання.

Слід вказати, що у туризмі питання бренду та брендингу ще остаточно не усталені. Так, у класичному підручнику з туристичного маркетингу Ф. Котлера [4, 38] достатньо детально подано загальні відомості про бренд та брендинг стосовно сфери послуг. Бренд, за Ф. Котлером, – це назва, термін, знак, символ, рисунок або їх комбінація, що призначені для ідентифікації товарів та послуг певного виробника (продавця) для їх відмінності від подібних товарів конкурентів. Фірмова назва (brand name) – частина бренду, яку можна написати та прочитати, наприклад, Disneyland, Hilton, Club Med тощо. Фірмова марка (trademark) – бренд або його частина, що забезпечені правовим захистом та надають продавцю виключне право на використання бренду (фірмової назви, фірмової марки). Водночас у розділі, присвяченому маркетингу місць призначення (туристичних дестинацій), про брендинг не йдеться. У іншому підручнику цього ж автора під назвою «Маркетинг місць» (у співавторстві з К. Асплунд, І. Рейном, Д. Хайдером) цілий розділ присвячено формуванню та просуванню іміджу (образу) місця, але без зв'язку з брендом та брендингом, про які, на жаль, взагалі не згадується [5, 107].

У процесі аналізу здобутків країн у створенні туристичного бренду значної уваги також заслуговують логотипи (графічні зображення) та слогани (рекламні повідомлення), як важливі складові туристичного бренду країн. Вони резюмують інформацію, що відображає бренд, та ідентифікують його. У сфері туристичної індустрії такі маркетингові інструменти спрямовані на те, що пропонується дестинація задовольнить очікування туриста. Логотип та слоган повинні базуватись на надійних відомостях про ринок, статистичних даних та психологічних дослідженнях. Брендинг міст – досить новий напрямок діяльності. Тому окремі регіони стикнулися із низкою проблем вибору найбільш ефективних інструментів для брендингу. Міста, які успішно сформували свої бренди для підвищення їх привабливості для туристів, підтверджують важливість урахування різноманітних символів і факторів для формування в кінцевому результаті цілісного бренду міста і досягнення успіху в популяризації території.

Для забезпечення сталого розвитку міста важливе значення має створення його бренду на основі застосування стратегічного підходу. Брендинг міста для підвищення його привабливості для туристів здійснюють шляхом розробки відповідної стратегії. Її реалізація може відіграти важливу роль як основа ефективних методів керування територіями для їх розвитку з урахуванням потенціалу зростання привабливості території для туристів. Для формування бренду міста слід активно використовувати його культуру, історію, розташування, національні особливості тощо. Саме зі створення бренду міста розпочинається туристичний брендинг, за допомогою якого визначають унікальність вітчизняних туристичних ресурсів порівняно з конкурентами. Наявність позитивного бренду дозволить залучити зовнішні й активізувати внутрішні ресурси, підвищити якість життя, сформувати привабливий імідж території і зрештою підвищити конкурентоспроможність міста, у тому числі в туристичній галузі.

#### *Література*

1. Козирьов В.В. Територія та її бізнес-місія. Бренд території: економічна та психологічна сутність / В.В. Козирьов // Креативна економіка. – 2011. – № 2. – С. 100–104.
2. Безуглий І.В. Наукові аспекти формування рекреаційно-туристичного бренду України / І.В. Безуглий, І.Б. Рябов // Науковий вісник ЧДТЕУ. – 2013. – № 3(19). – С. 148–157.
3. Зайцева, В. М. Формування стратегії сталого розвитку туризму / В. М. Зайцева // Вісн. Дніпропетр. ун-ту. Сер.: Менеджмент інновацій. – 2013. – Вип. 2. – С. 50–57.
4. Котлер Ф. Маркетинг. Гостеприимство. Туризм : учебник для вузов. 2-е изд. / Ф. Котлер, Дж. Боуэн, Дж. Мейкенз. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2002. – 800 с.
5. Котлер Ф. Маркетинг мест. Привлечение предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы / Ф. Котлер, К. Асплунд, И. Рейн, Д. Хайдер. – СПб. : Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2005. – 400 с.

## **ПЕДАГОГІЧНА СПАДКОВІСТЬ ЯК ПОДОЛАННЯ ЕНТРОПІЙНИХ ЧИННИКІВ ПРОЦЕСІВ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Культурні зсуви, що відбувалися в першій половині ХХ ст., зокрема розвиток освіти, науки та мистецтва, призвели до активного формування нової генерації інтелігенції і були пов'язані з подоланням впливу ідеологічних обмежень та навантажень. Ця обставина помітно ускладнювала розвиток культурних процесів в Україні, вимагаючи відходу від національних традицій та підпорядковуючі їх ідеологічним штампам. Зазначений період в гуманітарно-історичному дискурсі виявився недостатньо дослідженим, а його культурно-мистецьке наповнення потребує абсолютно нового розкриття й осмислення. Існує думка, що це пов'язано з тими бурхливими революційними й політичними подіями та процесами, котрі не залишали місця для духовного й естетичного – в умовах екстремальної ентропії були призабуті ідеали та цінності в надрах системи культуротворення.

Процес навчання, виховання та професійної освіти, насамперед молоді, що відбувався в означений період, потребував формування, становлення та розвитку нової особистості і був тісно пов'язаний з якістю наявної культурно-просвітницької роботи. Проблемами утвердження нової системи освіти активно займалися не лише діячі, що опікувалися музичною культурою, а й представники інших видів мистецтва. Сьогодні очевидно, що у створенні системи музичних освітніх закладів не останню роль в українській культурі відіграв саме Б. Лятошинський. Наявні наукові аналітичні розробки, дисертації, монографії та інші присвячені постаті Б. Лятошинського публікації, розкривають зміст і високий фаховий рівень багатьох граней діяльності Б. Лятошинського, висвітлюють конкретні питання музичної мови і стилю його оригінальних творів. Число ж робіт, присвячених педагогічній діяльності Лятошинського, на жаль, обмежується лише спогадами його учнів [1; 2] та статтею М. Копиці «Борис Лятошинський. Педагогічна та суспільно-громадська діяльність» [3].

У зв'язку з цим, актуальність даної роботи вбачається в необхідності здійснення дослідження, котре має детально охопити внесок видатного діяча у розвиток музичної педагогіки. Тому метою є висвітлення педагогічного підґрунтя у подоланні ентропії українського культуротворення першої половини ХХ ст. Важливо підкреслити, що українська педагогіко-просвітницька еліта, до якої належав Б. Лятошинський, вважала доцільним в умовах кардинально змінюваного світосприйняття імплементувати глибинне оновлення ідеологічно-мистецького простору на засадах осягнення і збереження традицій і цінностей вітчизняної і світової культури. Лятошинський прагнув наблизитись до художніх висот російських, українських та європейських класиків, наслідуючи творчі канони і тенденції свого учителя Р. Глієра. Історично-документальна дійсність спільної роботи Р. Глієра і Б. Лятошинського безперечно має духовно-повчальну цінність, хоча належно ще не усвідомлену як свідчення унікального рівня творчого наповнення людських взаємин. З цього матеріалізованого діалогу майже зримо постає вирішальна роль Майстра-вчителя у становленні й постійному вдосконаленні Б.Лятошинського як митця і педагога. Борис Лятошинський усвідомлював викладацьку стратегію Р. Глієра: «... наш учитель виховував нас належним чином в традиціях російської музичної класики, він ніколи не заважав нам набувати знань відповідно до наших прагнень» [4, 192], застосовуючи її в своїй викладацькій системі. Цілком природньо, що зростання рівня майстерності молодого композитора відбувалось під впливом музичних смаків та викладацьких уподобань його вчителя, на чому наголошує й І. Белза: «Погляди та музичні смаки Р. Глієра набули великого значення у житті Бориса Миколайовича Лятошинського» [2, 8].

Унікальний характер творчих контактів з учнями-послідовниками, нажаль, з відомих причин, ще й дотепер не достатньо вивчений, а отже й не став надбанням загальної педагогічної науки. А за свідченням сучасників, він є не лише важливими штрихами до творчих портретів Р. Глієра-педагога та Б. Лятошинського-педагога, але й об'єктивним доповненням до історії культурно-мистецьких метаморфоз епохи перших десятиліть ХХ ст.

Слід додати, що в цьому творчому тандемі відчутно проявилась схожість, а радше спорідненість багатьох рис та ознак їхньої багатогранної діяльності – композиторської, виконавської, диригентської і особливо педагогічно-виховної. І це не випадковість, а логічні наслідки успадкування й переосмислення традицій старших поколінь спадкоємцем і послідовником Глієра, представником нових суспільно-культурних реалій.

Саме з ім'ям Лятошинського пов'язане становлення авторитетної композиторської школи, що знаменується оригінальним образно-символьним почерком і моральними поглядами на призначення митця.

Його учні були різні за віком і творчими спрямуваннями і знайшли себе як композитори і як музикознавці та вивели українську музичну культуру на світові простори. Неабияку вагу й практичне значення становить якість педагогічного спілкування і як засіб постійного підтвердження власного іміджу викладача і як доказ привабливості й затребуваності справи, якої навчається у вчителя цілий клас і не один рік. Численні відгуки й спогади свідчать про те, що Борис Миколайович зажди намагався бути не лише джерелом інформації для свого учня, але й пізнавати групу людей і кожну особистість індивідуально, щоб як найкраще організувати колективну діяльність і в той же час сприяти самоутвердженню кожного, хто довірив йому своє майбутнє в мистецькому морі знань, творів і конкурентної змагальності. Майстер розумів, що навчання і спілкування – це цілісний, але збагачений процес. Не замикаючись на інформаційній функції викладання, на знаннях та дидакції, він як педагог створював умови для обміну міркуваннями, емоціями, уявленнями і навіть настроями, формуючи у молодшого колеги впевненість і самостійність, ініціативність, ентузіазм тощо. Наголосимо, що Лятошинський-педагог, поєднував класичні принципи педагогічної теорії з елементами психології виховання, спираючись на знання природних законів оптимального психічного зростання творчого потенціалу і доречних амбіцій того чи іншого учня. У суперечливій ситуації, коли розвиток української культури відбувався в координатах ентропії, як у вимірах вимушеної невпорядкованості дисгармонії, хаотичності або невизначеності системи, вдалось відстежити певну культуротворчу традицію: не можна виховати зацікавленого багатогранного творчого діяча, якщо педагог не встановлює з учнем гармонійного психологічного контакту та довірливих взаємин для передачі своїх знань і досвіду, а залишається тільки академічним професіоналом, котрий тільки викладає, вимагає та перевіряє. З'ясовано, що загальний педагогічний стиль Б. Лятошинського склався на професійних принципах комплексної діяльності Р. Глієра, засади якої наснажували учня на актуалізацію традицій української музичної культури. Конструктивні ідеї і педагогічні зусилля Б. Лятошинського не були марними, а передались небайдужим талановитим учням наступних поколінь, котрі зберегли національну особливість і зробили їх значною складовою в системі розбудови процесу українського культуротворення.

#### *Література*

1. Аєрова Ф. Наш Учитель: До 100-річчя Б. М. Лятошинського. *Музика*. 1995. № 1 (січ.–лют.). С. 11–12.
2. Бэлза И. Ф. Учитель. О музыкантах XX века. Избранные очерки. М.: Сов. композитор, 1979. С. 5–41.
3. Копиця М. Борис Лятошинський. Педагогічна та суспільно-громадська діяльність. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. До 100-річчя Київської консерваторії – НМАУ ім. П. І. Чайковського: Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1923–1941 роки) / упоряд.: М. Скорик, О. Волосатих. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. Вип. 113. С. 24–37.
4. Лятошинський Б. Н. Воспоминания. Письма. Материалы : в 2 ч. / сост. и коммент. Л. Н. Грисенко. Киев : Музична Україна, 1986. Ч. 2 : Письма. Материалы. 243 с.

*Донченко Ірина,  
студентка магістратури кафедри арт-менеджменту  
та івент-технологій НАКККіМ*

### **ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ**

Нині дослідники зазначають про стрімкий розвиток фестивального руху у найрізноманітніших його формах, масштабах та тематичному розмаїтті. Хоча у культурному середовищі фестивалі з'явилися давно, і пройшли тривалий історичний шлях розвитку. Основне призначення фестивальної діяльності полягає у освоєнні, створенні, збереженні, поширенні та подальшому розвитку культурних цінностей та сприянні соціалізації, інкультурації, міжкультурної комунікації [2]. Кожен фестиваль, який існує сьогодні в Україні, є складовою загальної культурної панорами країни, і формує її культурну ідентичність. Фестивалі, як частина мистецького ринку країни, вирішують певні соціокультурні завдання, а саме:

- відтворюють новітні зразки музичного мистецтва в Україні;
- розвивають традиції просвітництва і поширення національної культурної спадщини у світі;
- розширюють інформативні та творчі зв'язки між учасниками фестивалів;
- звертаються до окремих сторінок національної культури та історії;
- підтримують регіональну культуру як складову загальнонаціональної культури України;
- відроджують традиції меценатства [3].

Між тим, на думку Ю. Москвічової, під час мистецьких фестивалів відбувається активна взаємодія артиста і глядача. На відміну від окремих концертів саме фестиваль надає можливість, поєднавши в єдиному просторі широку аудиторію, долучитися до мистецтва, сприйняти й оцінити його, а іноді, навіть, взяти участь в творчому процесі. Фестивалі сприяють творчому спілкуванню, так як висловлюються нові ідеї, створюються нові проекти, учасники фестивалю отримують можливість обмінятися досвідом,

підвищити власний професійний рівень, як наслідок кожен фестиваль є потужним каталізатором креативного процесу [3]. Наприклад, у 2014 році Європейська асоціація фестивалів реалізувала проект «Європа підтримує фестивалі, фестивалі підтримують Європу» (EFFE), який став наслідком багаторічної співпраці з органами ЄС – Європейською Комісією та Європейським Парламентом. У рамках проекту були створені інформаційні та організаційні пункти (EFFE-хаби) в різних країнах, які брали участь у проекті. В Україні такий EFFE-Хаб було створено у 2016 році на основі недержавної організації Центр розвитку «Демократія через культуру» [1].

У свою чергу, впродовж липня - серпня 2018 року EFFE-Хаб-Україна провів опитування стосовно фестивального руху, ресурсів культурної спадщини, туризму і розвитку громад. Метою опитування стало визначення готовності до співпраці фестивалів, туристичних організацій, громад та шляхи покращення співпраці між різними секторами і зацікавленими сторонами, а також міжнародного співробітництва. За даними дослідження було з'ясовано, що 93% місцевих громад вважають фестивалі важливим інструментом розвитку, а найбільш популярними виявилися музичні фестивалі, діапазон яких досить широкий, від аматорської, народної, популярної до класичної, авангардної і техно музики, а оптимальну тривалість фестивалю визначили 2-3 дні [1]. Проте слід відзначити, що на сьогодні всебічних аналітичних досліджень щодо фестивального руху в Україні, на жаль, немає. Згідно неофіційних даних, в Україні діють понад 1000 фестивалів, пов'язаних з мистецтвом і культурою. Втім невідомо, яка загальна кількість усіх фестивалів, яка їх пропорція, які незалежні, які мають комерційне спрямування тощо [1]. Отже, хоча нині і відзначається стрімкий розвиток фестивального руху, проте він потребує уваги мистецької спільноти, творчої ініціативи та державної підтримки.

#### *Література*

1. Дем'ян В., Буценко О. Роль мистецьких фестивалів у саморозвитку громад. Моніторинг практичних питань. URL: [demcult.org/rol-mistecckikh-festivaliv-u-samoroz/](http://demcult.org/rol-mistecckikh-festivaliv-u-samoroz/) (дата звернення 15. 04. 2019).
2. Зеленська Л.М. Менеджмент мистецьких фестивальних проектів: інноваційні підходи // Креативні індустрії в сучасному культурному просторі : збірник матеріалів Міжнародної наук.-практ. конференції, Київ, 26 травня 2016 р. – К. : НАКККіМ, 2016. – С. 68-71. (тези)
3. Москвічова Ю. О. Фестивально-конкурсний рух на Вінниччині: динаміка розвитку. URL: [https://www.researchgate.net/.../304079801\\_FESTIVALNO](https://www.researchgate.net/.../304079801_FESTIVALNO) (дата звернення 15. 04. 2019).

*Дорошенко Тетяна,*

*студентка II курсу кафедри практичної культурології  
та інформаційних комунікацій НАКККіМ*

### **ПОНЯТТЯ СИМУЛЯКР У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

Наскрізна лінія досліджень у сфері культурології стосується, зокрема, нашого світосприйняття та світовідчуття. Плеяда французьких соціологів, філософів та культурологів епохи постмодернізму досліджувала як ми сприймаємо реальність та чи вона не є ілюзією для ока людини. Це питання різнобічно досліджували Ж. Батай, Ж.Делез, Ж.Дерріда, Ж.Бодрійяр, П.Клоссовскі. Поняття «симулякр» розпочинає своє «життя» з епохи Античності, оскільки тодішня філософія виходила з пошуку відповідності ідеї (ейдос) речі та її зразка (парадигмі). Платон у своєму діалозі «Софіст» пов'язує мистецтво з мімезисом і трактує про два види наслідування: копія, що стовідсотково відтворює образ оригіналу і копія, що навмисне спотворює їх, для того щоб виглядати правильніше. Філософ наводить приклад грецької скульптури, а саме, вона має височіти як на вершині, тобто глядачі мають дивитися тільки з належного кута як замислив автор. Таке явище і спотворює істину, тому що має виглядати саме так, як це потрібно скульптуру. Тит Лукрецій погоджувався із платонівським трактуванням, але також наголошував, що симулякри – це пізнавальні образи світу, тобто ми можемо і таким чином навчатись і розвиватись крізь призму фантазмів. Тому софісти створювали уявне знання і примарні подоби, а не образи, що відносились до істинних предметів.

У Новий час до поняття «симулякр» додається нове значення – це ілюзія, тобто симулювати або ж створювати видимість, спотворювати та викривляти реальність. Але надалі, це поняття входить у «темряву» інших соціальнокультурних справ. І тільки у ХХ столітті в добу постмодернізму філософи, культурологи та соціологи повертаються до цієї тематики, яка стає ключем для тогочасного мислення. Перше з чого починають, це зі зміни корінного трактування терміну. Тож на той момент створюється таке значення: симулякр – це пустий знак, що не має оригіналу, тобто він відірваний від реальності і втратив зв'язок з нею. Один з перших, хто відродив тенденцію досліджувати це поняття – французький соціолог та філософ Жорж Батай, який звертав увагу на те, що «Ми стараємося схопити в собі те, що залишається непідвладним словами, але схоплюємо лише самих себе». (Пер.авт.) [1, 48] Тобто є ідея, яка є оригіналом, а є копії-симулякри – це те, що ми хочемо сказати, те що ми висловлюємо і доносимо до інших людей. У статті П'єра Клоссовскі

«Про симулякр в повідомленні Жоржа Батая» розглядається про те, що «Мова не виправдовує моїх сподівань, бо справа йшла так, що було необхідно висловити радість, то виражалось щось інше, не те, що я переживав» (Пер.авт.). Автор наголошував, що ми повідомляємо лише «жалюгідні висівки» того, що прагнемо висловити іншій людині. Взаєморозуміння це є обмін симулякрами, оскільки в обміні поняттями приховується причина нерозуміння того чи іншого. Тож будь-який жест, вчинок чи спонтанний прояв чогось, є більш вагомим, аніж понятійні слова.

Наступний філософ, хто почав досліджувати цю тематику був Жиль Делез, котрий подивився на «симулякр» з онтологічної сторони, на відміну від Жоржа Батая - з боку комунікації. У своїй праці «Платон і симулякри» Делез розкриває своє та платонівське трактування цього поняття. На його думку, копії та зображення є хорошими образами, бо мають подобу, як внутрішню так і духовну. Копія подібна Ідеї речі, а звідси випливає, що вона може бути претендентом на те, щоб відповідати об'єкту. [5, 229] «Симулякр - це не просто копія копії, це погана, деградована копія, яка втратила свій оригінал. З моральних міркувань її краще вигнати, видалити... Це диявольський образ, позбавлений подібності; або, скоріше, на протигагу іконічному образу, він помістив подобу зовні, а живе відмінністю» [5, 161] Симулякри також претендують на роль точної копії, але не мають підстав для цього, тому що приховують відсутність схожості, що несуть внутрішній дисбаланс». [5, 229] Тож онтологічна відмінність двох «послідовників» оригіналу є те, що копія - це образ, забезпечений схожістю, подібністю, а симулякр - образ, позбавлений подібності. На переконання Дельоза, існує два способи прочитання світу, які фіксуються наступними фразами: «різниться тільки те, що подібне» і «тільки різне може бути подібне одне одному». З точки зору першої фрази, ми можемо мислити різне лише на основі ідеї попередньої тотожності (ідентичності), друга ж фраза закликає нас мислити тотожність як продукт відмінності. Перша встановлює світ як зображення, друга визначає світ як фантазм (симулякр). Найвагоміше визначення поняття «симулякр» та його застосування у різні сфери діяльності людини заклав французький культуролог і філософ-постмодерніст Жан Бодрійяр. Найвидатніший твір «Симулякр та симуляція», де він трактує це поняття на початку, в епіграфі книги: «Симулякр – це зовсім не те, що приховує істину, це істина, яка приховує, що її немає. Симулякр істинний. Еклезіаст». Бодрійяр акцентував увагу на тому, що «симулякр» - це знак, схема або модель, за яким нічого не стоїть. Автор нам пропонує розділити ланцюг існування симулякра на стадії його «розвитку»: штучне утворення, що заміняє собою реально існуючі предмети і відносини, деформуючи це навмисно; втрата зв'язку із реальним світом; заміна та маскуванню цієї відсутності реальності і спотворення; самодостатній чистий симулякр.

Людина настільки глибоко залучена у світ симулякрів, де неможливо відрізнити правду від вигадки, живе від неживого, пристрась від імітації. Симулякрами може бути все: любов, інтимні стосунки, мистецтво, смерть, політика, економіка чи війна. Самодостатні знаки - симулякри - поглинули собою всі ті предмети, що ми називаємо «реальність» в звичному сенсі слова. У реальності постмодерного суспільства не можна чітко провести межу між «власне» реальним і «всього лише» фіктивним. Ця реальність зіткана з фікцій, і, навпаки, ці фікції стали єдиною реальністю. Людина стає симулякром і не може дати собі звіту в тому, чи дійсно він існує або через нього існують якісь сили, що формують його і викликають його до життя. Ми часто імітуємо життя, всяке часткове, чи не чисте і, в цьому сенсі, неповне існування - це завжди імітація. В ту секунду, коли я відчуваю себе добрим, ця доброта вже існує у вигляді імітації: всі говорять добрі слова, всі прагнуть бути добрими. Те ж саме відбувається, коли я хочу висловити думку про щось. Але немає в світі жодної обставини і жодної речі, про які вже не висловлено багато мудрих думок. Моя думка буде тільки імітацією мого розуму, моєї здатності оригінально мислити. Навколо люди добрі, всі розумні і віруючі і в водночас стільки злості, дурості і відчаю. Звідси і все заповнюється симулякрами, які не можна відрізнити від істинних зразків. Бодрійяр вказує, що ідея прогресу зникла, а прогрес продовжується; ідея багатства зникла, а виробництво існує; ідея політики зникла, але діячі продовжують свої «ігри». Смерть як симулякр: ніщо, навіть Бог, вважає Бодрійяр, жевріє більш, досягнувши свого кінця або смерті; зникнення відбувається у вигляді розмноження, зараження, насичення і прозорості, виснаження і винищення, через епідемію облуди, переходу у вторинне, удаване існування. Мистецтво як симулякр: критерій естетичності нині можна віднести майже до всіх явищ культури, повсякденного життя, промислових товарів, реклами. Наше суспільство досягло загальної естетизації завдяки засобам масової інформації, теорії інформації, відео. Таким чином, коли речі, знаки, дії звільняються від своїх ідей і концепцій, сутності і цінності - вони вступають на шлях безкінечного самовідтворення і множення симулякрів, на той час як сенс зникає. Тож наскрізна лінія такого поняття як «симулякр» з'явився ще в давнину, і пройшовши шлях такого трансформування здобув перемогу над нашою реальністю. Він виконує свою місію, не відкриваючись людству до кінця, в тому і його перевага над копіями, зображеннями, образами, фантазмами чи уявленнями.

#### *Література*

1. Батай Ж. Внутренний опыт С.-П., 1997, с.336
2. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М., 2000. с.257
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. с. 387
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция Тула, 2013. с. 204.
5. Делёз Ж. Различие и повторение С.-П., 1998, с. 384

6. Делёз Ж. Платон и симулякр. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции 20 века. Томск, 1998.
7. Делёз Ж. Логика смысла. М. Екатеринбург, 1998, с. 371
8. Деррида Ж. Позитивизм. Киев. Д. Л., 1996. с. 192
9. Зенкин С.Н. Интеллектуальный язык эпохи. История идей, история слов М., 2011, с.192
10. Клоссовски П. О симулякре в сообщении Жоржа Батая, 1994
11. Клоссовски П. Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века СПб., 1994, с.346

*Дуденко Ірина,  
студентка магістратури  
кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

## **СОЦІОКУЛЬТУРНА СКЛАДОВА ВОЛОНТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ**

Нині волонтерська діяльність являє собою фундамент громадянського суспільства, так як без участі волонтерів важко уявити громадські організації й благодійність взагалі. Без волонтерів бракує енергії для будівництва суспільства, не вистачає сил і часу на людей, які потребують допомоги, не достатньо творчого потенціалу для розв'язання соціальних проблем. Волонтер (від лат. «voluntarius» – воля, бажання, від англ. «voluntary» – добровільний, доброволець, йти добровільно) – це особа, яка за власним бажанням допомагає іншим. У багатьох словниках термін «волонтер» часто трактується як «особа, яка добровільно поступила на військову службу». Нині волонтерство пов'язане не тільки із військовою службою, воно розвивається, орієнтуючись на надання допомоги усім, хто її потребує.

Як суспільний рух волонтерство виникло на Заході, а першими волонтерами були самаритяни, які надавали допомогу усім, хто її потребував. Більш впевнено можна говорити про виникнення волонтерства вже з середини XIX століття. Між тим, 1859 рік вважається роком виникнення волонтерського руху у світі. Саме в цей період Анрі Дюран, відомий французький письменник-журналіст, вражений наслідками кривавої битви при Сольферіно, запропонував створити Червоний Хрест – організацію, яка б працювала на волонтерських засадах і надавала першу медичну допомогу полоненим та пораненим. Принципами, сформульованими Анрі Дюраном, керуються волонтерські організації усього світу [1]. Втім, деякі дослідники виокремлюють XX ст. як головну віху в розвитку волонтерського руху. У Європі після закінчення Першої світової війни з'явилися люди, готові надавати допомогу постраждалим у війні. Саме в цей час були створені перші волонтерські організації. Було засновано Координаційний комітет міжнародної волонтерської служби (CCIVS) під егідою ЮНЕСКО зі штаб-квартирою у Парижі.

Про волонтерський рух в Україні сьогодні з захопленням говорять у багатьох країнах світу, називаючи це явище унікальним. Розквіт волонтерської діяльності у нас припав на час Революції Гідності і початок війни на Донбасі, а у надзвичайно складний період саме цей рух об'єднав суспільство.

На сучасному етапі розвитку українського суспільства відбуваються глобальні соціальні, економічні, політичні та культурні зміни, але в той же час активно розвивається і пропагується соціокультурний феномен волонтерства, добровільної праці. З перших років незалежності в Україні волонтерство оживає і починає розвиватись, а початком цього процесу вважається 1992 рік, коли створюється служба «Телефон довіри», в якій працювали виключно волонтери. Згодом виникають організації, що реалізують різні соціальні проекти допомоги важкохворим, багатодітним сім'ям, самотнім людям похилого віку, інвалідам. Активно розвивається напрям боротьби з розповсюдженням СНІДу та допомоги наркозалежним. Попри те в цілому до 2014 року волонтерський рух в Україні розвивався досить слабо, у порівнянні з іншими країнами світу. Згідно рейтингу World Giving Index в 2010 році Україна займала лише 150 місце (тільки 5 процентів населення було залучено до волонтерської роботи) [3].

Але Революція Гідності, анексія Криму та війна на Донбасі все змінили. Саме завдяки волонтерам в 2014 році країна зберегла свій суверенітет. Без волонтерів не було б і Майдану, так як кожен день на Хрещатик добровільно, за покликом душі приїздили і приходили тисячі містян, готових надати безкоштовну допомогу мітингувальникам. Волонтери взяли на себе велику частину роботи з облаштування комфортного перебування людей на Майдані. Вони організували польові кухні, встановлювали намети, надавали необхідну інформацію. Волонтерами ставали також і професіонали – медики, юристи, психологи – що прагнули фахово допомогти однодумцям. За лічені дні виникли десятки волонтерських ініціатив та Інтернет-проектів, а саме «#єврохостел» (допомога по розміщенню протестувальників в квартирах киян), «Євромайдан. SOS», «Майдан. Медик» [3]. Можливо, найбільш значущим результатом Революції Гідності, крім усвідомлення українцями необхідності побудови національної держави, стало виникнення волонтерського руху – важливої складової громадянського суспільства і головної рушійної сили реформування країни. Після анексії Криму і початку війни на Донбасі волонтерство піднялось на найвищий рівень розвитку за весь час незалежності України. Отже, волонтерська діяльність – це не тільки явище учасного світу, коріння його закладені в традиціях та народних звичаях багатьох країн. Волонтерство це – конкретна практична діяльність великої кількості людей, які реалізують власні ідеї,

наміри, плани і попри всі складнощі сьогодення його мотиви і функції залишаються незмінними, а саме бажання допомагати нужденним.

#### *Література*

1. Бондаренко З. П. Добродійність та волонтерство як веління часу / Думки, підказані серцем. Ідея та заг. ред. М.В. Полякова; авт.-упоряд. В.В. Іваненко, Н.П. Олійник. Д.: Вид-во ДНУ, 2011. С. 70-81.
2. Лях Т. Л. Методика організації волонтерських груп: [навч. посіб.]. К.: Київський університет ім. Бориса Грінченка, 2010. 160 с.
3. Матяш М. Українське волонтерство – явище унікальне.  
URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2324579-ukrainske-volonterstvo-avise-unikalne-jomu-zavdacuemu-suverenitetom.html> (дата звернення 15.04. 2019).
4. Про волонтерську діяльність: Закон України від 19 квітня 2011 р. // Відомості Верховної Ради України. – 2011 р. № 42. – стор. 1842. С. 435.

*Дячук Валентина,*

*кандидат культурології,*

*доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККІМ*

### **ФАКТОРИ ВПЛИВУ НА ФОРМУВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ АКТИВНОСТІ ЛЮДЕЙ**

Політичні, соціокультурні, духовні і економічні зміни, які відбуваються в Україні, в кінцевому рахунку привели до того, що суспільство перейшло від відносно стабільної, передбаченої фази свого розвитку до динамічного і непередбачуваного розвитку подій. Цей перехід можна трактувати по-різному, в залежності від ідеологічної позиції тої чи іншої людини: як перехід від тоталітарної держави до держави демократичної, від планової економіки до ринкової, від соціалізму до реставрації капіталізму в найгіршому розумінні потягтя «олігархічно награваного капіталу».

Суть цього переходу дозволяє зробити однозначні висновки — на зміну монопольної ідеології в суспільстві прийшли плюралістичні доволно вибрані ідеології; на зміну єдиної, соціалістичної за змістом і національної за формою культури прийшло розуміння сутності плюралістичних існуючих культур. Соціально-культурна діяльність українців здійснюється в умовах акцентованого політичного, соціально-економічного, національно-етнічного, духовного розділу суспільства. Ця діяльність виділяється глибокою особистою спрямованістю, оскільки несе в собі індивідуальні риси, які підкреслюють біологічну, соціально-психологічну структуру людини і може здійснюватись як індивідуально, так і колективно. Їй притаманна цілеспрямованість. Розглядаючи основні риси соціально-культурної діяльності, особливо виділимо її гуманістичний, культурологічний, розвиваючий характер, поскільки в своїй основі вона має культурні цілі. У сучасному світі культура перестає бути тільки цінністю, чимось винятково позитивним щодо її творця — людини. Вона починає розглядатись і як щось шгучне, зовнішнє стосовно людини, навіть вороже її індивідуальній свободі, втаємничену внутрішньому світу. Причини такого ставлення до культури, на думку Г. Зімеля (1858—1918), полягають у відсутності ідеї, здатної об'єднати суспільство, як це було в епоху античності (ідея буття), середньовіччя (ідея Бога), Відродження (поняття природи) чи Просвітництва (поняття законів природи). Тому, як вважає Зімел, новою парадигмою, здатною об'єднати світ духовної культури епохи, є поняття життя як своєрідного центра світобудови: «звідти йде шлях, з одного боку, до душі і Я, а з іншого — до ідеї, Космосу, Абсолюту». Ідея життя в системі культури, згідно з В. Дільтеєм (1833—1911), взагалі мусить протистояти раціоналізму, доведеному Гегелем до абсолюту, і тому неодмінно спрямованому в минуле. «На місце загального гегелівського розуму, — писав Дільтей, — приходять життя в його цілісності, переживанні, розумінні, історичний життєвий взаємозв'язок, сила ірраціонального в ньому» [1, 256].

Першим аргументовано підійшов до проблеми кризи культури, звернув увагу на вулканічне підґрунтя історії, розсіяв загрозливі ілюзії її лінійного прогресу німецький культурфілософ О. Шпенглер, праця якого «Занепад Європи» стала подією в Європі. І річ не тільки в розвинутий ним ідеї культурно-історичного циклу, поєданого з принципом дискретності (роздільності) локальних культур. Як відомо, принцип культурно-історичного коловороту був обґрунтований задовго до нього («цикли вічних перевтілень» давньогрецьких філософів, космологія Чжоу Яня, пізніші вчення Д. Віко, Й.-Г. Гердера, М. Данилевського тощо). Однак Шпенглер, на відміну від своїх філософських попередників, абсолютизує цю ідею, обертаючи самотність культурного розвитку на повну його відокремленість, вибудовуючи всеосяжну культурно-історичну концепцію, пафос якої — безвихідний колообіг історії та неминуча загибель культур. Та все ж проблема кризи культури в сучасній філософії культури є однією з провідних. До неї апелюють К. Ясперс, А. Швейцер, Л. Клягес та багато інших. Все активніше постають питання надмірної ідеалізації культури, апеляція до небезпеки, породженої самою культурою, яка загрожує як самій культурі, так людині, що її створила. Джерелом такої небезпеки є те, що становить основу будь-якої культурної творчості, - влада над сущим. В останні десятиліття влада над сущим- природою- людьми невпинно зростає, а міра відповідальності якості совісті, сила характеру не встигають за темпами такого зростання. І це за відсутності влади над своєю владою. Людина вільна і може за власним бажанням використати свою владу. Це означає, що вона може скористатися

владою як на добро, так і зло. Гарантії правильного використання немає. Наявна лише вірогідність того, що свобода зробить правильний вибір, що добра воля стан складовою душі, характеру тощо. Однак реально людина не готова до зростання її влади. Немає і дієвої етики користування владою, як не існує системи її виховання.

Неухильно зникає властиве людині співчутливе ставлення до ближніх. Натомість проростають у різноманітних формах індивідуальність, зверхність, зарозумілість, байдужість до людей, що вже не сприймається як форма невихованості, грубощів, а кваліфікується як світська поведінка. Тобто людина втрачає почуття родинності до подібних собі, а відтак стає на шлях антигуманності. Зникнення відчуття, що будь-яка людина хоч певною мірою небайдужа як людина, розхитує засади культури. Порятуюнок культури є одночасно порятунком людини, і навпаки: порятуюнок культури людина мусить почати із себе, ставши на шлях добродетельності. Головною її чеснотою має стати серйозність і серйозне бажання реальності, а не вдоволеної правди, бажання знати справжню суть справи, що часто маскується пропагандистськими просторікуваннями про прогрес і освоєння природи. Серед таких чеснот - духовна особиста хоробрість, здатна протистояти хаосу, що проростає в людському творенні; аскеза як форма подолання самого себе, володіння самим собою, що дає змогу бути господарем своєї влади. Аскеза формує мужність, необхідну для справжньої хоробрості, розвінчання удаваного героїзму, в спалахах якого людина часто приносить себе в жертву. Синтез цих духовних надбань, за Гардіні, сформує духовне мистецтво управління, що здійснює владу над владою, знаходить усьому свою міру і серед напруженої праці та боротьби створює для людини простір, в якому вона може жити гідно і радісно [2, 43-45]. Задіяні в соціально-культурній сфері державні, громадські структури поволі звільняються від невластивих їм функцій і концентрують свої зусилля на розвитку і розповсюдженні культури, соціально-культурної сфери, організації культурного спілкування і культурного відпочинку населення. Але при цьому розуміється, що вони одночасно спрямовані на формування суспільної свідомості, на виховання молоді і дорослих в дусі суспільних цінностей, гуманізму, демократичних ідеалів. Ми підкреслюємо об'єктивну зумовленість функцій соціально-культурної діяльності, які в своєму змісті відображають конкретні спрямування і сторони діяльності як окремих людей так і соціальних інститутів, спільнот, рухів. Функції соціально-культурної діяльності допускають максимальний розвиток самостійності, підприємництва населення. Інтерес зумовлює ефективність процесів взаємонавчання і взаємовиховання, формування суспільної думки, соціально-культурної активності людей. Слід також підкреслити, що в процесі моделювання системи елементів національної (української) культури між Сходом і Заходом України склались значні відмінності. Якщо для громадян східного регіону, порівняно з західним, характерне особливе акцентування на такій його складовій, як музичне мистецтво (42%), то для західного – важливішими першоелементами є "мова" (69%), "історія" (63,9%) та "релігія" (45%).

Разом з погіршенням матеріального і соціального стану населення відбуваються якісні зміни в структурі вільного часу, методах та засобах залучення населення до проведення дозвілля. Вивільнення частки загальнодобового часу, в тому числі і в зв'язку з зростанням повного, а особливо – часткового безробіття, не призвело до реального збільшення обсягу часу дозвілля. Навпаки, спостерігається тенденція його значного скорочення. Це явище пов'язане з причинами соціального характеру, адже перерозподіл вільного часу пов'язаний зі збільшенням затрат часу на сферу комерції, гендло, боротьбу за фізичне та соціальне виживання.

Відбувається також деструкція вільного часу. Це явище пов'язане із скороченням часу, який відводиться на естетичні та художні заняття. Паралельно зростає час на засвоєння актуалізованих у масовій свідомості за допомогою засобів масової інформації зразків популярної американізованої культури (яку, до речі, європейці сприймають як руйнівну). Рештки вільного часу витрачаються на опанування дозвіллевих зразків західного стилю життя, мислення та поведінки (відвідування презентацій, виставок, барів, нічних клубів, казино тощо). Участь у них носить переважно споживацький характер. Тенденція до споживацтва яскраво виявляє себе у сфері дозвілля, формується як нова суспільна цінність, а для значної частини людей стає метою і змістом життя. Населення все більше усвідомлює інструментально – прагматичну цінність і значення культури як засобу успішності пристосування та кар'єри в нових умовах. Зростає потреба в престижно – статусному засвоєнні культури шляхом використання в основному західних норм і культурних зразків. В нових умовах складається ситуація, за якої об'єктивно утворюються суперечності між державною культурною політикою в сфері дозвілля і реальними духовними прагненнями населення, особливо молоді. Пріоритетом державної культурної політики стає проголошення національної культури як провідної в системі загальнолюдських цінностей. В той же час, відбувається активізація західноорієнтованих, споживацьких культурно – дозвіллевих установок населення, значною мірою націлених на освоєння комерціалізованої західної масової культури. Ця тенденція стає на заваді становленню національних основ сучасної української культури, призводить до її денационалізації, складає основу суперечливої, конфліктної ситуації в площині культурно-дозвіллевої діяльності.

#### *Література*

1. Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации. \В. Дильтей [пер. с нем. М.И. Левина] - М.-Иерусалим: Университетская книга, Мосты культуры. -2000.-256 с.



2. Кірсанов В. Концептуальні напрями наукових досліджень з педагогічного управління культурно-просвітньою діяльністю в умовах дозвілля // Вісник Книжкової палати. - 2005. - № 1. - С. 43-45.
3. Кірсанов В. Культура дозвілля як предмет культурної політики // Вісник Книжкової палати. 2006. № 1. С. 46 - 48.
4. Кириченко І. Страчене дозвілля // Політика і культура. - 2001. - № 4. - С. 34-35
5. Максименко Л. Культура дозвілля: вирішення проблеми вільного часу дитячого населення міста // Світ дитячих бібліотек. - 2006. - № 5. - С. 27-28

*Зайка Галина,  
студентка магістратури кафедри арт-менеджменту та івент-технологій  
Інституту практичної культурології та арт-менеджменту НАКККіМ*

## **ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ ОРГАНІЗАЦІЇ В СФЕРІ МУЗЕЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Музей це унікальний осередок де зібрано зразки національної та світової культурної спадщини. Відповідно до Закону України, музей це – «науково-дослідний та культурно-освітній заклад, створений для вивчення, збереження, використання та популяризації музейних предметів та музейних колекцій з науковою та освітньою метою, залучення громадян до надбань національної та світової культурної спадщини» [2]. Міжнародна рада музеїв (ICOM) пропонує таке визначення поняття «музей» – «неприбуткова постійно діюча інституція, яка служить суспільству та його розвитку, і для цього збирає, зберігає, досліджує, популяризує та експонує матеріальну і нематеріальну спадщину людства, а також об'єкти довкілля, з метою вивчення, навчання та для естетичного задоволення» [1, 16].

На ринку музейних послуг завжди триває «боротьба» за право існування. На етапі сучасності музейна діяльність звичайно потребує контактів з громадськістю і саме тому для забезпечення конкурентоспроможності значна увага приділяється формуванню та зміцненню іміджу. Адже сильний імідж діяльності будь-якої організації та, зокрема, музею є необхідною умовою для досягнення успіху, можна сказати, що він є головним фактором в діяльності музею. При цьому мають бути обов'язково поставлені визначені цілі та завдання, які будуть базуватися саме на значущості музею як осередку культури. На думку О. Б. Перелигіної, автора книги «Психологія іміджу», джерелами такої інформації можуть бути чутки про організацію, що циркулюють в суспільстві; повідомлення засобів масової інформації, а так само особисті контакти людини з організацією [3]. Щодо удосконалення сучасної музейної інфраструктури (фондових колекцій, постійних та виставкових експозицій, різноманітних проєктів, освітніх майданчиків, реставраційних майстерень, офісних приміщень співробітників тощо); також просування нових продуктів та послуг що представлені в музеї зокрема на основі сучасних інформаційно-комунікаційних технологій; важливий розвиток партнерських зв'язків з науковими, архівними та музейними інституціями шляхом організації спільних заходів, інформаційного обміну та консультування. Музейна діяльність не стабільна, адже тут не обійтись без залучення головних механізмів економіки таких як: менеджмент та маркетинг. Звичайно імідж на сьогоднішній день є найважливішою характеристикою будь-якої організації, в тому числі і музеїв, виконуючи значущу роль в підвищенні їх конкурентоспроможності та залучення до них споживачів – відвідувачів, партнерів – спонсорів та меценатів. Залучення волонтерів, які допомагають, як і з пошуком інформації так і з формуванням експозиції. Торкаючись теми формування іміджу, позиціонування і управління ним, відомий теоретик і практик PR Г.Г. Почепцов пропонує «чотиритактний модель іміджевої кампанії, яка відображатиме різноманітні вимоги до ряду необхідних операцій: визначення вимог аудиторії, виявлення сильних і слабких сторін об'єкта, конструювання образу і підведення характеристик об'єкта під вимогу аудиторії, переклад необхідних характеристик об'єкта в вербальну, візуальну і подієву форми» [4]. Звичайно ж імідж це суб'єктивне сприйняття, яке згодом переходить в репутацію і в результаті утворюється «бренд», що зазвичай є кінцевий результат зусиль із побудови позитивного іміджу. Музейний імідж формується умовами, в яких існує музей, його минулим, сьогоднішнім і майбутнім. Завжди має бути «родзинка», яка дає можливість виділяти музей, як окремий унікальний центр збереження культурної пам'яті. Ідентичність, унікальність та індивідуальність фірмового стилю музею - візуальне втілення його іміджу. Ця частина підвищує впізнаваність бренду (музею) та активізує вже сформований імідж. Сюди можна віднести назву, адже це перше що кидається в очі глядачу і тому вона має бути чітко сформульована, лаконічна та легко запам'ятовувалась так же само як і логотип, символіка кольори, інтер'єр, вивіски, канцелярські товари, які мають фірмові логотипи музею, є популярним і зображення предметів які збережені в музеї на сувенірній продукції, відкриття сувенірних крамничок, каталоги, путівники, друкування творів з власної колекції; право на фото- та відеозйомку; платний доступ у фондосховища, бібліотеки; здача в оренду приміщень для виставок, конференцій; продаж продукції рекламного характеру. Правильно створений сайт музею, налагоджена експурсійна діяльність та додаткові послуги, які задовольняють потреби відвідувачів та звичайно потрібно

враховувати послуги для окремих категорій відвідувачів (діти, пенсіонери, люди з обмеженими можливостями). Необхідно також проведення конференцій, симпозіумів, конгресів та підвищення кваліфікації працівників, яке є методом залучення кваліфікованих кадрів для роботи в музейній діяльності. Слід також проводити соціальні анкетування для того, щоб знати, що саме відвідувач прагне побачити, відчуті щоб залишити добре враження про музей. Має бути встановлений чіткий контакт музей-відвідувач, слід виділяти послуги, що користуються найбільшим попитом для відвідувачів і просувати їх уже на більш вищому рівні ніж раніше. Звичайно важливо здійснити етапи популяризації: місцерозташування, яке включає зовнішній вигляд будівлі, вільні підходи, чистоту і благоустрій прилеглої до будівлі території; фондочий (передбачає високий рівень культури зберігання музейних колекцій, сучасне технічне та інформаційне оснащення); оформлювальний (полягає в продуманому дизайні інтер'єру, сучасне оснащення приміщень, їх санітарний стан); корпоративна культура (включає цінності, норми, образи (моделі) поведінки, прийняті в музеї: стиль управління, стиль ділових відносин, стиль поведінки, особиста культура керівника музею і його співробітників. Колектив музею, як і будь-який інший суспільний організм, має свої способи внутрішньої комунікації (міжособистісні та між підрозділами). Важливо підтримувати етичні норми, які можна винести в цінності музею. А для більш тісного спілкування всередині колективу використовувати усталені традиції. Поширення інформації – реклама дуже важлива в просуванні «бренду» в даному випадку діяльності музею. Український центр розвитку музейної справи та Фонд «Україна 3000» одними з перших почали масштабні програми, спрямовані на підтримку музеїв. Їх спільні проекти «Музейна подія року» та Програма підтримки музейних працівників - явища широковідомі і очікувані в професійному середовищі. Крім цього Міжнародний благодійний фонд «Україна 3000» у 2004 році почав спеціальну програму «Центр розвитку музейної справи». Завдання цього проекту - відновити контакти між музеями, створити постійні канали комунікації між фахівцями музейної справи [5].

В Україні розвиток сучасних технологій в музейній діяльності не дуже розповсюджений. Однак, як показує практика, всесвітньо відомі музеї Лувр, Ермітаж, Третьяковська галерея, Музей Прадо, Музей Ватикану та ін. стали брендами. Імідж цих організацій обумовлений не тільки великою музейною колекцією, але і грамотно створеним іміджем, ефективними рекламними кампаніями, участю в різноманітних заходах. Безперечно, фінансування таких музеїв теж дуже велике, що дозволяє їм використовувати різні інформаційні технології, безсумнівно, привертають сучасних відвідувачів. Тут доречно буде зауважити, що грамотно сформований імідж надалі починає працювати на музей, приносячи йому популярність в музейних колах, популярність у великій аудиторії глядачів, привабливість для фінансування та інше. Таким чином, можна зробити висновок про те, що імідж музею є важливим фактором його функціонування, а модернізація музейної сфери з урахуванням сучасної, мінливої економічної і культурної ситуації стає необхідною умовою для формування та підтримки позитивного іміджу установи культури.

#### *Література*

1. Аартс Г. Що таке музей? Музей: менеджмент і освітня діяльність. – Львів: “Літопис”, 2009. С. 16–22.
2. Закон України “Про музеї та музейну справу”: за станом на 28 лист. 2009 р. К.: Парлам. Вид-во, 2010.
3. Перельгіна Е. Б. Психология имиджа :учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2002. 223с.
4. Почепцов Г.Г. Имиджология К. : 2002. 574с.
5. Названы лучшие музейные события и самые активные музейщики Украины URL: <http://www.ukraine3000.org.ua/rus/yesterday/yesnews/8287.html>

*Зеленська Лариса,  
кандидат історичних наук,  
доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

### **ВИСТАВКА ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА**

Виставкова діяльність сьогодні – складова суспільної та бізнес-практики, яка активно розвивається та має у своєму ресурсі широкий спектр інструментів і технологій, що забезпечують даній галузі можливість зайняти чільне місце в національній економіці та соціокультурній сфері.

Сучасні виставки трансформувалися в складну інтегровану маркетингову технологію, яка ефективно стимулює розвиток різних секторів економіки держави. Разом з тим, вони виконують ряд соціокультурних функцій, як от інформаційну, комунікативну, інноваційну, освітню, виховну, естетичну, формування споживацької культури, налагодження суспільних та міжкультурних зв'язків тощо. Реалізація зазначених функцій якісно вирізняє та окреслює виставки, як важливу складову багатогранного культурного процесу країни в цілому, а також презентує різні сфери суспільного буття окремих регіонів.

Сьогодні культурний аспект виставок успішно реалізується через низку міжнародних виставкових проєктів, що дають можливість якнайповніше представити світовій спільноті економічний, інноваційний,

науково-освітній, мистецький потенціал України, налагодити крос-культурні комунікації, формувати та просувати позитивний імідж держави.

Окремо акцентуємо увагу на популярності та широких можливостях міжнародних галузевих виставок та форумів, що презентують культурні індустрії (галузі реклами, книговидавництва та книгорозповсюдження, кіно та телебачення, звукозапису та аудіовізуальних мистецтв, фешн та арт-бізнесу, новітніх медіа, дизайну тощо), які відбуваються в Україні, та поза її межами. Виставкові заходи, тематика яких пов'язана зі сферою культури і мистецтва, не лише демонструють динамічні зміни в структурах світових ринків та формах господарювання, а й визначають розвиток і тенденції суміжних практик – туристичної, рекреаційної, дозвілєвої, івент-індустрії. Разом з тим, вони несуть помітне культурне навантаження – урізноманітнюють культурно-мистецьке життя в містах, регіонах та країнах проведення, формують естетичні смаки широких суспільних верств, сприяють об'єднанню фахових спільнот, активізують сферу аматорства, процеси творчої самореалізації.

Переймаючи успішний досвід зарубіжних країн, а також звертаючись до власних традицій і надбань виставкової галузі, в сучасній Україні започатковано ряд міжнародних виставкових проєктів, які мають високий соціокультурний потенціал, сприяють широкому доступу до українського культурного продукту, є інструментом просування культурно-мистецьких проєктів у світовому просторі та налагодження міжкультурного діалогу.

Сьогодні міжнародне визнання отримали такі форуми: міжнародні книжкові виставки «Мистецький арсенал», «Книжковий світ» (м. Київ), «Форум видавців» (м. Львів), «Зелена хвиля» (м. Одеса); міжнародні виставки модної індустрії «Ukrainian Fashion Week» та «Kyiv Fashion»; арт-проєкти, присвячені сучасному мистецтву – «Київська бієнале», «Міжнародний скульптурний салон», «Великий антикварний салон», «Міжнародний салон «Модна лялька» (м. Київ), «МовАрт: мистецтво ствердження» (м. Харків); поважним представництвом вирізняється міжнародна виставка реклами, маркетингу та мас-медіа «REX» (м. Київ); тематична змістовність притаманна щорічній спеціалізованій виставці професійного звукового та світлового обладнання, музичних інструментів «Український музичний ярмарок» та ін.

Виставки набули статусності заходів, що надають платформу для широкого обговорення проблем та перспектив різноманітних галузей культури та мистецтва. Урізноманітнення їх програми, диференціація виставкових івентів (круглі столи, науково-практичні конференції, презентації, майстер-класи, творчі лабораторії і конкурси, прес-конференції, благодійні акції, розважальні заходи, фото- та автограф-сесії тощо) та їх професійна організація у поєднанні з використанням різних форм реклами та широкого висвітлення форуму в засобах масової інформації забезпечують створення позитивного емоційно забарвленого інформаційного поля виставок, а поширення резонансу в суспільстві активізує фахову спільноту та широку громадськість долучатися до участі у заході.

Виставківці-практики констатують сталий інтерес цільових аудиторій до зазначених міжнародних форумів. Статистика останніх років переконливо свідчить про стабільне збільшення кількості експонентів-учасників і відвідувачів на зазначених виставкових заходах, а отже – про перспективність розвитку даної галузі. На перспективу вважаємо за доцільне заохочувати вітчизняних лідерів та суб'єктів культурно-мистецького ринку до участі в міжнародних галузевих виставкових форумах з метою налагодження фахових комунікацій, представлення національного культурного продукту/послуги та його просування на міжнародні ринки. З боку держави така активність має отримати всебічну підтримку – законодавчу, юридичну, фінансову, податкову, кадрову, матеріально-технічну, технологічну тощо, що забезпечить подальшу розбудову виставкової практики.

*Казмірук Ольга,  
студентка магістратури  
кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

## **НАЦІОНАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОДУКТ У СИСТЕМІ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА ПРИКЛАДІ ПОДІЛЬСЬКОЇ КЕРАМІКИ**

Українська національна культура, що впродовж багатьох віків набула світового значення, в силу імперського домінування XVIII – XX ст. була зумисне нівельована як меншоважлива. Перед українцями постали питання збереження національних святинь, відродження етнічних традицій і встановлення історичної справедливості, популяризації національного культурного продукту. Процес плагіату національних цінностей розпочався ще у добу Петра I: унікальні твори «малоросійського мистецтва» перетворювались на «великорусское искусство». Планомірно знищувалась українська культура з встановленням Радянської влади. Непоправних збитків українській культурній спадщини завдала також II Світова війна.

Українське гончарство становить невід'ємну складову національної культури і є одним з найбільш розвинутих та популярних видів декоративно-ужиткового мистецтва. Його розвиток, як художнього явища, має тисячолітню передісторію і давню національну традицію – кераміка епохи неоліту, ранньослов'янська,

черняхівська, давньоруська та середньовічна кераміка. Але свого найвищого рівня розвитку гончарство досягло в XVII—XVIII століттях. Удосконалилися технічні прийоми та художні засоби виразності. Набули поширення розпис, фляндрування, зелена й коричнева полива. Вироби розписували також ангобами та емалями, що дало змогу перейти до багатоколірного декору. Панівне місце посіли рослинні квіткові орнаменти, вигадливі картуші та традиційні геральдичні знаки-мотиви; були популярними фігурні композиції, передовсім на мисках і кахлях. У цей час уже існували керамічні осередки України: Київ, Васильків, Умань, Чернігів, Батурин, Глухів, Миргород, Полтава, Харків, Бар, Бубнівка, Кам'янець-Подільський, Смотрич, Коломия, Снятин, Львів, Хуст, Ужгород та ін..

На Поділлі гончарний посуд виробляли у Барі, Бубнівці, Гайсині, Кам'янці-Подільському, Летичеві, Смотричі та ін. Бубнівська кераміка, окрім чітких рослинних візерунків, мала ліплені фігурки тварин і пташок на покритках дзбанків, ринок тощо. Серед подільських гончарів особливо хочемо виділити Андрія Гончара (1828—1933) з с. Бубнівка, який перший запровадив у своєму селі виробництво червоного посуду, мальованого технікою ріжкування; Петра Лукашенка і Павла Самоловичів з Бару, що оздоблювали миски тематичними фігурними композиціями; Петра Білоока, Миколу Небесного і Романа Червоняка зі Смотрича, які використовували оригінальний розпис на основі фляндрівки; Якова Бацуцу (1854—1932) з с. Адамівка, який своїм неполиваним посудом кулястоподібних форм, розписаним силуетними фігурками тощо, вславився на всеросійських і міжнародних виставках, братів Герасименків: Якіма (1888 - 1970) та Якова (1891-1969) із с. Новоселівка; Олексія Луцишина з с. Кришинці (1922-2002), продовжувача традицій І. Т. Гончара. Ім'я Олексія Григоровича Луцишина носить науково-дослідний відділ Вінницького обласного художнього музею. Володимир Титаренко, відомий дослідник і колекціонер, зауважив, що серед розмаїття народного гончарства подолян саме миски займають одне з чільних місць – завдяки багатству й вишуканості форм та високій культурі розпису [2].

Глиняні миски, як і взагалі керамічні вироби, здавна відігравали важливу роль у побуті й обрядах українців. Вони застосовувались для подавання на стіл страв, вживання їжі, зберігання продуктів, замішування тіста, прання білизни, освячення страв на великі православні свята тощо.

Серед багатьох відомих центрів гончарного промислу на Поділлі нам хотілось би виділити Бубнівку та Кришинці. Бубнівський гончарний осередок належав до позацехового (сільського) гончарства. Його стрімкий розвиток розпочався після скасування кріпацтва. З часом виник своєрідний «бубнівський стиль», позначений виразними національними рисами. Кожен гончар XIX ст. з Бубнівки, дотримуючись певних традиційних орнаментальних схем, де переважали великі квіти ліро-подібної форми («вилогі»), а також «сосонки», «косиці», «колоски», «спускавки», «виноградне гроно», «індійський хвіст», фантастичні істоти, хрести тощо. Разом з тим у той чи інший візерунок вносив нові мотиви та елементи, що підкреслювали особливості саме його індивідуального творчого мислення та почерку. Вироби кришинецьких гончарів теж відзначалися високою якістю, широким асортиментом. Кришинецькі майстри завжди експериментували: із поруч традиційними символами та мотивами можна було побачити по-новому оформлені скульптурні зображення коників, баранців, кумедні людські постаті та багато іншого. Все це робилося для того, щоб їх вироби відрізнялися від інших та могли конкурувати з творами інших майстрів [3].

А.Прусевич, дослідник подільського гончарства, на початку XX ст. зазначав, що в кожному осередку є свої недоторкані і непорушні місцеві традиції гончарства. Ось чому кожен осередок мав свої стилістичні ознаки, за якими можна було легко визначити приналежність певного твору. Але в 70-80-х роках українське гончарство поволі занепадає. Усе менше залишалося досвідчених гончарів. Натомість ставали до ладу напівмеханізовані керамічні цехи і заводи для виробництва масової продукції, що імітує народні гончарні вироби. Сьогодні ж, обравши європейський шлях розвитку, наша держава ставить за мету підвищення національно-духовного рівня особистості й створення умов для максимальної самореалізації кожної особистості. Про розуміння особливої ролі народної художньої творчості у житті суспільства свідчить приєднання нашої країни до ряду конвенцій, зокрема, це – Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини та Конвенції про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження [4, 5, 6].

У с. Новоселівка Гайсинського району діє музей-садиба братів Герасименків, який репрезентує відомий Бубнівський гончарний осередок Поділля. Основу колекції складають гончарні вироби братів Герасименків, їхньої небоги Фросини Міщенко, Миколи Бабака, Тетяни Шпак, Валентини Живко, Тетяни Дмитренко, а також предмети побуту українського населення с. Бубнівка та Новоселівка. На сьогодні у Вінниці діє Музей гончарного мистецтва ім. О.Г. Луцишина як науково-дослідний відділ Вінницького обласного художнього музею, де зберігається творча спадщина О.Г.Луцишина (з 2003 року), неперевершена колекція традиційної глиняної подільської миски кінця XIX - поч. XX ст., яка нараховує близько 300 предметів і відображає майже 15 гончарних осередків (м. Бар, с. Бубнівку, с. Кришинці, м. Шаргород, с. Смотрич, с. Рахни-Лісові, с.Майдан-Бобрик та багато інших). Науково-дослідний відділ активно співпрацює з навчальними закладами міста і області. З метою долучення подолян, а особливо учнівської та студентської молоді, до українського народного мистецтва на базі музею проходять численні майстер-класи, лекції-практикуми з гончарства («Мала академія гончарства», «Ліплення з глини» тощо). Безкоштовно проводяться різноманітні заходи для малозабезпечених родин, осіб з інвалідністю, учасників бойових дій. Діє щорічний (із 2008 року) Регіональний пленер гончарів,

який об'єднує й майстрів зі всієї України. У 2017 році був започаткований мистецький проект «Музей гончарства відкриває нові імена». Музей бере участь у заходах на відзначенні державних свят тощо. Активно співпрацює з гончарями, музеями України. Проводиться виставкова робота за участю відомих подільських гончарів.

Щороку стартують нові проекти, відкриваються нові імена, збільшується кількість відвідувачів, які стали учасниками виставок, мистецьких програм, майстер-класів тощо. Таким чином, це дає можливість популяризації української культури, гончарства серед усіх верств населення.

#### *Література*

1. Володимир Титаренко. Миски Поділля /- Народні джерела, Київ, 2007. – 152 с.: іл.(с. 8-9).
2. Цвігун Т. О. Мистецтво Кришинець у просторі буття / Тетяна Омелянівна Цвігун // Ж. Світлиця, /- Жовтень-грудень 2012.
3. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини [Електронний ресурс] : сайт «Верховна Рада України». – Режим доступу: [http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/995\\_d69](http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/995_d69).
4. Конвенція про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження [Електронний ресурс]: сайт «Верховна Рада України». – Режим доступу: [http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/952\\_008](http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/952_008);
5. Закон України. Про культуру [Електронний ресурс]: сайт «Верховна Рада України». – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2778-17>.
6. Панченко С. А. До питання збереження об'єктів пізнавального туризму в Україні. Новітні концепції туризму та сучасна туристична практика: матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17 берез. 2015 р. Київ, 2015. С. 94–97.

*Kiloshenko Olena,*

*Senior lecturer of the Department of Humanitarian Disciplines,  
National Academy of Culture and Arts Management*

*Anderson Liudmyla,*

*Senior lecturer of the Department of Humanitarian Disciplines,  
National Academy of Culture and Arts Management*

### **ETHNIC IDENTITY AND CROSS-CULTURAL AWARENESS IN TEACHING ENGLISH FOR ART STUDENTS**

Culture identity as one of the characteristics of a personal and social identity of the people, which is defined by everything from ethnic, occupation, role (family, class, group), culture, ability, interest, religion, cuisine, social habits, music or arts, appearance, character, homeland or language etc. Thus culture identity finds its expression in language, which is defined as verbal, physical, biologically innate, and a basic form of communication. Language is a means of expression of our feelings, emotions, thoughts, needs, desires etc. Therefore, learning a new language without familiarity with its culture remains incomplete. An important question arises here, about the necessary to learn about the culture identity of the target language to acquire English as a foreign or second language [4, 1].

James Banks, probably the most prolific theorist, has also reviewed various models of multicultural education (Banks, 1981). He criticizes them for emphasizing cultural differences and deficiencies. He proposes a "multiple acculturation" model that would promote "cross-cultural competency" (Banks & Shin, 1981). Sleeter and Grant (1987) classify multicultural education into four types and added a fifth:

- (a) teaching the "culturally different," an assimilationist approach;
- (b) a human relations approach to improve interpersonal relations;
- (c) single-group studies to promote cultural pluralism by raising consciousness;
- (d) multicultural education within the regular curriculum to reflect diversity and thereby enhance pluralism and equality;
- (e) education that is multicultural and social reconstructionist (p. 423),

proposed by the authors to encourage students to challenge social inequality and to promote cultural diversity. Baker (1978), Baptiste (1979), Gay (1979, 1988, 1990), and Suzuki (1984) have proposed other models [3, 6].

Culture, both in itself and as it impinges on the language classroom, is seen as many-faceted. Thus we are concerned not only with the views and achievements of peoples, Anglo-Saxon or not, but also with how these views and achievements are transmitted. We do not neglect either the effects of transmission, both on the societies from whom, through their language, 'culture' flows, and on the societies who receive it, and who, probably, modify it in the receipt. We are concerned with the procedural culture of the classroom itself, and how that culture mirrors, or struggles against, wider societal views of what learning is and what education is. We are concerned with the effect of political decisions on the content of language teaching programmes. We are obviously concerned with language teaching materials, and how adequately they reflect, or how they distort, the culture they purport to represent. We are concerned with overt censorship via ideology and self-censorship through omission, unconscious or deliberate.

We would assert that, historically, language teachers have been more concerned with techniques than content and in this they do not resemble, let us say, teachers of literature or sociology. Language teaching is, in a sense, a subject in search of subject matter; that subject matter could, or should be, culture, not merely the 'high' culture of literature, but, as expressed above, the views of a people, its variety and its essence. All the contributors agree that teaching a language is not a value-free, or transparent activity. What we do in the language classroom is affected by who we are, the views we hold, and the societies we are part of. This will be so however askance, as individuals, we may look at dominant views in these same societies.

Thus Robin Barrow, in the first paper in the book, argues that we do indeed present values and beliefs when we teach English, and the values and beliefs enshrined in English may be different from those enshrined in other languages. He questions, however, the claim sometimes made that this process must necessarily be pernicious or imperialistic. Doug Holly would assent to the first of these propositions but would regard as merely Platonic an argument which neglects power relationships within societies, and what English is used for. Joyce Valdes, in a survey of materials and practices mainly in the United States, assents to the indivisibility of culture and language [2, 1-2].

Multicultural education advocates inadequately design their program to focus on cultural differences in content and form. The crucial issue in cultural diversity and learning is the relationship between the minority cultures and the mainstream culture. Minorities whose cultural frames of reference are oppositional to the cultural frame of reference of mainstream culture have greater difficulty crossing cultural boundaries at universities to learn [3, 1]. Culture and culture identity. Culture identity are what make countries unique. Each country has different cultural activities and cultural rituals. Culture is more than just material goods, that is things the culture uses and produces. Culture is also the beliefs and values of the people in that culture. Culture also includes the way people think about and understand the world and their own lives. Culture can also vary within a region, society or sub group. A workplace may have a specific culture that sets it apart from similar workplaces. A region of a country may have a different culture than the rest of the country. A family may have a specific set of values, because of this people every time follow their religion to have or find new culture.

Importance of culture identity in language teaching. According to Wei (2005:56), language has a dual character: both as a means of communication and a carrier of culture identity. Language without culture is unthinkable, so is human culture without language. A particular language is a mirror of a particular culture. Brown (1994:165) describes the relation between language and culture as follows: 'A language is a part of a culture and a culture is a part of a language; the two are intricately interwoven so that one cannot separate the two without losing the significance of either language or culture'. In a culture identity, culture and language are inseparable (cited in Jiang, 2000: 328). When it comes to the realm of teaching and learning, as Gao (2006) presents it, the interdependence of language learning and cultural learning is so evident that one can conclude that language learning is culture learning and consequently, language teaching is cultural teaching (p.59). He further states that foreign language teachers should be aware of the place of cultural studies in foreign language classroom and attempt to enhance students' cultural awareness and improve their communication competence. Wang (2008), likewise, asserts that 'foreign language teaching is foreign culture teaching, and foreign language teachers are foreign culture teachers'. According to Tomalin (2008), the international role of the English language and globalisation are the two main reasons to teach culture as a fifth language skill, in addition to listening, speaking, reading and writing. 'What the fifth language skill teaches the people is the mindset and technique to adapt your use of English to learn about, understand and appreciate the values, ways of doing things and unique qualities of other cultures. It involves understanding how to use language to accept differences, to be flexible and tolerant of ways of doing things which might be different to yours. It is an attitudinal change that is expressed through the use of language.' Tomalin (2008) further argues that teaching of culture in ELT should include cultural knowledge (knowledge of culture's institution), cultural values (the 'psyche' of the country, what people think is important), cultural behaviour (knowledge of daily routines and behaviour, the little c), and cultural skills (the development of intercultural sensitivity and awareness, using English language as the medium of interaction.) [4, 2-3]

Teaching materials for cultural identity awareness. Various materials can be used in teaching culture in foreign language classes. Durant lists nine sources of materials which he considers to be of great efficiency. The sources vary from interaction with members of the target culture, recorded testimony of members of the target culture, visits to the country, the country's media, data from ethnographic fieldwork, historical and political data, surveys and statistics, heuristic contrasts and oppositions to fashions and styles from the target country (Durant 1997). Literature, a very effective source of culture material, is missing here although this list is considered to be quite comprehensive. It is a common issue that materials used in language teaching convey cultural biases. It means that they implicitly express attitudes towards the target and learner's own culture. In order to encourage intercultural point of view, materials must treat culture themes from at least two contrastive perspectives, so called two-dimensions. Unfortunately, one-dimensional point of view is still more common as it is very hard for textbooks writers to avoid using culture-bound ideas [4, 9-10]. Due to the inseparable nature of language and culture and the complexities of intercultural communication, the foreign language classroom has become the best place to help students develop cultural understanding and intercultural skills. Once foreign language teachers have accepted

responsibility for preparing today's students for tomorrow's complex world, they need to increase their understanding of two related questions: firstly, what training is necessary for the process of learning about a culture; secondly, how to reach culture by gradually building up skills. There is the need for teachers to take into account both the process itself and the development of a meaningful cultural curriculum. Therefore practical activities can help both to prepare students for cultural tolerance and to integrate skill-building activities into Foreign Language Teaching. [1, 1]

#### References

1. Dagmar Scheu. Integrating Cultural Activities in the Foreign language. Cuadernos de Filologia Inglesa : 1996, pp. 35-50
2. Brian Harrison. Culture and the Language Classroom. British Council : 1990, p. 153
3. Educational Researcher. John U. Ogbu. Understanding Cultural Diversity and Learning  
URL : <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.3102/0013189X021008005> Дата звернення 23.04.2019
4. Academia. Tira Nur Fitria. The role of culture identity in teaching and learning of English as a foreign language URL : [https://www.academia.edu/AGE\\_THE\\_ROLE\\_OF\\_CULTURE\\_IDENTITY\\_IN\\_TEACHING\\_AND\\_LEARNING\\_OF\\_ENGLISH\\_AS\\_A\\_FOREIGN\\_LANGUAGE?auto=download](https://www.academia.edu/AGE_THE_ROLE_OF_CULTURE_IDENTITY_IN_TEACHING_AND_LEARNING_OF_ENGLISH_AS_A_FOREIGN_LANGUAGE?auto=download) Дата звернення 23.04.2019

**Коваленко Елена,**

*кандидат економічних наук, доцент,*

*доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

### ДВІ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ МЕНЕДЖМЕНТІ

Майже п'ятдесят років тому англійський дослідник *Чарльз Сноу* в своїй знаменитій праці «Дві культури» сформулював проблему взаємовідносин природничо-наукового й гуманітарного знання. Він пише про те, що сфери науково-технічного і художньо-гуманітарного знання мають усе менше спільного, все більше перетворюються на дві ізольовані галузі культури, представники яких усе меншою мірою здатні порозумітися. Ч. Сноу ставить питання про те, чи можлива спільна мова між представниками природничих наук і гуманітарних галузей. При цьому він з жалем констатує, що ці дві культури не мають спільної мови, і що між ними утворюється прірва, через яку важко перекинути міст [6]. Протягом півстоліття дискусії з проблеми двох культур то розгоралися, то затухали, але актуальність ця тема зберегла до цих пір й набула нових відтінків, особливо в контексті сучасного менеджменту. Як вид людської діяльності менеджмент існує з тих пір, як виникли перші організації. У найширшому сенсі він може бути визначений як діяльність людей, що спрямована на забезпечення цілісності й життєздатності організацій (політичних, економічних, соціокультурних) [5, 29]. Ніякі досягнення людства просто не були б можливі без менеджменту. Великі імперії й піраміди Єгипту могли з'явитися на світ тільки завдяки координованих, організованих зусиль. І кожна історична епоха вносила свої корективи до відносин суб'єктів управління, методів стимулювання, масштабів організації самого процесу, але тільки на початку ХХ ст. з'явилися і стали розвиватися наукові підходи до аналізу цих процесів [3]. У 1903 р. американський інженер *Фредерік Тейлор* опублікував свою книгу «Управління фабрикою» [7], і саме цей період традиційно вважається початком становлення менеджменту як самостійної галузі наукових досліджень. Творці наукового менеджменту – Ф. Тейлор, А. Файоль, Г. Емерсон, Г. Гантт, Ф. і Л. Гілбрети, Г. Форд – користувалися прийомами природничо-наукового пізнання, що вважалося тоді єдино об'єктивним. Як зразок науки для управління виступила механіка і механістична картина світу. Й отже, будь яка організація розглядалася як механічна машина, що діє за законами Ньютона. Ф. Тейлор був переконаний, що менеджмент – це справжня наука, заснована на певних законах, правилах і принципах, які можна застосовувати до всіх видів людської діяльності і, якщо їх використовувати правильно, вони дадуть вражаючі результати. Необхідно відзначити, що на тих підприємствах, де проводив свої експерименти Ф. Тейлор, продуктивність праці зростала в 2-3 рази. На початку минулого століття відбувся інтелектуальний прорив, пов'язаний з розумінням і усвідомленням того, що управляти потрібно спираючись на науку, до того ж, цьому необхідно вчити, і що саме головне, менеджмент, заснований на теорії набагато ефективніше за інші методи. Перефразовуючи відомий вираз, можна сказати, що з тих пір, як управління стало наукою, воно зажадало вивчення.

Принципово важливий крок, пов'язаний із залученням іншої культури для розвитку теорії менеджменту, був зроблений у 20-х рр. ХХ ст. американським дослідником *Елтоном Мейо* з його знаменитими хоторнськими експериментами. Первинним задумом дослідника було визначення залежності між фізичними умовами роботи і продуктивністю праці. Причому експерименти проводилися в рамках парадигми «наукового менеджменту», що домінувала у той період. Результати ж повністю не відповідали цій концепції, й у результаті з'явилася абсолютно нова теорія «людських відносин». Парадоксальність результатів експериментів поясню тільки одним прикладом: потрібно було визначити вплив інтенсивності освітлення на продуктивність праці. Робочі були поділені на дві групи: контрольну і експериментальну. До великого здивування дослідника, коли було збільшено освітлення для експериментальної групи, продуктивність праці обох груп зросла. Те ж саме відбулося і тоді, коли освітлення було зменшене. У рамках хоторнських експериментів було опитано більше 30 тис. робітників, зібраний колосальний обсяг даних, що дозволили



отримати результати, які справили істотний вплив на розвиток теорії та практики управління. Головний же висновок, до якого прийшов Е. Мейо, зводився до твердження про те, що вирішальний вплив на зростання продуктивності праці робітника роблять не матеріальні, а психологічні й соціальні чинники [8]. На протидію тейлорівської концепції, Е. Мейо показав, що економічна функція людини не вичерпує її життєдіяльності, а відношення індивіда до цієї функції багато в чому залежить від оцінки її людьми, з якими вона пов'язана.

Полеміка між двома домінуючими концепціями (Ф. Тейлор і Е. Мейо), так само як і спроби синтезувати висунені ними принципи, вказують подальший напрям розвитку теорії управління. Її можна охарактеризувати як закумуляовані і логічно впорядковані знання, що є системою принципів, методів і технологій управління, розроблених на основі інформації, отриманої як емпіричним шляхом, так і в результаті використання досягнень низки конкретних наук. Повертаючись в день сьогоднішній, хочу відзначити, що специфікою сучасного менеджменту є його міждисциплінарний характер, наявність теоретичних концепцій і моделей, і в той же час орієнтація на вирішення практичних завдань. Управління має власне джерело пізнання – практику, а також поповнюється знаннями з інших різних дисциплін, без яких воно просто не змогло б розвиватися.

Але ще більший вплив на розвиток менеджменту надала і надає наукова методологія, перш за все – математизація. Відмічу, що більшість управлінських завдань доводиться вирішувати в умовах ризику і невизначеності, і математичні методи послужили основою для вироблення дій з урахуванням цих чинників. У сучасному управлінні застосовуються результати з різних галузей математики: математичного моделювання, оптимізації, прогнозування і т. д. Жодним чином не абсолютизуючи формальні методи в управлінні, відзначаю, що більшість невдач і непорозумінь в результаті застосування цього підходу виникає із-за невідповідності моделі завданню і навпаки. При побудові моделей управління одним з головних моментів є ступінь їх адекватності. Основною трудностю при моделюванні управлінських ситуацій є людина. Тому необхідно відзначити принципову відмінність управління від точних наук. Наприклад, функціонування технічних систем засноване на фундаментальних законах фізики, хімії, й управління такими системами виходить з цих законів. У соціальному світі немає незмінних законів, тут мають місце закономірності. В соціально-економічних системах управління завжди присутня людина, поведінка якої визначається її цінностями, потребами, світоглядом, волею, установками й іншими чинниками, які не піддаються точному опису, а тим більше вимірюванню. Як вже наголошувалося, найважливішим чинником і невід'ємним атрибутом нашого життя є невизначеність. Засновник кібернетики американський вчений *Норберт Вінер* вважав невизначеність настільки істотною особливістю соціальних систем, що, на його думку, математичний апарат, розроблений для опису фізичних і навіть біологічних процесів, взагалі не придатний для соціально-економічних об'єктів [2]. Суперечності між вимогами науковості, раціональності і реальною поведінкою людей ставлять серйозні методологічні проблеми їх взаємозв'язку, одночасно будучи стимулом для розвитку менеджменту.

Говорячи про теорію управління, необхідно відзначити, що на її сучасний стан істотний вплив зробили науки про поведінку людини – психологія, соціологія, соціальна психологія і антропологія. У фокусі уваги цих дисциплін знаходиться людина і людські відносини, що приводить до розгляду менеджменту як явища, що бере свій початок від людини, її потреб та цілей. При цьому сучасні підходи припускають, що, наприклад, рішення про цілі носять характер ціннісного, а не просто механічного вибору, при цьому важливу роль відіграють установки, звички, традиції, стереотипи і т. п. Річ у тому, що всі ці науки не можуть розглядати дії людей поза культурним контекстом. Культура оновлює успадковані з минулого цінності та норми з урахуванням змін, що відбуваються в суспільстві, транслює їх новим поколінням, озброює їх певними стереотипами поведінки, які необхідно враховувати при вирішенні завдань управління. Наприклад, деякі дослідники вважають, що у сферу інтересів теорії і практики управління повинна входити проблема вивчення і використання управлінського потенціалу релігії [4].

Таким чином, сучасна теорія управління включає результати, що належать наукам з обох культур. Цей факт викликаний практичною спрямованістю цього розділу теоретичного знання. Оскільки можна говорити про своєрідний ізоморфізм між методологією управління і методологією науки, то потрібно відзначити трансформацію поняття раціональності в сучасній науці, що знайшло віддзеркалення і в принципах менеджменту. Сьогодні теорія управління включає системний підхід, визнання невизначеності як невід'ємного атрибуту управлінської ситуації, установку на вивчення процесів комунікації, самоорганізації й адаптації до середовища, що прийнято для обох культур. Гуманітарні та природничі науки в управлінні приречені на співпрацю, оскільки цілі управління реальні й конкретні, завдяки чому і знаходиться спільна мова.

Проте разом з елементами науки в менеджменті існують аспекти, що характеризують його як мистецтво, насамперед, це значущість особистісного аспекту. Він присутній у всіх нетривіальних процесах управління. Інтеграція різноманітності інтересів, цілей, індивідуальних переваг і відмінностей в управлінні – складний і творчий процес, що вимагає не тільки логіки, але уяви та інтуїції. Саме у ній керівник проявляє такі свої якості, як уміння розташувати знання в потрібній формі, надати вирішальне значення одним фактам стосовно інших. При цьому виявляється мистецтво керівника: уміння знаходити і розставляти пріоритети, проявляти гнучкість у пошуках компромісів, бути наполегливим. У цьому сегменті управлінської діяльності найвиразніше виявляється індивідуальне творче начало. Діяльність керівника є мистецтвом, оскільки управлінські рішення ухвалюються і здійснюються в умовах ризику, невизначеності, дефіциту часу й



інформації. Керівництво людьми в організаціях не можна звести до складання алгоритмів управління. У роботі керівника істотне місце займають творчі й евристичні операції, які не піддаються формалізації. Управління являє собою особливу форму мистецтва – це творча діяльність, заснована як на теорії, так і на досвіді, в якій важливу роль відіграє інтуїція.

Науку і мистецтво часто розглядають як протилежності, але між ними є і багато спільного, що полягає в тому, що кожна з цих протилежностей є творчістю. На думку американського вченого *Расела Акоффа*, найважливішою якістю успішного менеджера повинна бути креативність, а «мистецтво збуджує небажання заспокоюватися на досягнутому. Воно примушує нас відштовхнутися від минулого і спрямовує в майбутнє» [1, 173] і є найважливішим стимулом для творчості. При всіх принципових відмінностях, наука і мистецтво мають загальну природу, яка виражається, насамперед, у наявності естетичних категорій. Творча діяльність не може здійснюватися поза естетикою. Все це повною мірою відноситься і до управління. Естетичне сприйняття управлінських рішень відіграє значну роль і при виборі альтернатив, і при оцінці результатів. Менеджмент є синтезом науки і мистецтва, знання і досвіду, логічного і емоційного, тому тут правомірні й доречні багато методологічних підходів, що використовуються як у науці, так і в мистецтві.

#### *Література*

1. Акофф Р. Акофф о менеджменте. Пер. с англ. Санкт-Петербург : Питер, 2012. 448 с.
2. Винер Н. Кибернетика. Пер. с англ. Москва : Советское радио, 1958. 318 с.
3. Мартинишин Я. М., Коваленко С. Я. Мистецтво управління й освітні технології підготовки менеджерів соціокультурної діяльності. Біла Церква : Вид. Пшонківський О. В., 2018. 374 с.
4. Мартинишин Я. М., Коваленко С. Я. Смисли в культурі управління. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 4. С. 26–31.
5. Мартинишин Я. М., Коваленко С. Я. Формування сучасної системи управління життєдіяльністю суспільства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності*. 2018. Вип. 1. С. 7–24.
6. Сноу Ч. П. Две культуры. Пер. с англ. Москва : Прогресс, 1973. 143 с.
7. Тейлор Ф. У. Управление фабрикой. Пер. с англ. Москва : Контроллинг, 1992. 152 с.
8. Mayo E. The Human Problems of an Industrial Civilization. London : Routledge, 2003. 204 p.

**Коваль Антон,**

*студент магістратури*

*кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

## **РЕЛІГІЙНИЙ ТУРИЗМ В СИСТЕМІ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ПОТРЕБ ЛЮДИНИ**

Частиною внутрішнього і міжнародного туризму є паломництво і релігійний туризм. Паломництво має значну роль в структурі туризму. Паломники - релігійні туристи відправляються в поїздки по святих місцях і релігійним центрам для того що б, помолитися, долучитися до культурної спадщини своєї або чужої країни, утвердитися на духовному шляху. Метою є особиста участь в релігійних церемоніях, коли у людини виникає потреба зробити щось більше, ніж релігійне дійство в звичайних умовах його існування. Мотиви можуть бути різними: молитва, рішення особистих проблем, набуття культурних і духовних цінностей, переосмислення особистого життя.

Предметом відвідування релігійних туристів є об'єкти священної історії, релігійні центри, духовні лідери. У світовій практиці культові споруди будь-якої релігії є культурним надбанням усього людства. Виходячи з цього релігійний туризм різносторонній в своєму прояві, який охоплює різні сторони туристичної поїздки. Релігійний туризм має на меті відвідування релігійних центрів, монастирів і храмів (діючих і пам'яткових) особливої історичної, архітектурної, духовної значимості, а також музеїв, виставок. Такі туристи з цікавістю можуть навіть відвідувати богослужіння, брати участь в хресних ходах, інших релігійних заходах. Проте мотивація до такого релігійного туризму відрізняється від ставлення глибоко віруючої людини до паломництва.

Релігійний туризм – це унікальний вид пізнавального туризму, оскільки він задовольняє гносеологічну потребу туристів і має певні особливості, які відображені в маршруті, виборі та, організації екскурсій і транспортних послуг. Він передбачає відвідування релігійних центрів, культових місць, а також музеїв та виставок. Релігійний туризм має два основних види: паломницький туризм і туризм оглядової, інформаційної орієнтації.

У правовій державі, демократичному суспільстві Конституцією України гарантується вільний світоглядний, віросповідний вибір, існування будь-якої релігії, якщо це не виходить за межі загальнолюдської етики, не перешкоджає розвитку людської особистості, моральному становленню людини, цивілізованому співжиттю громадян. Національні культури, релігійні відмінності, світоглядний плюралізм не повинні спричиняти національної і релігійної ворожнечі.

Одним із важливих чинників, які сприятимуть утвердженню України як цивілізованої, демократичної держави, є туризм, зокрема паломницький. Для перспективного розвитку якого є всі можливості в різних регіонах України з точки зору конфесійного паломництва:

- Центральна Україна (м. Київ, м. Харків, м. Житомир) - тут зосереджені пам'ятки християнства і дохристиянських релігій. Центральна Україна є привабливою для відвідання православних і католицьких святинь.

- Умань, Бердичев, Меджибід, Тараща, інші міста, пов'язані з історією хасидизму, захороненням цадиків-святих, глав хасидських громад, які відвідують щорічно десятки тисяч прочан-хасидів з Ізраїлю, США та інших країн. Хасидизм – духовний феномен українського єврейства, що був своєрідною реакцією на трагічні для євреїв події Хмельниччини і Коліївщини, може і повинен стати новою сторінкою толерантних християнсько-їудейських, українсько-єврейських взаємовідносин;

- Галичина, Буковина, Закарпаття – пограниччя латинської і православної культури, перехрестя західного і східного християнства; регіони, в яких збереглися «святі місця» православ'я, католицизму, іудаїзму, протестантизму, Вірменської церкви, ознайомлення з якими матиме не лише туристсько-пізнавальне, а й екуменічно-гуманістичне значення;

Підготовка кваліфікованих кадрів (гідів, провідників туристських груп, організаторів туристських маршрутів) із знанням історії, культури, релігії, традицій, звичаїв, обрядів України і різних народів, які в ній проживали, а також знання іноземних мов [1, 341-346].

За період незалежності України у конфесійному середовищі відбулися істотні зрушення кількісного та якісного порядків. Передусім йдеться про масштабний розвиток інституційної мережі віросповідних організацій, зростання публічного авторитету церков, активізацію релігійних спільнот на ниві соціального служіння, деідеологізацію державної політики стосовно релігійно-церковної сфери, можливість громадян вільно задовольняти свої конституційні права на свободу совісті та віросповідання тощо.

Фахівці WTO виділяють релігійний туризм як один з найперспективніших видів туристських подорожей XXI ст. Наприклад у 2010 р. «Світовий ринок релігійного туризму оцінювався у 18 млрд. доларів на рік (2% усіх надходжень від туризму), з яких 4,5 млрд. отримує тільки одна Італія, де зосереджено багато визначних християнських святинь. Щорічна кількість туристів і паломників тоді становила 300-330 мільйонів, і з паломницькими або релігійними цілями відбуваються близько 3-3,5 млрд. подорожей» [2]. Як і будь-яка інша галузь економіки, індустрія туризму, зокрема паломницький зустрічається з посиленням глобальної конкуренції, де зростає кількість держав, які приваблюють туристів розвинutoю системою історико-культурних та природних територій, що активно використовуються у туристській діяльності.

Із розширенням мережі туристичних послуг до здійснення паломницької подорожі з метою поклоніння як власним духовним святиням, так і святиням інших народів і культур залучається все більша кількість туристів. Це вплинуло на розвиток і формування сучасної теорії туризму (туризмології), згідно з якою різноманітність релігійних святинь, духовних центрів та різноманітних духовних шкіл розглядається як надбання всього людства [3]. На Українському ринку туризму існує безліч компаній, які організують поїздки паломників і екскурсантів. Такі фірми спеціалізуються на наданні належних послуг в області релігійного туризму і паломництва.

#### *Література*

1. Яроцький П.Л. Філософський аспект паломницького (релігійного) туризму в Україні. Філософські нариси туризму: наук.-навч. видання / За ред. В. С. Пазенка. К.: Укр. Центр духовної культури, 2005. С.341-346.
2. Новиков В. С. Тенденції розвитку релігійного туризму в мирі. Научные исследования в сфере туризма: Труды Международной Туристской Академии. Москва, 2010. Вып. 6. С. 360–371.
3. Панченко С. А. Релігійний туризм в Україні: стан, потенціал, перспективи. Монографія. Київ: Автограф, 2019. 163 с.
4. Яроцький П. Л. Релігієзнавство: навч. посіб. Київ: Кондор, 2004. 308 с.
5. Панченко С. А. Question of freedom in religious tourism and pilgrimage. Вісник Національної академії Періодичних кадрів культури і мистецтв. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 4. С. 191 – 199.

*Кондратюк Леся,*

*кандидат філологічних наук, навчально-науковий центр іноземних мов  
Національний університет оборони України імені Івана Черняхівського*

### **«ІРПНСЬКИЙ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ ОСЕРЕДОК» Г. П. КОЧУРА В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ**

В історії українського перекладу ХХ століття є постаті, які визначили його розвиток на багато років наперед. До них належить Григорій Кочур (1908-1994). Виступаючи у 2000 р. у Києві на міжнародній конференції «Мови, культури та переклад у контексті європейського співробітництва», відомий російський перекладознавець, у минулому дисидент, Єфім Еткінд сказав: «Україна може пишатися тим, що вона має таких стовпів художнього перекладу, як Григорій Кочур і Микола Лукаш. Жодна європейська країна не може похвалитися перекладачами такого штибу. Якби перекладали з-поміж двох десятків мов. Тут Україна тримає першість» [6, 46]. Теоретичні публікації Григорія Порфіровича Кочура становлять неабиякий

інтерес не тільки для істориків перекладознавства, оскільки ґрунтовні розглянуті питань і їх актуальністю свідчать про те, що розвиток історії українського художнього перекладу та культури того часу виходить далеко за межі Європи. Серед його перекладів представлені поезії понад 170 авторів, що презентують більше трьох десятків національних літератур, географічний простір яких становить Європа, Північна та Південна Америка, Азія.

Метою дослідження є всебічне розкриття усіх граней особистості відомого перекладача.

Як зазначала Роксоляна Зорівчак, сучасна дослідниця спадщини Г. Кочура, яка робила усе можливе щоб упроваджувати українське перекладознавство до міжнародного контексту: «Перекладана спадщина Г.Кочура виконує й ще дуже довго виконуватиме завдання своєрідної академії для українського перекладацького мистецтва» [2, 10].

Повернемось до особистості Григорія Кочура. У час нестабільності культура знаходить опору в «документах людяності», «его-документах» – щоденниках, епістолярії, мемуарах. Відомою є історія, яка є прикладом відносин між культурою та іншими сферами суспільства – у першу чергу політикою. Прем'єр-міністру Великої Британії Вінстону Черчиллю під час Другої світової війни запропонували скасувати витрати на культуру на користь військових потреб. Він відповів фразою, яка увійшла до підручників з історії: «А за що ми тоді воюємо?». Культура – це «душа» народу, повинна підтримуватись і мати можливість для розвитку попри будь-які складні соціальні та економічні обставини в країні.

Чому після 15-ти років сталінських таборів, у далекій холодній Інті, ще не реабілітований, Григорій Кочур став перекладати саме «Г'єра Ноз'єра» Анатолія Франса? Можливо, це була туга за маленькою Феськівкою на Чернігівщині, за луками та далекими берегами маленької річечки Убідь, притоки Десни? Це була ностальгія. Ностальгія за дитинством, за друзями, за улюбленими книжками, за картинками уславлених художників або старовинними офортами та гравюрами, за сторінками букіністичних раритетів у книгарнях Києва. Вони були дуже схожі у своїх уподобаннях – Анатоль Франс і Григорій Кочур. Недарма Франс був одним із найулюбленіших письменників Кочура. У його відомій бібліотеці можна знайти майже всі твори А. Франса і в оригіналі, і в перекладах різних авторів. Навіть стилістично своєю манерою письма чи то в поетичних перекладах, чи то в прозі, вони нагадують один одного – схильність до легкої іронії, прозора та витончена лірика, прихильність до філософії та безмежна жага пізнання. Григорій Кочур починав цей переклад у таборі в Інті – без словників, без нормальних умов для праці. Завершував переклад – в Ірпені. Кілька разів Кочур носив працю до видавництва і видавництво «Радянський письменник» навіть бралось друкувати, але через політичні репресії його Франс так і не вийшов, ані 1959 р., ані в українському 6-томнику А. Франса 1966 р., ані у видавництві «Дніпро» в 1991 р. (цього разу через брак коштів).

Григорій Кочур вважав, що література – це духовна опора нації. Не виголошуючи маніфестів, а просто творив. Ось як згадує Максим Стріха Григорія Кочура та характеризує майстра: «За чотирма короткими написами перед нами постає людина надзвичайно методична (звернімо увагу, що всі написи датовано строго на той самий спосіб: число арабською літерою, місяць – римською, і згадаймо, до якого різнобою вдаємося тут ми самі). Людина трагічна (чого варте самоозначення «початкуючий дилетант» з боку 81-річного майстра). Людина, сповнена поваги до інших, навіть до тих, для кого такі вияви поваги були відвертим «авансом». Людина, надзвичайно вимоглива до себе (слова про «найприскіпливішу критику»). Людина іронічна і стоїчна водночас. Людина добра й щира (пасаж про книгу, подаровану «з дружнім потиском руки»). Це лише окремі іпостасі Григорія Кочура (можна ще довго говорити про нього як про людину безмежно порядну, безмежно освічену, безмежно працьовиту). Всі разом вони й творять «феномен Кочура», – один із найяскравіших і найпривабливіших феноменів українського культурного життя в буремному й трагічному ХХ столітті» [4, 224]. А ось як згадує Ольга Петрова свого вчителя: «Він ніколи не повчав і не наставляв, не допитувався по-вчительськи уїдливо: «Чи читали ви те або інше?», щоб загнути на «слизьке» співрозмовника. Він казав: «Є така книжечка» і радо виймав її з шухляди, відчувши бажання молоді людини знати. Він був! Цього вистачало, щоб хотілося підростати. Саме в доброзичливості, в широму бажанні поділитися знаннями, у випромінюванні інтелектуальної аури був геній його учительства» [5, 51-52].

Хотілося б привернути увагу до бібліотеки Г. Кочура. У статті «Книгозбірня Григорія Кочура» [3] розглядається кількісний та якісний склад бібліотечного фонду Г. Кочура, який є досить оглядовим і потребує більш ґрунтового дослідження. Опис проводився за такими частинами, наявними у бібліотеці. Їх дев'ятнадцять: «захаявних», «маленьких книжечок» (55), «книга з автографом» (350), американська, канадська, антології (490), англійська (664), болгарська, бельгійська, білоруська, бразильська, датська, вірменська, грузинська, дагестанська, єврейська, естонська, норвезька (354), грецька література (540), дитяча література (320), Іспанія, Португалія, Куба, Чілі, Нікарауга (332), історичні особистості та історія України. Українська література. Кобзар (1152), італійська проза, лірика. Індійська, китайська літератури (411), мемуари. Спогади (160), німецька (1168), подорожі. Наукова фантазія (232), поезія (555), польська література (2250), російська (2180), сербохорватська. Серболужанська. Чехи-словаки (1624), словники, довідники, енциклопедії (1750), театр. Драматургія. Критика. Теорія. Спогади (540), теорія перекладу (960), філософія. Психологія. Релігія (3884), французька (1256). Всього книг: 21 277.

Нащадки Григорія Порфіровича після його смерті доклали багато зусиль для меморіалізації його постаті. Андрій Григорович – син (має звання заслуженого працівника культури України) разом з дружиною Марією Леонідівною втілили задум Ірини Михайлівни, щодо створення музею в Ірпені. Ірина

Михайлівна – дружина Григорія Порфіровича, яка була викладачем та найпершим рецензентом Г. Порфіровича – зі спогадів племінниці Тетяни Воронович (Воронович – це дівоче прізвище Ірини Михайлівни). Досить довгий час це прізвище носив і Андрій Григорович. Молодь в будинку Кочурів розпочинала розмову з Григорієм Порфіровичем, а завершувала з Іриною Михайлівною за чашкою чаю. Ірина Михайлівна була особливою жінкою, «душею» будинку. Вона була мужньою, стійкою, делікатною, доброю жінкою. На жаль, її не стало влітку 1985 року. Але в серцях багатьох вона світить тим промінчиком людської доброти, що допомагає жити навіть тоді, коли життя стає неймовірно важким. Ось лист від 12. 06. 1985 р. Григорія Порфіровича до Миколи Олександровича, який підтверджує наскільки Ірина Михайлівна була близькою та дорогою людиною: «... позавчора ми поховали Ірину Михайлівну. Можна себе потішати всякими софізмами, але жоден з них неспроможне потішити: померла людина, з якою разом ми пройшли довгий – більш ніж півстоліття – відтинок життя, та ще й якого життя; часом єдине, що його прикрашало – це була згода між нами. Не знаю, чи звикну коли до того, що от її нема» [1, 94]. Побутує думка, що за кожним великим чоловіком стоїть справжня жінка. І в даному випадку – це яскравий приклад.

Григорій Порфірович у найскладніший період свого життя написав 27 віршів «Інтинський зошит». Це допомогло йому вижити та не зламатись. На засланні він та дружина були в різних містах, але творчість допомагала абстрагуватись від реалій. У вірші «Дружині» Григорій Порфірович звертається до Ірини Михайлівни:

«Думками збираю наймення ніжні, якими раніше  
Тебе й не звав:  
Вони в брудному повітрі в'язниці, мов подих  
Лісних недосяжних трав.  
Напружено нерви, всім мозком рвуся в глухі  
коридори, крізь стіни німі,  
Де ти, осяйна моя, зоряна мріє,  
сніжинко біла, танеш в тюрмі».

Ці рядки передають напруження та емоційне виснаження, але незважаючи на свій стан Григорій Порфірович турбується про свою дружину.

Це ще одна грань Г. Кочура не лише як поета, але як людини - чоловіка.

Отже, Г. Кочур – це перекладач, поет, теоретик-практик, культурний діяч, перетворивши свій будинок в Ірпені в «творчий клуб», де велася велика культурна робота на благо України та її розвиток в європейському просторі.

#### *Література*

1. Дощ і сонце : листи, статті, поезія. – Херсон : Айлант, 2018. – 140 с.
2. Зорівчак Роксоляна. Григорій Кочур і українське перекладне письменство. Мій великий учитель // Іноземна філологія. – 2014. Вип. 127. Ч. 2. - С. 9-11.
3. Кондратюк Л. М. Книгозбірня Григорія Кочура. Перше знайомство // Іноземна філологія. – 2014. Вип. 127 (Ч. 2). – С. 178–187.
4. Максим Стріха. Про що розповідають книжкові дарчі написи? (декілька нових штрихів до портрета Григорія Кочура // Всесвіт. – 2017. – № 3-4. – С. 217–225.
5. Петрова О. Миттєвості приватного життя [Текст] / Ольга Петрова; Stedly Art Foundation. – К. : Видавництво «Основи», 2016. – 544 с.
6. Олександр Чередниченко. Переклад – Культура – Ідентичність. – К. : Видавець Заславський О. Ю., 2017. – 224 с.

*Копієвська Ольга,*

*доктор культурології, професор,*

*завідувач кафедри арт-менеджменту та івет-технологій НАКККіМ*

### **ТЕМАТИЗАЦІЯ ПРИКЛАДНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ**

Проблеми сучасного світу пов'язані із становленням цифрової реальності актуалізували необхідність ефективного використання вітчизняного потенціалу наукової тематизації культурологічних досліджень, як комплексного пізнання сучасних трансформаційних процесів, обумовлених NBIGS-конвергенцією.

У зв'язку з тим, що практичне значення культурологічних досліджень значно впливає на успіхи і результати функціонування як культурних інституцій, так і на перебіг культуротворчих процесів в Україні, виникає необхідність підвищення ролі і значення прикладних досліджень у сфері культури.

Загальносвітова практика засвідчує, що результати прикладних досліджень та дієвий алгоритм їх впровадження, здійснюють позитивний вплив на культурні процеси, а відтак і на якісні і кількісні показники розвитку країни, посилення участі країн у глобальному світі.

Культурні процеси, які відбуваються в світі розглядається як сукупність різноманітних культурних практик, культурних політик та інституцій, а також як сфера смислів, пов'язаних з різними аспектами

соціального буття людини та її індивідуального життя. А висока мобільність і швидкість змін обумовлює потребу в осмисленні орієнтації цих змін, модифікує старі і породжує нові форми культурних продуктів і інститутів, а також культурних практик і смислів. Саме тому актуалізується потреба в сучасних, інноваційних підходах до наукової тематизації культурологічних досліджень, які б мали визначальне практичне значення для культуротворчих процесів, характерних для України.

Дослідження трансформаційних процесів і пов'язаних з ними проблем у науці не тільки набувають якісно нових характеристик і підходів, а й потребують їх теоретичного осмислення та концептуалізації. У цьому контексті завданням прикладної культурології як міждисциплінарної сфери знань постає проблематика теоретико-методологічного обґрунтування культуротворчих процесів, пов'язаних з трансформаційними видозмінами на глобальному, глокальному й локальному рівнях, і визначення референтного поля об'єктів студіювання. [1, 30]

Все це актуалізує перспективність й визначає розвиток прикладної культурології у вітчизняному науковому знанні.

Напрями прикладних культурологічних досліджень дозволяють передбачити:

- перебіг сучасних соціально-культурних процесів в розвитку України;
- майбутні, перспективні тренди останніх та інформаційно-комунікативних технологій оптимізації індустрії культури (культурних практик);
- можливості в сучасному осмисленні моделювання та управління соціокультурними процесами;
- механізми ефективного функціонування базової мережі закладів, підприємств, установ та організацій культури, ринків, аудиторій та культурних практик.

При цьому, наявність теоретичних знань та розуміння значення практичних аспектів культурологічного знання й дієвий механізм (алгоритм, моделі) їх реалізації поєднується з розвитком прикладних професійних навичок управління та організації в сфері культури.

Симбіоз економічних, менеджерських і культурних практик в межах прикладної культурології дозволяє реалізувати системний та трансдисциплінарний підходи до івент-менеджменту (технологій) в основі якого є творча (креативна) складова. У свою чергу слугуючи основою для здійснення різних за складністю та змістом і наповненням кількісних та якісних експертних досліджень з використанням різних методів, креативна складова дозволяє здійснити ситуаційні спостереження, проаналізувати різноманітні інформаційні джерела; організувати та ефективно проводити брейнстормінги (мозкові штурми); розробляти як короткострокові так довгострокові маркетингові прогнози, оцінювати ризики, стратегії й івент - акції.

Використання в межах прикладних досліджень, ґрунтового аналізу перебігу сучасного соціокультурного процесу, багаторівневий підхід до його регуляції, врахування динамічних змін зовнішнього середовища, що впливають на типи, моделі культурних практик (чи культурних індустрій) дозволяє:

- розробляти нові управлінської стратегії і тактики соціокультурних процесів (на глокальному і локальному рівнях – місто, селище, регіон), й алгоритми реалізації культурних практик (креативних індустрій) в діапазоні від локальних проєктів до системних програм регіонального та міського розвитку.
- розробляти і проводити освітні кейси з прикладних аспектів управління культурними інституціями тощо.

Особливої актуальності прикладні дослідження в культурі набувають під час характерних для сучасної України процесів децентралізації (передача прав, обов'язків та формування бюджетів від всеукраїнських органів державної влади до органів місцевих) які активно впроваджуються у вітчизняну реальність.

Так, відповідно до закону України «Про добровільне об'єднання територіальних громад», суб'єктами добровільного об'єднання територіальних громад є суміжні територіальні громади сіл, селищ, міст. При цьому при прийнятті рішень щодо добровільного об'єднання територіальних громад беруться до уваги історичні, природні, етнічні, культурні та інші чинники, що впливають на соціально-економічний розвиток об'єднаної територіальної громади. [2]

Таким чином, територіальні громади мають передбачити власний культурний розвиток своїх локальних зон і територій, використовуючи як набутий досвід, так і сучасні досягнення прикладної культурології, перебігу культуротворчих процесів, що дозволить забезпечити перспективний соціокультурний і економічний розвиток об'єднаної територіальної громади й тим самим сприятиме підвищенню її культурного тезаурусу.

В такому контексті, варто наголосити на посиленні ролі і значення науково-практичного партнерства між представниками прикладного культурологічного знання і сучасними стейкхолдерами культурних змін. Подібне партнерство дозволить аргументовано і об'єктивно виявити стратегічну місію і цілі культурного розвитку ОТГ, розробити план реалізації, окреслити науково обґрунтовану його перспективність, спрогнозувати логічну культурну трансформацію. Вищезазначене дозволяє констатувати про перспективність і пріоритетність розвитку прикладної культурології в українському науковому дискурсі в оптиці тих культуротворчих трансформацій, які актуальні для сучасного, європейського вектору розвитку України.

### *Література*

1. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX – початок XXI ст.) : дис. ... д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.
2. Про добровільне об'єднання територіальних громад: Закон України від 04.09.2015 № 676-VIII // Відомості Верховної Ради України. 2015. № 13. Ст.91

*Костюк Віта,*

*аспірантка кафедри культурології та інформаційних технологій НАКККіМ*

## **КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ З ОХОРОНИ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ НА ПРИКЛАДІ ЦЕНТРУ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ**

Розширення культурно-інформаційних контактів між народами й націями, загострення конкуренції між ними зумовлюють інтеграційні процеси традиційної культури до європейського та світового культурно-освітніх просторів. За цих обставин постає потреба стратегії культурної політики щодо охорони нематеріальної культурної спадщини України.

До уваги варто взяти й зарубіжний досвід, який описує механізм подолання культурогенних криз в умовах глобалізації, формування концепції такої культури, яка відігравала б роль компенсаторського фактора. Таким фактором можуть стати культурні практики, які показують, що пасивне ставлення держави до охорони нематеріальної культурної спадщини призводить до втрати цінностей «живої традиції», її розмиття або зникнення [1, 6]. Звертаючись до питання кращих культурних практик з охорони нематеріальної культурної спадщини, можна побачити, що Реєстр передового досвіду ЮНЕСКО (Best Practices) містить програми, проекти і заходи, які найкращим чином відображають принципи та цілі Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини (17.10.2003 р.) [4].

Візьмемо до прикладу Грузію. На даний час до списку нематеріальної спадщини ЮНЕСКО внесені такі культурні практики: грузинський поліфонічний спів як шедевр нерукотворної, вербальної культури світового значення; грузинський традиційний метод приготування вина в глиняному глечичку «квеврі» традиційне грузинська культура трапези (картулі супра). Іноземний досвід є як умовою взаємодії і взаємозбагачення народів, так і джерелом загрози руйнації традиційної культури. Тут варто визнати важливість культурних практик з охорони нематеріальної культурної спадщини як фактора національних надбань минулих поколінь, що забезпечує різноманіття і є гарантом стійкого розвитку. Для охорони нематеріальної культурної спадщини одним із практичних механізмів загальнонаціональної програми її підтримки і розвитку є включення цільових програм на державному і громадському, освітньому і науковому рівнях поєднаних із фінансовою і організаційною підтримкою заходів у сфері народної творчості. Серед таких заходів - тематичні виставки, фестивалі, етноярмарки, майстер-класи, тренінги, семінари, науковопрактичні конференції, програми, етномистецькі проекти, культурні практики, інноваційні технології комунікації, публікації в різних наукових, науковопопулярних і довідково-інформаційних виданнях, виступи в ЗМІ.

До прикладу, тематичні заходи у сфері народної творчості, фольклору, традиційних ремесел проводить Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». Серед них - Всеукраїнський дитячий фольклорний фестиваль «Орелі», що включає низку заходів із залученням фольклорних гуртів, народних майстрів, фольклористів, етнографів, екологів, видавців з метою демонстрації практичних навиків та народної культури загалом. Ще один Фестиваль центру народної культури «Кобзарська трійця» сприяє подальшому відродженню та популяризації традиційного кобзарського мистецтва та привертає увагу громадськості, зокрема молоді до національних традицій, культурно-історичних надбань українського народу. Його проведення пов'язане з становленням української самосвідомості і поверненням до притаманних нам, українцям, традицій, адже кобзарство і лірництво - це цілісна, довершена ланка українських культурних традицій. Воно доречно асоціюється у нас зі стилем побуту українського народу й завжди було символом справжнього українства і, у свій час, поширювалося на всі верстви населення. Організатори вважають, що періодично проводячи фестивалі українських кобзарських традицій, вони будуть сприяти продовженню саме цієї традиції.

Також «Музей Івана Гончара» є співорганізатором такого масштабного Фестивалю як «Країна мрій». Завданням якого є – відродження традиційної української культури, підтримка сучасних музичних етнічних стилів, ознайомлення глядача з елементами етносу інших народів [2, 16]. Такі культурні практики використовують потенціал осередків народних ремесел для стимулювання регіонального розвитку, підвищення рівня життя населення, одержання синергетичного ефекту всіма його учасниками, налагодження співпраці та просування пропонованого продукту в межах міста, держави та на міжнародному рівні [3, 224].

### *Література*

1. Босик З. О., Семенюк А. В. Культурні практики зарубіжного досвіду з охорони нематеріальної культурної спадщини в контексті культурної політики України. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2015. С.3-10.
2. Любарщук Н. Україна - "Країна мрій". *Без цензури*. 2004. №28 (70). С. 16.
3. Мікула Н. А. Кластер народних промислів у підвищенні міжнародної конкурентоспроможності регіону. *Міжнародна економічна політика*. 2010. № 1-2. С. 210-235.
4. Проекти з охорони нематеріальної культурної спадщини / ЮНЕСКО. Нематеріальна спадщина. URL: <https://ich.unesco.org/en/project> (дата звернення: 5.05.2019).

*Костюченко Олена,*  
*доктор психологічних наук, доцент,*  
*доцент кафедри психології Київського національного*  
*університету культури і мистецтв*  
*Дихнич Людмила,*  
*кандидат історичних наук, доцент*  
*доцент кафедри індустрії моди Київського*  
*національного університету культури і мистецтв*

## **УПРАВЛІННЯ ЗМІНАМИ В ОРГАНІЗАЦІЯХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ІНДУСТРИЙ ЗАСОБАМИ ПРОЕКТНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ**

Соціокультурні (івент-, шоу-, фешн-, бьюти-) індустрії в умовах трансформації соціально-економічного та культурного розвитку держави потребують формування та реалізації професійності менеджерів нової генерації, здатних ефективно розв'язувати завдання із урахуванням часових, ресурсних і фінансових обмежень. Одним з найперспективніших складових професійної реалізації менеджерів соціокультурної сфери є проектний менеджмент, коли створюються умови для орієнтування в інформаційному просторі, творчого саморозвитку та реалізації творчого потенціалу, формуються життєві компетенції. Безперечно це сприяє успішному управлінню змінами в організації: плануванню у поєднанні з процесами регулювання і контролю (загальний стандарт поведінки в практичній діяльності), прогнозуванню, конструюванню, моделюванню (Л. Забродська, О. Онопрієнко, Л. Хоружа, А. Цимбаларо) [3].

Проектний менеджмент відповідно до сучасних методологічних, культурологічних положень розглядається як соціокультурний феномен, основними характеристиками якого є: спрямованість на досягнення конкретних цілей; координоване виконання взаємозалежних дій, цільових зусиль на перетворення, формування й розвиток нових способів діяльності; реалізації задуму, що забезпечується різними формами мислення і рефлексії; націленість на розвиток проєктованого об'єкту; обмеженість у часі з чітко визначеними початком і завершенням; неповторність й унікальність. В індивідуальних і колективних оригінальних нових рішеннях, які спрямовані на вибір найліпшого варіанта майбутніх дій для досягнення основної мети, конструювання моделі соціокультурної системи, визначає її соціальні характеристики виявляється специфічність проєктного менеджменту як творчої діяльності [4], успішність якого безпосередньо залежить від спроможності проєкт-менеджерів урахувати організаційні та соціально-психологічні особливості повного управлінського циклу.

Аналіз психологічних особливостей управління змінами в організації передбачає висвітлення таких основних проблем: сутність змін в організації; психологічні аспекти управління змінами в організації; роль менеджерів організацій в управлінні змінами в організації. У психолого-педагогічній літературі наголошується, що проблема змін (товари, технології, структури, компетентність, ставлення до підприємства, все знаходиться під імперативом мутацій, які треба спрямовувати в певному напрямку, підпорядковувати та контролювати [5]) в організації є однією із найважливіших психологічних проблем [2]. Дж. Шермерорн, Дж. Хант, Р. Осборн зазначають, що зміни для організації стають звичним явищем, лише слід врахувати їхнє походження [6]. Зрозуміло, що постійний розвиток організації можливий лише в системі адекватних і своєчасних змін.

Зазначимо, що зміни в організації як певні зрушення в діяльності організації виникають у результаті реакції організації на впливи зовнішнього та внутрішнього середовища і можуть мати, як позитивний, так і негативний характер. В рамках різних напрямків досліджень [1] акцент робиться на тих чи інших аспектах (стратегічних, інноваційних, структурно-процесуальних, особистісних) змін в організації, які є суттєвими для вирішення конкретних наукових або прикладних завдань, на розкритті сутності таких змін в організації:

- стратегічних як певних дій, які змушують організацію переходити з одного стану в інший, більш якісніше і швидше реагувати на зміни зовнішнього середовища, що в свою чергу сприяє постійному розвитку організації, а при систематичному проведенні змін неухильно веде до підвищення якості її функціонування (М. Армстронг, Є. Лапигін, С. Попова й ін.);

- інноваційних (незвичайних, специфічних), які будуть дієвішими у досягненні цілей системи (В. Василенко, М. Генсон, С. Ільєнкова, П. Завлін та ін.);

- структурно-процесуальних: завдання, бізнес-процеси, структура, технології, співробітники (Д. Бодді та Р. Пейтон); застосування нових матеріалів, компонентів, складових; введення нових процесів; відкриття нових ринків; впровадження нових організаційних форм (Ф. Янссен) тощо;

- особистості менеджерів та персоналу організацій, які беруть участь у змінах, тобто підкреслюється роль людського фактору в процесі перетворень, які відбуваються в організації існує дві форми особистісних змін: зміна-розвиток та зміна-перехід, які не є антагоністичними за своєю суттю та можуть співіснувати в рамках розгортання одного тривалого процесу розвитку як альтернативні механізми (особистісний підхід: П. Лушин, І. Прихожан та ін.). Слід звернути увагу на природні або індивідні зміни, що вимагають такого способу змін, для якого характерна спонтанність вирішення трансформаційних завдань, адаптація до певних умов існування.

Щодо змісту управління змінами в організації та його психологічних аспектів, то зазначимо, передусім, що управління змінами в організації становить важливий напрямок управлінської діяльності менеджерів сучасних організацій. У процесі управління змінами слід, насамперед, враховувати, як зазначають автори, позитивні та негативні аспекти змін [2]. Так, до негативних аспектів управління змінами в організаціях (можливих ризиків) відноситься те, що зміни: дестабілізують наявні системи; руйнують наявні структури й традиції; реорганізують організацію; викликають страх та невпевненість у персоналу; обумовлюють необхідність кількісної концентрації персоналу на трудовій діяльності; обумовлюють необхідність якісної концентрації персоналу на вимогах до роботи; обумовлюють виникнення тиску часу та термінів, в межах яких потрібно виконувати конкретні завдання; призводять до виникнення бар'єрів у комунікаціях та співробітництві персоналу; обумовлюють виникнення у персоналу страху втратити роботу; спричиняють скорочення персоналу та ін. В той же час, зміни характеризуються рядом позитивних аспектів (можливостей), оскільки вони сприяють: розумінню багатоаспектності, багатовекторності роботи, що виконується; підвищенню рівня компетентності персоналу; стимулюють навчання персоналу протягом усього життя; надають персоналу більше можливостей для прийняття рішень та здійснення дій; сприяють росту самовідповідальності персоналу; ускладнюють або модернізують сфери активності персоналу; створюють більше можливостей для спільної роботи персоналу; стимулюють розвиток самоуправління робочим часом (з боку персоналу); сприяють особистісному розвитку персоналу та ін. [2, 5–6].

Таким чином, основним напрямком управління змінами (стратегічними, інноваційними, структурно-процесуальними, особистісними) в організаціях соціокультурних індустрій є проектний менеджмент, ефективність якого залежить від ефективного управління часом, матеріальними та людськими ресурсами, командою проекту, впровадження інновацій та ефективного використання інвестицій. Традиційні управлінські функції (планування, організація та контроль) та власне психологічні функції (мотивація, прийняття управлінського рішення, вплив та спілкування) специфічно виявляється у процесі управління змінами.

#### *Література*

1. Карамушка Л. М., Москальов М. В. Психологічні умови підготовки майбутніх менеджерів до управління змінами в організації : Монографія. Київ : «Просвіта», 2011. 200 с.
2. Карамушка Л. М., Філь О. А. Психологічні проблеми управління змінами в організації: аналіз основних підходів у західній психології // Актуальні проблеми психології : [зб. наук. праць / за ред. С. Д. Максименка, Л. М. Карамушки]; Ін-т психології ім. Г. С. Костюка АПН України. Київ, 2006. Вип. 17. С. 3–11.
3. Костюченко О. В., Дихнич Л. П. Проектна діяльність в індустрії моди: організаційні та психологічні аспекти. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 316 с.
4. Макаренко О. Г., Лазарев В. Н. Креативный менеджмент. Ульяновск : УлГТУ, 2011. 154 с
5. Тевене М. Культура предприятия; [пер. с франц.; под. ред. А. Спивака. 3-е изд.]. Санкт-Петербург : ИД «Нева», 2003. 123 с.
6. Шершньова З. Є. Стратегічне управління. Київ : НЕУ, 2004. 699 с.

*Кузнєцова Лілія,  
студентка магістратури  
кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

## **ОСОБЛИВОСТІ ІНФОРМАЦІЙНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОСТІ**

Інформаційне поле, що функціонує в сучасній культурі забезпечується принципово новими засобами масової комунікації ніж у попередні історичні періоди. Це стосується насамперед великих міських агломерацій - вузлових пунктів розвитку сучасних соціокультурних процесів.

Сучасне міське середовище достатньо перетворилося в позалокальну систему в якій людина орієнтована на своєрідне “культурне поле”, “культурне напруження”, що надає кожному індивіду стимул у досягненні вищого професійного й соціального потенціалу, саморозвитку, орієнтації на широку творчість і здобутки сучасного технічного прогресу. Це стосується насамперед інформаційного процесу. Блог, блогінг, блогосфера-ці слова стрімко увірвались у наше життя, де без інтернету неможливо уявити наш культурно-



інформаційний простір. Традиційно друкована продукція - газети, радіо і навіть телебачення уступають місце електронним засобам комунікації, які виконують функції отримання передачі та створення культурного контенту. Принципово змінюється сучасне спілкування, обмін інформацією між людьми. Воно набуває більш індивідуальний характер. А з ним змінюється і інформаційне поле, що функціонує в сучасній культурі.

Нас зовсім не дивує, що інформація про катастрофічну подію виникшую у Парижі, пожежа собору Нотр Дам, миттєво охоплює масові комунікації по всьому світу. Зрозуміло, що це світова пам'ятка культури, але водночас, ви можете самі прочитати індивідуальну оцінку цієї події через Твіттер, наприклад, від Дональда Трампа - президента США. Таке дивне поєднання масової інформації поширеної всесвітньо і цілком індивідуальна оцінка цієї соціально-культурної події є мало вивчена, але досить цікава характеристика сучасної інформаційної складової культурного середовища.

Людина, доіндустріальної епохи, сприймала світ і культуру через замкненість у просторі, обмеженість у часі. Зараз телевізійні новини відстають від інтернет-публікацій, а особливо соціальних сетей простору. І це вже нікого не дивує. Отже, сьогодні людина є частиною урбаністичної культури і завдяки сучасним засобам перетворилась на "всесвітню", а культура та інше, на загально доступне. Але водночас, ми бачимо як повертається індивідуальна, нібито залежність у просторі доповнена всесвітньою доступністю до інформації. Задумуємося - чим принципово сучасний кабінет з комп'ютером, навіть у Білому домі, відрізняється з точки зору простору і часу від печери чи сільського будиночку доіндустріальної епохи. Гоген на острові Таїті і сучасний колекціонер живопису в київському офісі беручий участь в аукціоні лондонського "Sotheby's". Якщо додати до цього загальне зростання інформаційного потоку, прискорення його виробництва та перерозподіл між різними верствами населення актуальність теми дослідження, що заявлена нами, безумовна. Так за останніми даними у промислово розвинутих і високоурбанізованих країнах виробництво інформації зростає на 5-10 % за рік, тобто у два-три рази швидше ніж національний дохід. Більш того, існування блогосфери дає можливість мільйонам людей відкритого доступу до різноманітної та водночас брати участь у створенні разом з традиційними інститутами варіативних інформаційних проявів культурного контенту. Все це принципово міняє характер комунікації, що в свою чергу визначає формування культурного середовища.

Ми розуміємо, що сьогодні суспільно ефективний вибір інформації ні теоретично, ні практично неможливий без активної участі самого громадянина. Тому сучасне культурне-інформаційне поле не бере на себе всі завдання з розподілу інформації, воно лише упорядковує її зберігання, встановлює правила доступу до неї і її корегування. Водночас соціально-психологічна чи культурна доступність визначається здатністю людини зрозуміти та освоїти певну інформацію. Дійсно, комп'ютер треба мати і вміти користуватися. В книзі Михайла Жванецького "Жизнь моя, побудь со мной!" увага читача прикута до афоризму "Вопись человека XX века - не нарушайте мое одиночество и не оставляйте меня одного!" Люди завжди спілкувалися. І завжди знаходилися засоби спілкування - його мова, інформаційні компоненти, психологічна складова. Особливо цікаво для нас в контексті нашого аналізу засоби опосередкованого спілкування, що змінюється на протязі століть. Чим принципово відрізняється зарубки, ієрогліфи, клинописні таблички від мемів, емоджі і таке інше.

#### *Література*

1. Висоцька О.Е. Комунікація як основа соціальних перетворень. 2009 р.
2. Городенко Л.М. Мережева комунікація: теорії, моделі. ...2012 р.
3. Захарченко Л.П. Виникнення та розвиток медіа- мистецтв у системі масової комунікації. 2009 р.
4. Каптерев А.І. Інформація соціокультурного простору. 2004 р.
5. Альманах. Соціальні комунікації в сучасному інформаційному суспільстві. 2016 р.
6. Тарабурін Ю. Соціологія міста. Київський університет. 2006 р.
7. Ташенко А.Ю. Культурні коди. 2011 р.
8. Годорова О. Інновації в комунікаціях. 2015 р.

*Мазуркевич Ольга,*

*кандидат культурології, доцент кафедри соціальних технологій  
Відкритого міжнародного Університету розвитку людини «Україна»  
Вінницького соціально-економічного інституту*

### **СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ У ФОРМУВАННІ ОСВІТНІХ ПРОЦЕСІВ**

Особливості інновацій у системі освіти України безпосередньо обумовлені сучасними світовими та національними соціокультурними процесами. Культура як сукупність матеріальних та духовних цінностей, які виражаються в формах організації життєдіяльності людей, характеризує певний рівень і потенційні можливості розвитку суспільства й людини. Освіта – складний соціокультурний феномен. Це, з одного боку, викликає необхідність звертання педагогіки до витоків освіти – розгляд її як феномену і частини культури і культури як цілості. З іншого боку, у вітчизняній педагогіці культурний простір освіти досліджений недостатньо. Разом з тим, відсутня педагогічна інтерпретація культури, що обґрунтовано висуває завдання її всебічної і глибокої науково-педагогічної рефлексії [1, 89]. У постіндустріальному суспільстві чи не на перше

місце виходить інноваційна діяльність у соціальній сфері, яка своїм змістом зорієнтована на людину. Стосується вона освіти, медицини, рекреаційної (лат. *gesceatio* – відновлення) та іншої проблематики [2, 21]. Культурологічний підхід в освіті означає сукупність методологічних прийомів, які забезпечують аналіз будь-якої сфери соціального і психологічного життя, зокрема сфери освіти і педагогіки, через культурологічні поняття: культура, культурні зразки, норми і цінності, побут та спосіб життя, культурна діяльність та інтереси. Культура розглядається як система, що складається і функціонує у взаємодії об'єктивної (культурні об'єкти) і суб'єктивної (їх відображення у свідомості) форм та раціональної й емоційно-чуттєвої її складових. Будь-яка особистість виступає по відношенню до культури у кількох іпостасях: як «продукт» культури, що освоює її норми, цінності, технології діяльності в процесі соціалізації; як «споживач» культури, що використовує її норми і правила, типові способи самоідентифікації і самореалізації у своїй соціальній практиці; як «виробник» культури, що творчо створює нові форми культури; як транслятор культури, що передає інформацію про її норми, цінності, зразки іншим людям [3, 62]. Поняття «культура є дуже близьким до понять «освіта» і «виховання» і покладене в основу культурологічного принципу. Філософія освіти розглядає категорію «культура» як процес творення людини відповідно до визначених ідеалів, утворених залежно від усієї сукупності умов і передумов соціокультурного історичного розвитку суспільства. Визначальним критерієм освітньо-виховної функції культури є розвиток творчого потенціалу людини як сукупності її соціокультурних та особистісних характеристик, а також оволодіння засобами, що в єдності визначають готовність до творення нового. Культура – головний стимул соціальних нововведень, тому рівень соціокультурного історичного розвитку суспільства безпосередньо впливає на зміст і характер інноваційних перетворень у сфері освіти й виховання. Соціологічний аналіз введення системи на рівні суспільства свідчить, що успішність інновацій можлива тільки при поєднанні позитивних культурних і позитивних структурних факторів. У контексті освітньої проблематики культура – це рівень розвитку особистості як суб'єкта культури, що характеризується ступенем його готовності до освоєння накопиченого людством соціального досвіду і здатністю до його збагачення. Автор теорії циклічності в розвитку культур О. Шпенглер відстоював ідею, що кожна культура має свою власну історію, тому вона рівноцінна у множинності всіх культур. Діалог між різними культурами можливий внаслідок наявності об'єднуючого начала – людини [5]. Поняття «культура» безпосередньо пов'язане з категорією полікультурності. Полікультурна освіта, як правило, фокусується на опануванні культурних цінностей, на ситуаціях плюралістичного культурного середовища, на його нинішньому стані. Зміст полікультурної освіти потребує серйозного оновлення. Освіта у своєму традиційному класичному вигляді виглядає непристосованою до нових економічних відносин, вона слабо узгоджена з національними, регіональними умовами, недостатньо враховує народну і духовну культуру, потреби національно-культурного розвитку етносів. Сучасні педагогічні реалії вимагають, з одного боку, врахування в освіті етнокультурного фактору, а з іншого, створення умов для пізнання культури інших народів, виховання толерантних відношень між людьми різних етносів, конфесій і рас [1, 105]. Сучасна полікультурна освіта покликана закласти громадянське начало в людині, сформувати у неї вміння жити в гармонії з іншими народами і націями, пробудити в ній совість, виробити прагнення до самоудосконалення і саморозвитку, самоосвіти зокрема, до збагачення свого духовного, етично-морального статусу, здатного відродити культуру, економіку, змінити довкілля [1, 104].

#### *Література*

1. Зязюн І.А. Філософія педагогічної дії: Черкаси : Вид. ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2008. 608 с.
2. Дичківська І.М. Інноваційні педагогічні технології: навч. пос. К.: Академвидав, 2004. 352 с.
3. Психологія особистості: Словник-довідник. К.: Рута, 2001. 320 с.
4. Карпова Ю.А. Введение в социологию инноватики: учеб. пос. СПб.: Питер, 2004. 192 с.
5. Шпенглер О. Закат Европы: В 2-х т. Минск: Попурри, 1998. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. 718 с.

*Мельник Ольга,*

*студентка магістратури  
кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського  
національного університету культури і мистецтв*

### **ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА СТАНОВЛЕННЯ КУЛЬТУРИ СЕЛА ГЛИНСЬК**

Історія рідного краю стає неймовірно цікавою, коли ще більше заглиблюєшся в її поглиблене вивчення. Відчуваючи тісний зв'язок між минулим і сьогоденням, починаєш розуміти причини багатьох складних процесів, що відбувались і відбуваються зараз, особливо у культурній сфері, яка є провідною темою мого дослідження.

«Первинне живильне, формотворче культурне середовище є важливою складовою розвитку локальних зон і територій», саме так наголошують вітчизняні дослідники. На думку вчених, «люди повинні бути не просто жителями певного регіону, але й відповідальними громадянами, патріотами свого рідного краю, дбати про його благоустрій з дитячих років. Саме школа, бібліотека й інші освітні та культурні заклади стають

осередком формування активної життєвої позиції, почуття відповідальності, оволодіння необхідними знаннями, риторичним інструментарієм задля відстоювання інтересів свого селища. [1, 307]

Село Глинськ розташоване по обох берегах притоки річки Постолювої, що впадає в Південний Буг, за 44 км від обласного центру м.Вінниці, за 20 км від районного центру м.Калинівка і за 15 км від найближчої залізничної станції Гулівці. Населення – 1660 чоловік. Сільській раді підпорядкований населений пункт Панасівка, який селяни називають «хутором». Поселення на території Глинська віднесено до протоісторичної доби, що підтверджується новими знахідками: добре оброблені кам'яна сокира, скребло, кам'яна тертка для розтирання зерна, бронзовий наконечник до списа. Усі ці речі знайдено на території села, в так званому «селиську», культурний шар якого свідчить про тисячолітню історію. [2, 176]

Про культурний розвиток села ми дізнаємось із побуту, звичаїв, традицій, окремі елементи яких збереглися до наших днів. Так невід'ємною частиною землеробства було культурне життя, яке зумовлювало певні правила при обробітку ґрунту: від «Семена» до «Івана Богослова» сіяли озимину; «Покрова» припадала на завершення всіх робіт в полі і початок молотьби та домашніх робіт. Вважали, що на «Спиридона» зима повертає на літо; на «Теплого Олексі» - починали сіяти ярину; «Івана Купала» - розпочиналась підготовка до жнив; свята «Бориса і Гліба» - починались жнива.

Звичаї й обряди на Калинівщині чітко простежуються на такому побутовому явищі, як шлюб. Справляли весілля у вільний від польових робіт час: від Великодня до Трійці – весною, від жовтня до середини листопада – восени, на м'ясиці – взимку, тобто від Різдва до кінця лютого. Основні обряди, якими супроводжувався шлюб, склалися із сватання, заручин і весілля. І досі збереглися традиції у календарному проведенні весіль. Що наразі більше зумовлено православними канонами. Однією з особливостей шлюбу за українським звичаєм, було вільне розлучення, з чим довго боролися як церква так і світська влада. Неодмінним елементом сільського побуту були «вулиці», вечорниці, досвідки, ігрища. Участь у них чоловічої молоді називалась «парубкуванням», а жіночої – «дівуванням». На вулицях молодь збиралася весною і літом – у будні дні завжди ввечері, і неділю й свята – і серед дня; на вечорниці – восени і взимку – по хатах, причому в будні не тільки для розваг (співів і танців), а й для праці (прядіння, вишивання, ткацтво і т.д.). Крім вечорниць, побутовували також «досвідки», на які збиралися лише дівчата й передусім для роботи. Побут та культура села початку ХХ ст. нічим не відрізнялися від інших сіл України. Так як відбувалися постійні повстання, війни, зміни влади – люди більше думали про життєво необхідні речі, культурне життя відійшло на другий план. Та у 1937-1938рр. на людей очікувало ще гірша біда – Сталінські репресії, що забрали у людей найсвятіше, що в них було віру у справедливість, волю та церкву.

У передвоєнні роки настало покращення матеріального стану, за рахунок створення колгоспів, що зумовило і розвиток культури виробництва. Відкрили 2 магазини (продуктовий та господарчих товарів і мануфактури), почали використовувати казенне полотно для пошиття одягу. До 1940 року було майже ліквідовано не писемність дорослого населення. Глинська школа і надалі залишається головним осередком культури і політмасової роботи на селі. У школі існують гуртки, хорові колективи, театральні колективи (вчителі). В сільському клубі привозили і транслювали художні, ідейні фільми. В селі люди дуже любили співати, тому вечорами на різних вулицях збирались компанії з гармошками і співали, влаштовували змагання між гуртами. Працюючи на ланках – теж співали. Люди почали відновлювати надію на покращення, але почалась війна.

Після закінчення війни, найголовнішим завданням стало відновити роботу школи, адже німці використовували її приміщення як стайню для коней та склад боєприпасів. Громада села допомогла відновити роботу школи, тому 1 вересня 1944 року за парти сіло 503 учні. Школа працювала в дві зміни, з поверненням батьків із фронту, старші діти, які змушені були заробляти на сім'ю, теж почали ходити в школу, що зумовило її роботу у 3 зміни. Педколектив школи відновив довоєнні традиції. Знову ставили вистави, виступали з номерами художньої самодіяльності, проводили бесіди та лекції, брали активну участь у громадському житті села. У 1954 році за ініціативи Ремінного Ф.Ю. на пустирі в центрі села учні розбивають парк, що став окрасою села і чудовим місцем відпочинку. Також під його керівництвом було покращення матеріальної бази школи, будівництво другого навчального корпусу. Завдяки цьому у 1964 році школа переводиться на однозмінне навчання, працює їдальня, бібліотека, з'являється приміщення для занять гуртковою роботою.

Для культурного розвитку села, відпочинку трудящих в 1958 році завершено будівництво просторого клубу із залом для глядачів на 420 місць, кімнатами для ігор, просторим вестибюлем. На постійній основі починають працювати гуртки художньої самодіяльності, бібліотека з читальним залом, 4 рази на тиждень привозилось кіно, іноді приїздять артисти з Вінниці та Києва. У 1964 році була встановлена стаціонарна кіноустановка, для демонстрації фільмів. За клубом побудовано сільський стадіон із футбольним полем, секторами для змагань, ігровими майданчиками.

У 1980 році на засіданні виконкому було прийняте рішення провести реконструкцію центра села: вирубати самосіви, чагарники, кущі, загородити все декоративними парканами, надати вулиці цивілізованого вигляду. Тоді ж ухвалено рішення з прокладення асфальтної дороги по селу. Також взяли за реконструкцію сільського клубу, щоб переробити його у Будинок культури. Після цього побудували двоповерховий корпус для школи. [3]

Глинські аматори сцени неодноразово ставали переможцями й призерами районних оглядів. В період розквіту колгоспу формуються свої сільські свята та традиції: «День тваринника», «День механізатора», Свято ветеранів праці і пенсіонерів. Напередодні державних свят відбувались святкові концерти та урочисті збори. В загально сільські свята перетворились і шкільні – День знань і особливо Випуск 11 класу, офіційна частина якого зазвичай проходить на сцені Будинку культури.

Наразі Сільський будинок культури с.Глинськ активно розвивається. Його директор, як і раніше попередники, співпрацює зі школою та сільською радою. На сьогоднішній день перебуває на капітальному ремонті даху та стелі, за підтримки Калинівської районної держадміністрації, надалі у плані проведення капітального ремонту сцени, глядацького залу та загалом фасаду будівлі.

#### *Література*

1. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.
2. Синиця М.Т. «Нарис з історії села Глинськ» 2000, ст.176
3. Синиця М.Т. «Вивчай історію свого краю» 1984, ст. 13.
4. В.Д.Отамановський «Вінниця в 14-17ст», Вінниця 1993, ст.15-17

*Миколаєнко Вікторія,*

*студентка магістратури кафедри арт-менеджменту  
та івент-технологій НАКККіМ*

### **ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЇ МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ЗАКЛАДАХ КУЛЬТУРИ СІЛЬСЬКОЇ МІСЦЕВОСТІ**

Сільський заклад культури у своїй діяльності керується Конституцією та законом України про культуру, указами Президента України і постановами Верховної Ради України, прийнятими відповідно до Конституції та законів України, актами Кабінету Міністрів України, наказами Міністерства культури України, розпорядженнями відділів культури обласної, районної державної адміністрації та органами місцевого самоврядування. Піклування про культуру прописано в найвищому законі нашої країни Конституції України [2, 6-7]. Згідно Закону України «Про культуру» розділ 1. ст. 1 п. 6 : культура - сукупність матеріального і духовного надбання певної людської спільноти (етносу, нації), нагромадженого, закріпленого і збагаченого протягом тривалого періоду, що передається від покоління до покоління, включає всі види мистецтва, культурну спадщину, культурні цінності, науку, освіту та відображає рівень розвитку цієї спільноти [1]. Розглянемо визначення закладу культури: заклад культури - юридична особа, основною діяльністю якої є діяльність у сфері культури, або структурний підрозділ юридичної особи, функції якого полягають у провадженні діяльності у сфері культури. Закон України «Про культуру» розділ 1. ст. 1 п. 5 [1]. Для регламенту основної діяльності юридичної особи в сфері діяльності культури розроблена посадова інструкція менеджера (директора, керівника) визначена в Наказі Міністерства культури і мистецтв України [3]. Вона містить в собі основні інструкції щодо роботи фахівця, що забезпечує умови для його ефективної праці. Серед документів, що регламентують виконання працівником своїх функцій, чи не головне місце займають посадові інструкції, тому що це кадровий документ. Однак, незважаючи на важливість для роботодавців цього документа, доводиться констатувати, що сьогодні в багатьох закладах культури сільської місцевості фактично відсутня практика розробки посадових інструкцій.

Заклади культури сільської місцевості, які ще не так давно слугували центрами публічного та культурного життя, зараз знаходяться у вкрай тяжкому стані і не виконують покладених на них функцій. Криза діяльності закладів пояснюється недостатньою їх адаптацією до сучасних вимог суспільства, неякісними культурними послугами, скороченням робочих місць, відсутністю опалення, аварійним станом, недостатнім фінансуванням і недостатнім розуміння місцевими органами влади ролі і значення задоволення культурних потреб населення. Також важливим фактором зупинки розвитку закладів є незбіжність сучасним потребам кваліфікації працівників та системи їх підготовки. Це приводить до того що використовуються застарілі форми роботи з усіма верствами населення. Особливо це стосується молодого покоління, яке знаходиться в прямій залежності від духовного і патріотичного виховання, адже розквіт нації залежить від доброти звичаїв, а останні – від виховання людини. Крім того, у молодого покоління набуває тенденція міграції з сіл у місто і з кожним днем їх кількість скорочується . Тому виховання і закріплення молодих кадрів в селі є дуже важливим.

Для менеджера, який працює в сільському закладі культури особливо важливим є збереження та збагачення культурно-дозвілєвої діяльності дітей та молоді. Для ефективної роботи закладу культури, в сучасному суспільстві, концертів, гуртків, масових свят замало. Необхідно проводити заходи нових форм, такі як: квести, зустрічі, фестивалі, виступи гуртів, івент-туризм, тематичні вечірки, літературно-мистецьких заходів і т.д. Також обов'язковим є створення простору для підтримки творчих здібностей молоді. У діяльності закладів культури дедалі важливіше місце посідають нові підходи, розвиваються нові напрямки

творчого пошуку, підвищується роль молоді у культурному та громадському житті села. І сьогодні необхідно докласти максимум зусиль для збереження, відродження, розвитку духовній скарбниці українського народу, насамперед, нашої традиційної культури.

#### *Література*

1. Закон України. Про культуру. Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2011, № 24, ст.168
2. Конституція України. Відомості Верховної Ради України (ВВР), 1996, № 30, ст. 141
3. Наказ Міністерства культури і мистецтв України № 168 від 14.04.2000 р.

*Москвічова Юлія,*

*кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та хореографії  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

### **СПЕЦИФІКА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ НА ВІННИЧЧИНІ**

Посилення міжкультурної взаємодії різних етносів є характерною ознакою сучасної доби. Залежно від соціокультурних умов така взаємодія проявляється по-різному. В одних випадках вона може стати джерелом загострення етнокультурних суперечностей, а в інших – навпаки, яскравим прикладом об'єктивної закономірності зближення етнічних культур. Із здобуттям Україною Незалежності на початку 90-х років ХХ ст. інтерес людей різних національностей до своєї історії та культури стрімко зростає. Починають виникати національно-культурні товариства, покликані захистити права та інтереси представників національних спільнот. Багатоміліардна історія Вінниччини як складової Поділля, свідчить, що на цій території здавна існували різні національні спільноти. Крім українців, це поляки і росіяни, молдавани, білоруси і євреї. Сьогодні Вінниччина так само поліетнічний край з домінуванням української нації, де толерантно співіснують різні етноси, а це майже 90 тисяч представників 133-х національностей і народностей [4]. Питанням відродження та діяльності національних меншин на Вінниччині присвячені наукові розвідки М. Антошко, Я.Глінчевського, В. Кононенко, А. Ліпської, А. Ратинської, С. Федун, Л. Юрчук та ін.

Як відомо, формування особистості відбувається завдяки спілкуванню з іншими людьми та осягненню культурних цінностей, обміну духовними цінностями між людьми, що не можливо без передачі та прийому інформації, її інтерпретації та засвоєння, тобто без комунікації. Взаємодія різних культур у полікультурному середовищі визначається як міжкультурна комунікація [1, 3]. Ігнорування культурних відмінностей, спроби звести їх до спільного знаменника є безуспішними та часто навіть небезпечними. Тож, пріоритетним стає цінність взаєморозуміння та взаємоповаги представників численних етносів і культур. В сучасних умовах діалог культур постає важливим як засіб формування уміння жити в багатонаціональній країні, як засіб толерантності, терпимості, пошани один до одного та визнання різноманіття нашого духовного і матеріального світу.

На Вінниччині в 90-х роках ХХ ст. в результаті сприятливої політики держави й органів місцевого самоврядування було зареєстровано 44 національно-культурних товариства. Частка національних меншин становила 5,1 % від всього населення області. Серед них найчисельніші: росіяни (3,8 % - 67,5 тис.), поляки (0,2 % - 3,7 тис.), білоруси (0,2 % - 3,1 тис.), євреї (0,2 % - 3,0 тис.), молдавани (0,2 % - 2,9 тис.), вірмени (0,06 % - 1,09 тис.) [4].

Кількість національно-культурних товариств з кожним роком зростає. Сьогодні активну роботу зі збереження й розвитку культури свого народу проводять 77 товариств, які об'єднують представників 15 національностей. Найбільше в області польських об'єднань – 27, єврейських – 17, російських – 6, ромських – 6, німецьких – 3, білоруських – 2, азербайджанських – 2, ассирійських – 2, вірменських – 2 [3, 49]. Специфіка діяльності національно-культурних товариств Вінниччини зумовлюється тим, що регіон є відносно віддаленим від кордонів з іншими державами, тому їх безпосередній вплив на представників своїх етносів у регіоні майже не відчутний і основою розвитку культурних меншин постає внутрішній потенціал етносів, а не вплив і всебічна підтримка етнічно споріднених сусідніх країн. Польська громада є найбільш активною і посідає друге місце за росіянами за кількістю представників (3,7 тис. осіб) та перше місце за кількістю зареєстрованих товариств [3, 49].

Діяльність польських організацій з самого початку була спрямована на відродження польської мови, літератури та історії. В 90-ті роки ХХ ст. урядом Польщі на Україну та на Вінниччину зокрема, було направлено певну кількість вчителів-полоністів, створено ряд освітніх безоплатних програм. Для підготовки місцевих кадрів створювались щорічні педагогічні курси з методики вивчення польської мови, історії та культури. Ще одним важливим напрямком діяльності польських національно-культурних товариств є історично-пошукова робота, спрямована на вшанування пам'ятних місць, розчищення та відродження історичних пам'яток польської історії на теренах Вінниччини. Сьогодні майже при кожному товаристві

відкрито курси польської мови. Динамічно розвивається співробітництво з регіонами Польщі. В даний час на Вінниччині реалізуються партнерські угоди про торговельно-економічне, науково-технічне та культурне співробітництво із низкою воєводств Польщі, загалом понад 200 партнерських договорів різних рівнів.

Завдяки активній діяльності польських товариств, місцевій владі та залученню польських міст-побратимів в 2010 році в м. Вінниці було відкрито Генеральне консульство Республіки Польща. Дипломатичне представництво кардинально змінило культурно-мистецьке життя регіону. Консульство бере активну участь у багатьох торгово-представницьких, науково-освітніх та культурно-мистецьких проектах та заходах. Тож, польська меншина, поступово відроджуючи свої етнопольські ознаки, успішно інтегрується в українське суспільство, а також, долучаючись до громадсько-політичного життя регіону, виступає дієвим чинником українсько-польського партнерства, яке в умовах глобалізаційних процесів виходить за межі двостороннього співробітництва [2]. Одним з пріоритетних напрямів роботи національно-культурних товариств залишається культурницька діяльність. На Вінниччині щорічно здійснюється комплекс культурно-мистецьких заходів, що сприяють гармонізації міжетнічних відносин та популяризації культури, традицій і звичаїв національних меншин. Зокрема, Обласний огляд-конкурс творчих колективів національних меншин «Подільські барви», що був започаткований 1998 року, щорічно презентує творчість близько 20-ти колективів та окремих виконавців з представників національних меншин Вінниччини. Щорічно проводяться фестиваль польської культури «Єднаймося, радіймо, співаймо!», регіональний фестиваль ромської культури, свята рідної мови «Суцвіття душ і розмаїття слів» та національної кухні «Чим хата багата, тим і рада», фестивалі єврейської та ассирійської культур та ін. [3, 50].

Міжкультурну комунікацію у регіоні доповнює і взаємодія різних релігійних конфесій [6]. Загалом на Вінниччині діють понад 2 тисячі релігійних організацій, в тому числі повноцінно функціонують 38 напрямів віросповідання. Найвпливовішою складовою духовного життя в області залишається Православ'я, воно нараховує 1278 релігійних організацій, що становить 65 % від загальної мережі області. Порівняно менший вплив на соціокультурну ситуацію краю мають Українська автокефальна православна церква (53 організації, що становить 2,7 % від загальної мережі, 8 недільних шкіл) та Українська греко-католицька церква (17 релігійних організацій, в тому числі 2 чоловічих монастирі; 8 недільних шкіл). Вагоме місце в релігійному й культурному житті регіону займає Римо-католицька церква (131 релігійна організація, в тому числі 13 монастирів). В її осередках проводяться культурні заходи, серед яких велика кількість музичних (Дні Християнської культури, Свята релігійної пісні, З'їзди музикантів, фестиваль органної і камерної музики «Музика в монастирських мурах») [3, 50].

Найбільш динамічною складовою релігійної ситуації на Вінниччині став протестантизм, представлений двадцятьма конфесіями [5]. В області функціонує близько 600 організацій (майже 30 % від усієї релігійної мережі). Найбільш масовим та впливовим став Всеукраїнський Союз об'єднань Євангельських християн-баптистів (170 релігійних громад – 8,8 %, духовна семінарія, духовний коледж, 100 недільних шкіл). Протестанські конфесії, як виявилось, краще пристосувалися до реалій сьогодення, вони здатні гнучко реагувати на соціально-політичні зміни в суспільстві, активно зміцнюють свою матеріально-технічну базу, підтримують тісні зв'язки із віруючими інших держав, проводять активну місіонерську роботу [3, 50].

Таким чином, здобутки кожної етнічної спільноти збагачують культуру краю, формуючи неповторне духовне обличчя регіону. Специфіку міжкультурної комунікації забезпечує взаємодія організацій культури і дозвілля титульної української нації та громадських об'єднань національних меншин. Пріоритетними напрямками діяльності національно-культурних товариств є: збереження та поширення національно-культурних традицій; освітня робота; історично-пошукова робота; захист громадянських, економічних та соціальних інтересів членів товариства; налагодження економічних та культурних зв'язків з історичною батьківщиною. Міжкультурну комунікацію органічно доповнює взаємодія релігійних конфесій, серед яких найвпливовішими залишаються православні.

### *Література*

1. Абрашкевичус Г.О. Міжкультурні комунікації в поліетнічному соціумі (на прикладі діяльності Кримського республіканського товариства литовської культури ім. М.К. Чюрльоніса) : автореф. дис. ... канд. культурології : спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2009. 23 с.
2. Калакура О. Я. Польська меншина як чинник україно-польської співпраці на сучасному етапі / [Електронний ресурс]. Режим доступу : [http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe?..](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?..)
3. Москвічова Ю.О. Особливості міжкультурної комунікації в поліетнічному просторі Вінниччини // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. К. : Міленіум, 2016. Вип. I (6). С. 47–52.
4. Національні меншини України у XX столітті: політико-правовий аспект / М. І. Панчук, В. А. Войналович, А. Галенко та ін.. К., 2000. 358 с.
5. Офіційне інтернет-представництво // Управління у справах національностей та релігій Вінницької обласної державної адміністрації // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.vin.gov.ua/web/upravlinnya/web\\_vid\\_rel.nsf](http://www.vin.gov.ua/web/upravlinnya/web_vid_rel.nsf).
6. Релігійно-інформаційна служба України [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.risu.org.ua>.

## **ПРАКТИКА ОРГАНІЗАЦІЇ ПІСЛЯДИПЛОМНОЇ ОСВІТИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ НА ПРИКЛАДІ ВІННИЦЬКОЇ ОБЛАСТІ**

Головним чинником розвитку і модернізації будь-якої країни є людський капітал, в основі якого має лежати нова якість людського життя. Досягненню такого рівня покликана сприяти нова соціокультурна політика держави, спрямована на розвиток і максимальне розкриття людського потенціалу, створення належних умов для реалізації інтелектуальних і творчих можливостей кожної людини. Практичне вирішення цього завдання залежить від фахового рівня працівників культури і, насамперед, від ефективності роботи галузевої системи підготовки та перепідготовки кадрів. У галузевій системі освіти важлива роль відводиться мережі закладів післядипломної освіти, роботу якої координує та методично спрямовує єдиний державний профільний вищий навчальний заклад IV рівня акредитації, що перебуває у підпорядкуванні Міністерства культури України – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (далі – НАКККіМ, Академія).

В одній з наукових статей ректор НАКККіМ, почесний академік НАМ України, голова фахово-експертної комісії з післядипломної освіти Координаційної ради з питань мистецької освіти і науки при НАМ України, професор В.Г.Чернець зазначав, що культура як невід’ємна складова розвитку суспільства здатна забезпечити суспільну стабільність, консолідацію державних інституцій для вирішення важливих соціальних завдань та бути фактором безпеки держави і особистості.

На кінець 90-х років минулого століття у сфері культури України працювала розгалужена мережа закладів післядипломної освіти. На центральному рівні функціонував Республіканський інститут підвищення кваліфікації працівників культури (нині Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв), Факультет підвищення кваліфікації викладачів музичних училищ при Київській державній консерваторії, Факультет підвищення кваліфікації викладачів училищ культури при Харківському державному інституті культури та в кожному обласному центрі – обласні курси.

Після набуття Україною незалежності ліквідовуються обласні курси підвищення кваліфікації працівників культури. На їх базі у десяти областях створюються, зокрема і Вінницькій (1991-1992 рр.), центри підвищення кваліфікації. У 1992 році Вінницькій центр отримує нове приміщення, а роком пізніше Мінкультури відкриває своїм наказом на його базі Вінницький факультет Інституту підвищення кваліфікації працівників культури України.

Впродовж наступних двох десятиріч в умовах роботи Факультету активно розвиваються і поширюються інновації. Їх суть полягає в тому, що через систему підвищення кваліфікації набуваються нові теоретичні знання і практичні навички. Через тренінги, майстер-класи і лекції, які проводяться провідними вченими і практиками України, що залучаються до навчального процесу, слухачі знайомляться з новітніми методиками практичної психології, менеджменту, права, соціології. Застосовуючи на практиці набуті під час навчання знання і навички, фахівець спроможний вирішувати проблемні питання, що мають місце у роботі закладу або місцевого органу культури. Саме під час тренінгів народжуються інноваційні форми роботи, узагальнюється і поширюється передовий досвід. Принцип роботи Факультету зберігається і досі, що є основною мотивацією працівників галузі до підвищення кваліфікації.

Інноваційність функціонування Факультету полягала ще й у тому, що до 2011 року його фінансування здійснювалося з двох джерел – з державного та обласного бюджетів. Утримання частини адміністративно-господарського, педагогічного персоналу, приміщення, виплата добових слухачам фінансувались з обласного бюджету, а утримання науково-педагогічного складу та оплата лектури проводились з державного бюджету (як структурного підрозділу Інституту). Утримання Факультету з двох бюджетних рівнів здійснювалась відповідно до Договору про розмежування майнових, фінансових інтересів і повноважень між Київським інститутом підвищення кваліфікації працівників культури та управлінням культури Вінницької обласної державної адміністрації.

Не дивлячись на неодноразову реорганізацію Інституту підвищення кваліфікації працівників культури України (1998 – Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2010 – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв), Вінницький факультет зберігав свою діяльність як територіально відокремлений структурний підрозділ Академії аж до прийняття Верховною Радою України Бюджетного Кодексу (2010 р.). З набранням чинності цим законодавчим актом зникли правові підстави для фінансування Факультету одночасно з державного та обласного бюджетів.

Вінницька обласна рада врегулює це питання шляхом створення в грудні 2011 року комунального закладу «Вінницький обласний навчально-методичний центр галузі культури, мистецтв

та туризму», а роботу Факультету НАКККіМ на базі Центру збережено на договірних засадах. Такі організаційні і структурні зміни не спричинили втрати ефективної взаємодії між Центром і Факультетом, привабливості освітніх послуг і попиту на них.

У червні 2014 року Центр отримує від МОН самостійну ліцензію на право підвищення кваліфікації 800 працівників культурно-мистецької сфери, якою забезпечуються потреби у підвищенні кваліфікації працівників культури області.

У Вінницькій області функціонує 2168 закладів культури, з яких 1074 - клубних, 953 - бібліотеки, 59 - музеїв, 54 - початкових спеціалізованих мистецьких школи. У них нараховується 6768 працівників, які займають посади керівників і спеціалістів, у тому числі: 1867 - клубних, 1567 - бібліотечних, 184 - музейних та 1083 - педагогічних. Крім комунальної мережі у сфері культури області функціонує 70 закладів культури різних відомств, в яких працює понад 300 осіб. Статистика свідчить, що з 6,8 тис. працівників, які займають посади керівників і спеціалістів, лише 62% мають вищу освіту. Такий якісний склад кадрів має широкий простір для професійного зростання.

Особливе місце відводиться системі післядипломної освіти зокрема, навчанню в режимі стажування і підвищення кваліфікації працівників без профільної освіти.

Центр виконує державне замовлення на підвищення кваліфікації працівників галузі від управління культури і мистецтв Вінницької ОДА. Його показники по роках, при ліцензійному обсязі – 800 осіб на рік, наведені у таблиці.

КАТЕГОРІЯ	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
Бібліотечні працівники	178	166	160	229	173	212	135
Працівники клубних закладів	143	156	51	104	128	108	119
Педагогічні працівники мистецьких шкіл	178	111	239	155	242	203	164
Музейні працівники	32	22	15	18	22	22	15
Викладачі Вінницького коледжу культури і мистецтв ім.М.Д.Леонтовича		74	30		22		68
Викладачі Тульчинського коледжу культури			107				
Головні бухгалтери райвідділів культури і обласних організацій				48			
Секретарі ПСМНЗ, закладів культури						14	
<b>ВСЬОГО</b>	<b>531</b>	<b>529</b>	<b>602</b>	<b>554</b>	<b>587</b>	<b>559</b>	<b>501</b>

Тісна співпраця Центру з Академією та іншими провідними культурно-мистецькими ВНЗ України робить навчальний процес актуальним, змістовним і ефективним.

Приміром, до проведення тренінгів з питань роботи закладів та місцевих органів культури залучаються провідні професори кафедр менеджменту НАКККіМ та Київського національного університету культури і мистецтв, до проведення майстер-класів з питань викладання спецдисциплін у мистецьких навчальних закладах - професори з Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка, Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової.

Післядипломна освіта є одним з дієвих механізмів, що сприяє працівнику вирішувати актуальні соціально-культурні завдання, зокрема щодо:

- підвищення професійної компетентності;
- усвідомлення пріоритетності освіти у визначенні свого місця і ролі в суспільному житті;
- удосконалення роботи, раціонального використання передового досвіду та інноваційних методик;
- розуміння унікальності культурного простору регіону та його можливостей у забезпеченні культурних потреб суспільства.

Формування змісту навчальних програм відбувається з урахуванням актуальності проблем в діяльності закладів культури, змін у законодавстві, яке регулює роботу галузі, функціональних обов'язків різних категорій слухачів.

Навчальні плани визначають графік навчального процесу, форми та терміни його проведення. Використовуються такі види підсумкового контролю як творчий залік, співбесіда, тестування, контрольна залікова робота, програвання педагогічного репертуару тощо. Контрольні заходи включають як поточний, так і підсумковий контроль. Практикується використання модульної та інших форм підсумкового контролю після закінчення логічно завершеної частини лекцій та практичних занять, що враховується при виставленні



підсумкової оцінки. Слухачі, які успішно виконали навчальну програму, отримують свідоцтво про підвищення кваліфікації державного зразка.

Центр забезпечений навчальними підручниками, методичними посібниками, довідковою та іншою навчальною літературою з мистецтва, освіти, психології творчості, інноваційної мистецької педагогіки, методики музичної діяльності, української мови за професійним спрямуванням, нормативно-правового та фінансового забезпечення. Значний імпульс для своєї праці слухачі отримують на творчих тренінгах комунікативних здібностей, позитивного лідерства, кризового менеджменту.

Важливою складовою навчального процесу є розробка та видання різноманітних методичних, сценарно-репертуарних матеріалів та матеріалів з досвіду роботи. У Центрі створені усі умови для здійснення ефективної освітньої діяльності. На його балансі утримується сучасно обладнане окреме чотириповерхове приміщення з навчальними та готельними функціями загальною площею 1342,4 кв. м.. Належним чином облаштовані навчальні аудиторії, методичний кабінет, кабінет охорони праці, комп'ютерна лабораторія, бібліотека з книжковим фондом понад 5 тисяч одиниць.

Сфера надання Центром освітніх послуг постійно розширюється. Запроваджено дистанційне навчання, практикується контрактна форма для працівників, які не мають профільної освіти. З кожним роком розширюється практика надання послуг з післядипломної освіти (на засадах самоокупності) для працівників культури інших областей.

Значним важелем в інформаційному забезпеченні навчального процесу є Інтернет-сайт Центру, через який висвітлюються навчально-методичні, практичні та науково-освітні здобутки галузі. Поєднання методологічних, практичних і науково-освітньої механізмів організації навчального процесу у закладах післядипломної освіти актуалізується з огляду на необхідність інтеграції, оптимізації та підвищення ефективності роботи галузі. Україна поступово інтегрується у європейський культурний простір, що зумовлює потребу у фахівцях, які спроможні вирішувати складні завдання не лише нашої культурної самоідентифікації, але й пошуку шляхів зближення культур і формування об'єднаного культурного простору. В цих умовах головним завданням закладів освіти сфери культури є підготовка сучасних кадрів, здатних забезпечити модернізацію галузі.

*Наконецна Марина, студентка III курсу НАКККіМ*

### **КУЛЬТУРОЛОГІЧНА СКЛАДОВА ФІЛОСОФІЇ ДІАЛОГУ М.БУБЕРА: КОНЦЕПЦІЯ «БОГ ЯК ДРУГ»**

Історично обумовленим стало посилення взаємодії між людьми, збільшення варіацій соціальних відносин та зростання потреби у діалозі. Для початку варто розібратися, що таке «діалог» і яка провідна ідея філософії діалогу, яку запропонував Мартін Бубер.

Термін «діалог» є словом іншомовного походження, яке утворене із префікса «діа» [грец. dia – через], що означає наскрізний рух, розділення, посилення, завершеність та частини складних слів «лог» [грец. logos – слово, думка] – що відповідає поняттям «слово», «мова». У дослівному перекладі з грецької діалог [dialogos] – бесіда, розмова. Діалог є ключовою філософською категорією. Як зазначається в енциклопедичному словнику, незважаючи на схильність філософії до монізму, діалогізм постійно виникав при створенні філософських систем (як, наприклад, дуалізм). Діалогізм, або філософія діалогу – філософський напрямок, що виник у 20-і роки ХХ ст. Вихідним положенням Філософії діалогу є визнання діалогічного розуміння природи людини, а також пріоритету міжособистісного спілкування, що здійснюється на рівні відношення «Я-Ти».

Для діалектико-екзистенційної теології Бубера властиве розрізнення трьох видів діалогу: справжнього, технічного та замаскованого, віддаючи перевагу першому, перейнятому «живим взаєморозумінням». Відношення «Я-Ти» справжнє, адже воно обопільне й не зумовлене жодними причинними зв'язками. «Я» і «Ти» в ньому присутні в усій повноті свого особистісного буття. Бог – це остаточне, трансцендентне «Ти», основа будь-якого людського «Ти» та самої можливості екзистенційного діалогу між «Я» і «Ти». Розв'язуючи проблему діалогу, ми вирішуємо і проблему людського буття, адже вони нерозривно пов'язані. Не даремно виник філософський напрям – діалогізм, в якому одним з найголовніших є задача суттєвого осмислення стосунків між людьми як діалогічних. Особливої популярності діалогізм досяг завдячуючи роботі іудейського науковця, дослідника діалогу Мартіна Бубера «Я і Ти». Ключовим моментом формування філософських поглядів Бубера є перехід від містицизму до релігійного екзистенціалізму, від ідеї «злиття» людини з божественним початком до ідеї «зустрічі» людини з Богом, яка передбачає окреме існування і «діалог» обох сторін. Справжня зустріч людини з Богом, як і людини з людиною, – це не відношення «Я – Воно», а відношення «Я – Ти». Ця думка з надзвичайною глибиною і поетичною силою втілена в самому знаменитому творінні Бубера – Я і Ти (Ich und Du, 1923). Аналізуючи основні характеристики діалогу

Бубера, можемо визначити критерії притаманні діалогізму: співвідношення Я-Ти (інтимно-діалогічне) та Я-Воно (когнітивно-практичне).

Я-Ти та Я-Воно для Бубера – основні поняття. Вони являють собою пари слів, найголовнішою серед яких автор презентував саме Я-Ти. І не «Я» і «Ти», а саме Я-Ти як одне ціле, роблячи акцент на те, що відбувається у проміжній сфері «між». Я-Воно – це спілкування з периферії, а не з центру особистості. «Я» у випадку «Я-Ти» відрізняється від «Я» в «Я-Воно». В стосунках Я-Ти «Я» молодше за «Ти», а у стосунках Я-Воно – «Я» старше за «Воно».

М.Бубер пропонує наступну ідею: Я-Ти – це любовний діалог. Проте любов не потрібно розуміти лише чуттєво, адже це хибна думка. Почуття лише супроводжують метафізику любові, але це не все. Любов – міжособистісні взаємозв'язки. Я-Ти стосунки існують заради самого себе, мета таких відносин – доторкнутися до Ти. А ось у стосунках Я-Воно головним є набуття досвіду та використання його. У стосунках «Я-Ти» між Я і Ти виникає проміжна сфера, яку ми називаємо «між», вона представлена смислами культури, мовами, науками, літературою і т.д. М.Бубер висловлював припущення, що діалогічні відносини людини з навколишнім світом існують у трьох сферах, таких як: життя людини з природою (зв'язок не потребує мовного контакту), сфера діалогу між людьми (наявність мовного контакту) та сфера духу (найвища сфера, адже на даному рівні народжуються слова, але Ти не проявляється мовно, ми лише відчуваємо на собі відповідь, на яку реагуємо діями, мисленням і т.д.). Саме Бубер доводив думку про те, що дух існує між Я і Ти, а не як прийнято вважати, що він живе у нас самих. Вислів «історія, яка відбувається», що належить Буберу й до нашого часу використовується науковцями, які доводять теорію про те, що історія, власне як і культура творяться безпосередньо в процесі діалогу людини з Богом.

Світове Ти є Бог, і тільки якщо людина здатна постати перед Божим Ти, він здатний полюбити Ти створених істот. Інакше відносини людей деградує до рівня Я - Воно, поводження з людиною як об'єктом маніпулювання, засобом досягнення цілей, і здатні піднятися до рівня Я - Ти лише в рідкісних випадках сильної любові або ідеальної дружби, коли в зустріч людини з людиною залучена вся повнота їх існування. У книзі «Між людиною і людиною» (*Between Man and Man*, 1947) розглядаються соціальні та педагогічні аспекти цієї філософії людських взаємин.

Мартін Бубер своїми працями відстоював традиції християнства та іудаїзму, а саме – релігійні цінності. Він стверджував, що спільні ідеї закладені в цих двох релігіях мають сприяти діалоговим стосункам між цими релігіями. Власне, у роботі «Я і Ти» він розкриваючи ідею власної творчості – вчення про діалог, багато в чому звертався до релігії. Відповідно до моделі діалогу «Я-Ти» та «Я-Воно» М.Бубер стверджував, що людина може сприймати світ і буття як сукупність безособових предметів, знярядь і т.д., які виконують свою утилітарну мету. Власне, спираючись на вчення І.Канта, вивів наступну формулу: для того аби використати предмет, ми маємо помістити його в інший простір і час, в відповідні причинно-наслідкові зв'язки. Адже Кант говорив, що як простір, так і час належать до форм чуттєвого споглядання, але самі не належать природі речей. Так само і будь яка людина може демонструвати таке ставлення до інших людей, навіть до Бога.

Бубер зазначав, що у такому випадку ми проявляємося в формі «Я-Воно» і використовуємо притаманну цій формі мову. Проте, існує й інший варіант, коли ставлення є особистісним, або ж як ми кажемо «діалогічним». За його словами і до людей, і до предметів, і до Бога можна звертатися як до «Ти», тобто як до співрозмовника на одному рівні. Тобто таким чином співрозмовник стає рівноправним суб'єктом діалогу. При онтологічному діалозі суб'єктів «Я» і «Ти» світ сприймається абсолютно відмінним від того, в якому відбувається діалог «Я-Воно». Бубер переконував, що діалог «Я-Воно» може підійматися на рівень «Я-Ти», але й може бути зворотна дія, коли спілкування «Я-Ти» втрачає свою сутність і переходить на нижчий рівень стосунків «Я-Воно».

Згідно буберизму, стосунки «Я-Ти» в будь-якому випадку можуть існувати лише тому, що є Бог, який являє собою «вічне Ти». Бог виступає вищого рівня співрозмовника, саме Бог здійснює процес реалізації головної сутності діалогу «Я-Ти». «Вічне ти» - це та сила, яка стає учасником діалогу з людьми, через одкровення і порятунок. Таким чином, «вічне Ти» є можливістю людини вступати в діалог з вищою силою. Але не треба розуміти «вічне Ти» як абсолютного Бога, це лише частина Бога. Бог поєднує у собі «вічне Ти» з яким людина може спілкуватися і трансцендентну сутність, яка по природі своїй є непізнаваною для людини.

Так, без сумніву, діалог «Я-Воно» необхідний, він слугує орієнтиром у фізичному світі, але якщо, пізнання світу відбувається лише через нього, то воно є неповноцінним, викривленим. В такому випадку людина виступає суб'єктом абсолютно віддаленим від Бога, від інших людей, від світу та від себе самого. Людина сприймає своє життя, як лише існування і те абсурдне, ніяк не цілісне, не маюче сенсу як такого. Чим далі людина від Бога – тим більше відчуження від життя вона переживає. Якщо людина втрачає можливість вступати в діалог з Богом, вона починає вигадувати собі «ідолів» і поклонятися їм, ідолами можуть ставати гроші, влада, певний колектив, соціальне життя і таке інше. Існує навіть варіант, коли сам Бог стає певним ідолом, якщо сприймати його неналежним чином.

Це означає, що тепер людина втрачає уявлення про бога як про друга, вона не чує його, власне як і Бог не чує людину. Напевно зараз ми живемо у так званому безбожному світі. Проте, не дивлячись на це, такий процес, як «затемнення Бога» він є важливою складовою в процесі розвитку релігійності, адже саме після такого процесу виникають нові релігії. Саме після «затемнення» людина ніби наново будує діалог з Богом. Аби пізнати Бога, потрібно пізнати світ, адже діалог з Богом відбувається вже не в кульмінаційний момент, а в процесі досягнення цього моменту, тобто під час становлення відносин людини зі світом. Саме ці відносини створюють сфери буття: «космос», тобто фізична сфера, яка є символом взаємозв'язку людини і природи, «ерос», тобто психічна сфера, яка є ознакою зв'язку людини з іншими людьми, ну і третя сфера – «логос», яка є свідченням взаємозв'язку людини з духовним і культурним. Тобто, як результат, Бубер виводить таку ідею: людина обов'язково має пізнати стосунки як на рівні «Я-Воно» так і на рівні «Я-Ти», особливо важливим є розуміння Бога саме у концепції стосунків «Я-Ти», де він сприймається як друг.

#### *Література*

1. Більченко С. В. Чужий. Інший. Ближній. Філософія діалогу як філософія Третього. — К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2010. — 357 с.
2. Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. — 464 с.
3. Бубер М. Я и Ты / М. Бубер // Квинтэссенция. Философский альманах 1991 года. — М. : Политиздат, 1992. — С. 294-370.
4. Діалог і діалогічність в українській літературі XIX – XXI ст.: монографія / за заг. ред. Малютіної Н.П. Одеса: Одеський національний ун-т імені І.І. Мечникова, 2013. 288 с.
5. Кант, И. Критика чистого разума: соч. в 6 т. - М., 1964. - Т. 3.
6. Лифинцева, Т.П. Философия диалога Мартина Бубера. - М., 2009.

**Овчарук Ольга,**

*доктор культурології, професор,*

*професор кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККІМ*

### **КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ПРИКЛАДНИЙ АСПЕКТ**

Культурна дипломатія як теоретичний концепт поступово входить до дискурсивного поля сучасної теоретичної культурології. Як ефективний інструмент державної культурної політики, культурна дипломатія заслуговує на активний дослідницький інтерес з боку практичної культурології. Втім, обидва аспекти логічно реалізуються при вивченні навчальної дисципліни «Культурна дипломатія», спрямованої на підготовку культурологів-магістрів – майбутніх фахівців сфери культури. Підготовка таких фахівців є актуальною та вкрай необхідною для подальшої професіоналізації сучасного культурного простору України. Розробка відповідного навчального курсу може стати теоретичною платформою для набуття новітніх знань, розвитку необхідних навичок, вмінь, формування компетенцій, актуальних для майбутніх операторів культурно-мистецької сфери. Відтак, теоретичні та прикладні аспекти культурної дипломатії як інструменту міжкультурної комунікації, інформаційної політики держави, медійної грамотності української спільноти – стають ключовими для сучасного покоління молодих фахівців-культурологів та розвитку культурологічної науки. Попри те, що поняття «культурна дипломатія» з'явилося досить недавно, в практиці зовнішньокультурних зв'язків культурна дипломатія постає інструментом застосування та впровадження теорії культурної комунікації, її моделей, що включають різноманітні форми культурного обміну. Слід зазначити, що особливого імпульсу культурна дипломатія отримала з визнанням того факту, що культура є одним із визначальних факторів, що сприяє забезпеченню державних інтересів. З одного боку вона є продуктом, з іншого – механізмом забезпечення функціонування зовнішньополітичних інструментів, оскільки, не просто застосовується на всіх рівнях, а має унікальну здатність формувати думку світової громадськості щодо культури певної держави, її національних культурних традицій та в цілому культурних стратегій розвитку. Так, американський політолог М. Каммінгс називає культурною дипломатією обмін ідеями, інформацією, цінностями, переконаннями та іншими аспектами культури з метою зміцнення взаєморозуміння [1]. Практикуючий культурний дипломат, экс-директор Польського Інституту в Україні та США Є. Онух, вважає, що дипломатія становить частину культури, а не навпаки, про що часто забувають професійні дипломати, а ще частіше політики. Культурна дипломатія – це інструмент державної політики, розрахований на тривалу перспективу, а тому й не повинна бути конкретним знаряддям політичної орієнтації. Культурна дипломатія – це продаж іміджу країни засобами культури [1]. При цьому саме мистецтво надає витонченості та «лагідності» політичним стратегіям, допомагає утримати повагу до країни, нації, конкретної людини, як представника суспільства. Адже політичні режими змінюються, а емоційна пам'ять залишається назавжди. На думку розробника концепції «Soft Power» («м'яка сила») Джозефа Ная, культурна дипломатія за своєю сутністю, на відміну від «жорсткої сили», має здатність «переконувати через культуру, її цінності та ідеї» [5]. В цьому контексті, актуалізується питання становлення культурної дипломатії та розвиток цієї «м'якої сили», яка буде

виступати каталізатором стратегії дипломатії, де головуючим є вплив жорсткої влади. Слід зазначити, що культурна дипломатія для України – це важливий елемент стратегічної діяльності, «м'яка сила», через яку можна набагато легше ввійти в кожну країну та знайти підтримку на суспільному рівні [2]. Це інструмент для реалізації національних інтересів, але за умови системного застосування та ефективної координації зусиль та генерування якісного контенту на експорт.

Дослідження діяльності таких культурних інституцій, як Британська Рада, Французький Інститут, Гете-Інститут показує, що це визнані лідери культурної дипломатії з глобальними культурними проектами. Всі інституції мають різну структуру та умови фінансових надходжень. У деяких з них є фінансова підтримка у вигляді видатків з бюджету, субсидій, дехто формує власний бюджет через реалізацію проектів, фандрейзинг тощо. Проте, функції державних установ та інституцій не дублюються, так як існує процес планування та розробки стратегії з урахуванням різних стейкхолдерів процесу просування інтересів країни на території інших держав з метою налагодження міжкультурного діалогу. Наявність у країнах представників інших культур та традицій потребує присутності міжкультурних програм та функцій культурної дипломатії. Відтак, саме культурна дипломатія як державна політика у сфері культури має сприяти реалізації різноманітних інформаційних, історико-культурних та просвітницьких проектів, спрямованих на формування громадянської позиції та національної ідентичності. При цьому, як зазначається в аналітичних матеріалах Національного інституту стратегічних досліджень, пріоритетними напрямками діяльності зарубіжних інституцій України щодо гуманітарної присутності в країнах перебування мають бути: компетентне, засноване на новітніх методологічних підходах, впровадження актуального українського дискурсу в місцеві політичні та суспільні наративи, культурний ландшафт; фасилітація доступу зарубіжної громадськості до надбань української культури, освіти, науки з використанням сучасного техніко-технологічного та змістового інструментарію); адаптація відповідного зарубіжного досвіду у сфері публічної дипломатії щодо використання гуманітарних питань як елементу «м'якої сили», збалансованого поєднання традиційних і модерних елементів [3]. Відтак, підготовка сучасних культурологів – фахівців у сфері культури на основі опанування теоретичних та практичних аспектів культурної дипломатії як інструменту формування толерантності та взаємоповаги в сучасному світі, сприяє розумінню ідеалів та цінностей власної культури, допомагає формуванню більш широкого та незаангажованого світогляду, неупередженого ставлення до представників інших культур.

#### *Література*

1. Дубов Д. Політика культурної дипломатії як механізм реалізації стратегічних комунікацій держави // Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського : зб. наук. пр. / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України. Київ, 2017. Вип. 46. С. 62-73.
2. Розумна О. П. Культурна дипломатія України: стан, проблеми, перспективи: аналіт. доп. [Електронний ресурс] // Національний інститут стратегічних досліджень. 2016. Режим доступу: [http://www.niss.gov.ua/content/articles/files/kultu\\_dupl-26841.pdf](http://www.niss.gov.ua/content/articles/files/kultu_dupl-26841.pdf) (дата звернення: 25.04.2019).
3. Розумна О. П. Досвід функціонування європейських інститутів культурної дипломатії: висновки для України // Національний інститут стратегічних досліджень [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.niss.gov.ua/articles/1649/> (дата звернення: 25.04.2019).
4. Чекаленко Л. *Дипломатія. Україна в системі міжнародних відносин*. Київ: МАУП, 2007. 257 с.
5. Nye Joseph. *Soft Power: The Means to Success in World Politics* Public Affairs, 2004. 191 p.

*Гайдук Оксана, аспірант НАКККіМ*

### **КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ СУПЕРГЕРОЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ КАЗОК**

Сьогодні українець не назве сучасного українського казкового супергероя. Натомість американець, європеєць, японець чи китаєць не задумуючись перелічить: Бетмен, Спайдермен, Хавк та ще з десяток інших. Тому є особливо актуальним визначення нового сучасного українського казкового супергероя, як виразника еталону норм поведінки і способу життя в сучасному українському просторі. Такий персонаж з одного боку має в собі містити закладені культурні цінності української нації в традиційних казках, а з іншого - бути вираженням в нових формах та мати нові функції для прикладу подолання проблем сучасного українського суспільства. За часів незалежності України найбільш показовими персонажами стали «Спритко» і «Гарнюня», створені в стилі японського «аніме» образи до Чемпіонату Європи з футболу 2012, які були покликані представити Україну на світовій арені та показати світові основні українські цінності: він - активний і сміливий, вона - красива і незалежна. Однак, Міністерство закордонних справ вирішило не використовувати цей логотип для іміджевих кампаній України.

У 2017 році вперше весь світ побачив сучасну героїню Мавку з однойменної п'єси видатної української письменниці Лесі Українки «Лісова Пісня». The Walt Disney Company визнав український 3D анімаційний мультфільм найкращим. Великі гравці анімаційного ринку відзначили унікальність головної героїні, високу якість візуальних матеріалів і величезний міжнародний потенціал [6]. Різноманітність художніх форм казки вважалася її суттєвою ознакою. Що ж до жанрових особливостей, то казка виходить за межі традиційного для науки про народну творчість поняття жанру, це, радше, – окремих, специфічний масив, який об'єднує в собі різнохарактерні художні, композиційні та загалом жанрові особливості матеріал. Такі погляди в казкознавстві не поодинокі, намагання вчених створити власні класифікації казкових сюжетів не було випадковим. Друга половина XIX ст. стала часом систематизації фольклорних текстів, збирання яких розпочалося у першій половині XIX ст. і триває досі. На той час серед зарубіжних науковців уже були вироблені різноманітні класифікації казкових сюжетів, їх автори: І. Ган, Ф. Стіл, Р. Темпл, Г. Грім, І. Якобс та ін. Перші спроби класифікації були наслідуванням уже відомих збірників народних казок братів Грім (де казки поділялися на міфічні, героїчні, пастуші, зооморфні, антропоморфні). На українських теренах фольклористи дискутували з приводу класифікації казок про тварин Л. Колмачевського [2], загальновидової палітри казок П. Чубинського [3], П. Куліша, І. Франка [4], П. Іванова та ін. Класифікації суттєво відрізнялися одна від одної. Наприклад, П. Чубинський, з огляду на європейську класифікацію, поділив казки лише на два види: міфічні та побутові. Другий том видання – «Малоросійські казки» – увібрав 148 фантастичних і 145 побутових записів, до того часу невідомих у літературі. Саме серед побутових записів знаходимо казки про тварин [5]. Прихильники школи запозичень (М. Дашкевич, І. Франко, П. Куліш та ін.) вид міфологічної казки поділяли на суто міфічні та демонічні, побутові без змін [4]. П. Куліш у статті «Погляди на усну словесність українську» (1876) зробив спробу типології українського казкового матеріалу, виділивши у ньому «три типіща»: 1) казки з прасвіту про зміюк та людодідів; 2) «розважливі» (у значенні медитативності, філософічності); 3) посміхові. Другий та третій типи виділено за метою висловлювання, а перший – за тематикою, що порушує принцип єдинокритеріального поділу [7]. Досліджуючи сюжети українських казок учені погоджуються з антропоморфізацією в них явищ етичних норм українського народу. Із цього приводу П. Куліш зазначає: «Образи з надісторичного миру любить вона (казка) чоловічити, а в мирі людському розумові та правді дає верх над силою та пихою» [3, 43].

Методологія вивчення казки неодноразово фігурувала у дослідженнях етнографів, літературознавців, педагогів, філософів: М. Шашкевича, А. Метлинського, Л. Боровиковського, М. Максимовича, О. Потебні, М. Костомарова, П. Куліша, М. Драгоманова, Ф. Колесси, С. Людкевича, Д. Мордовця, К. Шейковського та ін. Основу для систематизації казок заклали такі визначні дослідники, як: П. Чубинський, М. Сумцов, П. Драгоманов, П. Іванов, П. Єфименко, В. Гнатюк, В. Милорадович, Т. Рильський та багато інших. Так, генетичний та типологічний підходи до вивчення казки створили передумови для її поділу за формою та видом (казки про тварин, фантастичні, пригодницькі, побутові казки – у тому числі сатиричні, гумористичні, казки-притчі, казки-байки та ін.), при цьому кожна з таких груп чи циклів науковці відзначали своїми, притаманними лише їм особливостями побудови художнього образу, характерними прийомми типізації дійсності, засобами композиції.

Дослідження казки вимагає злагодженого механізму співпраці науковців, що можливо досягнути шляхом створення певного центру чи мережі наукових осередків, які б відстежували повноту досліджень теми та фіксували прогалини у вивченні жанру казки. Українська народна казка постає як мудрість нації, що її створила, як філософія народу, що має глибоке коріння, як духовне джерело, здатне виховувати ще не одне покоління українців. Українська культура все ще в пошуках своїх нових героїв. Якщо мова йде про комікси, то тут українці говорять про свого героя як про звичайну людину. І українці не єдині, хто так уявляє героя – у світі також у тренді звичайні герої з сусідньої вулиці [2]. Незважаючи на зростання і спад своєї популярності, супергерой незмінно залишається трансмедійним персонажем, активно беручи участь в кіно, літературі, рекламі і повсякденному житті в усьому світі; цей та інші чинники спонукають багатьох шанувальників і дослідників жанру говорити про супергероя як про сучасний міф. Підвищена, в порівнянні з іншими коміксами, інтегрованість супергероїв в соціальний світ читача дозволяє вигаданому світу стати актуальним явищем, значення якого активно осмислюється багатьма сучасними дослідниками. Тому фокус нашого дослідження зосереджений на соціокультурній функції феномена супергероя.

Також не можна не помітити, що супергерої дуже впливають на сучасну українську культуру, комікси є широко поширеним дитячим і підлітковим розвагою в сучасній Україні. Проблема пошуку супергероя в Україні розкриває проблему відсутності супергероя в українській культурі, продемонстровані та проаналізовані спроби створення такого роду персонажа в вітчизняних коміксах і кіно на пострадянському просторі. Неуспіх даних спроб пов'язаний, перш за все, зі слабким розвитком культури читання коміксів в Україні, з відсутністю індустрії, і, найголовніше, з іншою аксіологічною системою української культури, ціннісні максими якої відрізняються з тими, які закладені в основу образу, наприклад,

американського супергероя, а також супергероїв інших демократичних країн. Розважальна функція супергероя в Україні реалізується через випуск адаптованих журналів коміксів для підліткової аудиторії і через ринок прокату голлівудського кіно. Однак, глобалізація як культурний процес змінила характер дискурсу супергероя, створивши нове поле значень і смислів даного образу в зв'язку з його адаптацією для різних країн, перетину з неамериканськими літературними традиціями, екранізаціями як в США, так і за кордоном, зокрема в Україні.

#### *Література*

1. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору / В. Давидюк. – Луцьк : Вежа, 1997. – 296 с.
2. Дмитрієва Д. Америка очима Супермена: до питання про соціокультурну функцію коміксу про супергероя // Гуманітарні, соціально-економічні й суспільні науки. – 2013. - №4. – 278-281.
3. Колмачевский Л. Животный эпос на Западе и у славян / Л. Колмачевский. – Казань, 1882. – 324 с.
4. Савінова А. Ані маски, ані суперздібностей. Наш сучасний герой [Електронний ресурс] // Савінова Альона. – Режим доступу: <http://archive.chytomo.com/blogs/ani-maski-ani-superzdbnostej-nash-suchasnij-geroj>
5. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край... Материалы и исследования собранные д.чл. П.П.Чубинским. Изданный под наблюдением чл.-сотр. П. А. Гильдебрандта. – СПб., 1872. – Т. 1. – 498 с.; СПб., 1878. – Т. 2. Малорусские сказки. – 698 с.
6. Український 3D-мультфільм за мотивами драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» та образів народної міфології [Інтернет-портал]. – Режим доступу. – <https://mavka.ua/uk/downloads>.
7. Франко І. Я. Національний колорит у казках Бодяньського / І. Франко // Франко І. Я. Збір. творів: у 50 томах. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 34 – С. 449–456.

*Паламаровська Яна,*

*студентка магістратури*

*кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

### **КУЛЬТУРОТВОРЧА МІСІЯ УКРАЇНСЬКОГО КОСТЮМУ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ**

Одяг українців – унікальне й неповторне явище в духовній і матеріальній культурі. Народний костюм виник у процесі трудової діяльності людини і нерозривно пов'язаний з її життям та побутом. Основні елементи традиційного одягу – це передусім тунікоподібні жіночі й чоловічі сорочки, незшиті форми поясного жіночого одягу у вигляді прямокутного шматка тканини, вузькі полотняні чоловічі штани, верхній одяг типу гуньки і мантини, головні убори – дівочі вінки та жіночі намітки, а також домоткані пояси [1]. Українське вбрання є потужною культурною практикою, яка характеризується своєю унікальністю, привабливістю та вишуканістю. Вітчизняні дослідники наголошують на потужному потенціалі українського брання в світовій культурній матриці, що дозволяє ідентифікувати нас сучасному глобалізованому світі [6].

Наприклад, вишивані подільські сорочки виділяються не тільки різноманітністю крою, а й витонченістю й багатством декоративного оздоблення. Вишивка на жіночих сорочках розміщувалася на поликах, рукавах, манжетах, комірці, пазусі (погрудки, підпазушся), низу підтички. На чоловічих вишивали манишки, комір та манжети. Вишивка виконувалася різноманітними техніками, найпоширенішою була низь (низя), що давала лише геометричні узори, існувало кілька її різновидів: «кругла низя», «сліпа низя», «страпата низя» та ін [4]. У 20-х роках ХХ ст. низь у вишивці набрала дещо іншого забарвлення – стала зеленою, голубою, синьою, фіолетовою та жовтою. Взагалі, колір мав своє символічне значення. Так, весільні (шлюбні) жіночі й чоловічі сорочки за давньою традицією, вишивали білими нитками по білому полотні техніками: гладь, вирізування, зерновий вивід, солов'їні вічка, мережка.

Якщо говорити про те, що саме вишивали, то у вишивці, особливо в орнаментах сорочок, переважали складні геометричні мотиви. В них перетиналися, чіплялися один за один ромби, квадрати, зірки. Хоча на вишивках ХХ ст. уже можна побачити і тваринні, рослинні мотиви: «в'юни», «вужі», «голуби», «рожі», «хміль», «чорнобривці» тощо. Загалом, подільські узори – то незайманий край, звідки можуть взяти і творці декоративних тканин, і модельєри, і майстри.

Композиції із зображенням букетів квітів, віночків, гірлянд, кошиків і ваз у псевдонародному стилі (частково запозичені з давніх узорів російської або української народної вишивки і перероблені професійними художниками) фахівці уже давно чітко класифікують як «брокарівські» [5].

Таке явище поширилось на Україні із середини ХІХ ст., коли московські фабрики «Брокар і К», «Ралле і К» започаткували ідею випускати мило в упаковці з малюнками узорів для вишивання і разом із своєю рекламною продукцією поширювали ті притаманні Європі візерунки та орнаменти. Ще 1912 року в статті «Українські узори» про це писала Олена Пчілка. Про цю «страшенну ляпанину: якісь неможливі «рози» та лапате листя або строкате зуб'я ... – і все те ріже очі, робить з рукава або з попередниці шматок якогось

безглузлого смаку...» [2]. Усе актуально й зараз – наш український стиль псується через брак інформації, знання про справжнє.

Дослідник російської народної вишивки Г.С. Маслова зауважувала: «Сухі, натуралістичні зразки, далекі від народного мистецтва, зіграли негативну роль у розвитку російської, а також української вишивки. Вони проникали в села, найбільш близькі до міста, витісняючи місцеві оригінальні вишивки» [3]. Та й сьогодні наш сучасник, дослідник килимарства Я. Риженко відзначає: «... особливо серед кустарів ще й досі живуть традиції поганого смаку, спотвореного міщанством та широко пропагованого в свій час Брокерами, Ралле і їм подібними.»

Про загрозу масового поширення такого стилю попереджали багато діячів культури початку ХХ ст. і наполягали на необхідності пропагування суто народних традицій вишивання.

Сьогодні нема такого політичного тиску, якого зазнавала Україна колись, через що не могла гласно поширювати інформацію про свою історію, свої корені, походження, минуле – про все, що стосується народного мистецтва як унікального чинника й виразника національної ідеї, нашої самобутності. Сьогодні, коли спали гласні й негласні заборони, просто необхідно підняти свій власний інтерес до витоків української культури. Ніхто ж не зачиняє двері музеїв перед дизайнерами і художниками. Інше питання, як інтегрувати нашу стародавню вишивку, вбрання, крої в те сучасне, що зараз люди можуть і хочуть носити, чим хочуть оздоблювати свій одяг. Так, ніхто нині не носить шароварів у тому вигляді, як це було колись, та все одно потрібно звертатися до тодішніх найкращих зразків, створювати прекрасні колекції вбрання й пропонувати моду і нашій, і закордонній публіці.

Настав час, коли в моду входить етнодизайн, етнокультура, постійно вживаються такі терміни, як етнопіджак. У цих словах відбито щось народне – у сучасному вбранні використовується орнамент, колорит, варіації народних кроїв. І що цікаво, такі речі купуються – вони приваблюють своїми давніми традиційними візерунками. Це позитивні тенденції, їх потрібно ширше популяризувати, пропагувати, використовувати. Усупереч глобалізаторському нівелюванню, що несе маскультура, людиною унікальною, з яскраво вираженою індивідуальністю робить вбрання.

Сьогодні у музеях зберігаються комплекти традиційних народних костюмів різних регіонів України. Це багаті колекції вишиваних сорочок, спідниць, плахт, горбаток, запасок, фартухів, поясів, хусток, свит, які виготовлені талановитими майстринями. Вивчення таких колекцій дасть можливість простежити розвиток народної вишивки впродовж майже ста років.

Варто цікавитись, досліджувати, створювати серії костюмів-копій народного вбрання, копій в натуральному розмірі зі справжнім тканиням, вишивкою, плетінням, оздобленням, щоб популяризувати, доносити зразки традиції до майбутніх поколінь. І дуже важливо на думку Олени Пчілки, «щоб наші вишиванки зоставалися при своїй давній, властивій їм красі» [2]. Адже українці цікаві, вони багаті як народ, як етнос. Хочеться, щоб культура поверталась, оживала, бо якщо вона буде тільки в «заповідниках», то так там і зачахне. Люди здалеку, ніби відсторонено, дивляться на все, перестали знати, відчувати і вже не можуть уявити, як це важливо – мати справжню українську сорочку із справжньою вишивкою (а ще краще не одну) у своєму гардеробі, у своєму домі.

#### *Література*

1. Матейко К.І. Український народний одяг. - К., 1977.
2. Пчілка О. Українські узори. Зібрала Олена Пчілка. Київ: Друк. С.В. Кулженка, 1912.
3. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как исторический источник. М: Наука, 1978. С. 172.
4. «Одяг подолян ХІХ – ХХ століть» // Народне мистецтво № 3-4., 2002р.
5. Л. Білоус «Що таке брокарівська вишивка?» // Народне мистецтво № 1-2., 2008р.
6. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): дис. ... д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.

*Панченко Світлана,*

*кандидат культурології,*

*доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

*ORCID ID 0000-0001-8010-8318*

### **ВИДИ СОЦІАЛЬНОГО ТУРИЗМУ ТА ЇХ ЗНАЧУЩІСТЬ ДЛЯ РОЗВИТКУ СПЕЦИФІЧНОГО РИНКУ УКРАЇНИ**

У сфері туризму людина реалізує свої базові потреби, росте духовно, самоудосконалюється а також реалізує рекреаційні потреби, емоційні потреби, пізнавальні потреби, потреби у самореалізації.

Концепція соціального туризму в Україні базується на трьох основних принципах:

- забезпечення відпочинком і оздоровленням кожного члена суспільства шляхом залучення в середовище туризму людей з низьким рівнем доходів;

- субсидування туристських поїздок незаможних громадян;
- участь державних і суспільних структур у розвитку туризму.

Особлива роль туризму виявляється у формуванні високого рівня моральної солідарності, що впливає із незацікавлених у комерційному зиску мотивацій масового суб'єкта туристичної діяльності. Турист, зазвичай, сплачує певну суму грошей за туристські послуги, але при цьому прагне цікаво й пізнавально провести час, відпочити. Це створює передумови для того, щоб суб'єкт туристичної діяльності вже заздалегідь сформував собі соціальну й культурологічну орієнтацію на позитивний результат подорожі – відпочинок, пізнання й освоєння навколишнього соціокультурного світу і прагнув здебільшого позитивно проявити себе в іншому соціальному й культурному середовищі. Досить цікавим і пріоритетним є розвиток в Україні внутрішнього туризму для вітчизняного туриста [4, с. 44].

Ось чому суспільно важливим і пріоритетним для держави є зелений (сільський туризм). Зелений (сільський) туризм в Україні перебуває на стадії формування. Як показує досвід європейських країн, зелений туризм сприяє ефективному господарюванню, поліпшенню благоустрою та санітарного стану населених пунктів, зокрема садиб селян, об'єктів соціальної сфери на селі й туристських об'єктів. При цьому підвищує зайнятість сільського населення, відроджуються народні промисли, зростає виробництво. Розвиток екологічного туризму Україні сприятиме створенню освітніх екологічних програм для широкого загалу населення, розробці туристських маршрутів заповідними територіями з метою збереження природного середовища.

Мета сільського (зеленого) туризму полягає у тому, що сільські господарі, які мають досить обладнаний будинок, здають його повністю або частково мешканцям міст на час відпусток чи канікул. Як правило, крім житла, селяни забезпечують туристів харчуванням і знайомлять з найцікавішими куточками свого села чи місцевості.

Сільський туризм обходиться значно дешевше, ніж мандрівки на море чи за кордон. У вигазі - обидві сторони туристичної оборудки: господар будинку отримує гроші, турист - економить кошти. З огляду на це, селянам варто звернути увагу на дві категорії потенційних сільських туристів:

- міські жителі України, які не мають фінансової змоги відпочивати на морі чи за кордоном;
- іноземні гості, яким хочеться відчувати української сільської екзотики.

Основними проблемами забезпечення відповідних умов для розвитку туризму на селі є:

- низький рівень якості та комфорту, які необхідні для задоволення потреб як вітчизняних, так і іноземних туристів.
- погане транспортне сполучення;
- низький рівень надання послуг;
- нестача цілісних туристичних пропозицій, що містять продукти, орієнтовані на новий тип туристів;
- низький рівень маркетингу, недостатнє методичне забезпечення та відсутність цілеспрямованої діяльності;
- існує сильна конкуренція з боку сусідів, які пропонують кращу інфраструктуру та сполучення, менш суворі візові вимоги та більш прогресивну систему оподаткування, яка сприяє розвитку туризму [5, 473].

Екотуризм є вирішальним чинником збалансованості, стабільності та відповідальності туристичного сектору. Результатом осмислення даних проблем стала розроблена Всесвітньою туристською організацією (UN WTO), Всесвітньою радою подорожей та туризму (WTTC) та організацією «Зелений світ» концепція сталого розвитку туризму в XXI столітті: «Agenda 21 for travel and tourism industry».

В «Agenda 21» сформульовані загальні принципи розвитку туризму:

- подорожі і туризм повинні допомагати людям досягти гармонії з природою;
- подорожі і туризм повинні зробити свій внесок в збереження, захист та відтворення екосистем;
- подорожі і туризм повинні базуватися на життєздатних моделях виробництва і споживання;
- захист навколишнього середовища повинен стати невід'ємною складовою процесу розвитку туризму;
- проблеми розвитку туризму повинні вирішуватись за участю зацікавлених громадян, місцевих жителів шляхом узгодження даних рішень з тими, які були прийняті на місцевому рівні;
- держави повинні попереджати одна одну щодо природних катаклізмів, які можуть торкнутись безпосередньо туристів чи туристської сфери;
- подорожі і туризм повинні сприяти створенню робочих місць для жінок і місцевих жителів;
- розвиток туризму повинен забезпечувати і підтримувати культуру і інтереси місцевих жителів;
- індустрія туризму повинна базуватись на міжнародному праві у сфері захисту навколишнього середовища [6].

Соціальний туризм в Україні знаходиться в стадії розвитку, лише створена в державі система соціального туризму на сучасному етапі здатна дати повноцінний туристський продукт, який би задовольняв потреби учнівської та студентської молоді, людей пенсійного віку, інвалідів та інших соціально вразливих верств населення у відпочинку, оздоровленні, пізнанні навколишнього світу. Тому наступним кроком повинно



статі прийняття Закону України «Про соціальний туризм», адже в нинішніх умовах, в існуючому нормативно-правовому полі соціальний туризм ефективно розвиватися не в змозі [11, 3-5].

Отже в туризмі ХХІ століття соціальний зміст повинен бути збережений, але при цьому запропоновані і здійснені його нові форми. Це повинен бути туризм, наповнений більш глибоким соціоетичним змістом, заснований на принципах стійкого розвитку, солідарності у доповненні до його традиційного соціального сенсу.

Таким чином, прийняття Закону «Про соціальний туризм» стане базою для цього виду туризму, соціальний туризм який включає в себе: дитячо-юнацький туризм, молодіжний (студентський) туризм, туризм літніх людей, туризм інвалідів, а також за мотиваційною ознакою: спортивний туризм, зелений (сільський) туризм, агротуризм, екотуризм стане повністю доступним, сповнений глибокого культурного змісту. Туризм повинен стати місцем, в якому людина завдяки організації, прийому, спілкуванню не лише розкривається як особистість, а й збагачується знаннями про інші країни, місцевості.

#### *Література*

1. Панченко С. А. Соціальний туризм як важливий чинник розвитку туризму в Україні East European Scientific Journal, Warszawa, Polska №2 (42), 2019, p. 12-16.
2. Степин В. С. Філософія и эпоха цивилизационных перемен / В.С. Степин // Вопросы философии, 2006. – №2. – С. 16-26.
3. Соляник С.Ф. Туризм як соціоетичний чинник суспільного життя: автореф. дис. на здобуття наук. канд. філос. наук: спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / С.Ф. Соляник. – Київ, 2011. – 22 с.
4. Курас І. Ф. Філософія і туризм / І. Ф. Курас // Філософські нариси туризму : наук.-навч. видання. – К. : Укр. Центр духовної культури, 2005. – С.6-12.
5. Туризмолія: концептуальні засади теорії туризму. Науково-навчальне видання. / – К.: КУТЕП, 2008. – 825 с.
6. Copyright. World Tourism Organization. Global tourism forecasts to the year 2000 and beyond, 1995.
7. www. UN.org/russian / conferen / wssd / agenda 21 / index. htm [Електронний ресурс].
8. [http: // zakarpattje.org.ua / predposylki \\_zaozdeniya.html](http://zakarpattje.org.ua / predposylki _zaozdeniya.html) [Електронний ресурс].
9. Франческо Франжіаллі. Тенденції розвитку міжнародного туризму / Франческо Франжіаллі. – К.: КУТЕП, 2002. – С.11.
10. Колотуха О. Соціальний туризм в Україні. Проблеми та перспективи розвитку / Олександр Колотуха // Краєзнавство. Географія. Туризм. – № 20 (649), травень 2010. – С.3-5.
11. Туризм у ХХІ столітті: глобальні тенденції і регіональні особливості: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (10-11 жовтня 2001 р.). – К.: Знання України, 2002. – С. 473.
12. UNWTO Tourism Highlights, Edition 2010. World Tourism Organization [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.unwto.org/index.php>.
13. Туризмолія (теорія туризму). Навч.-метод. посібник зі спецкурсу. / Пазенок В.С., Федорченко В.К., Кручек О.А., Мініч І.М. – К.: КУТЕП, 2010. – 70 с.
14. Панченко С.А. Перспективи розвитку нових напрямів туризму в Україні / С.А. Панченко // Гілея (науковий вісник): [зб.наук.праць] / [гол.ред. В.М. Вашкевич]. – К., 2011. – Випуск 46. – С. 188–193.

*Параніч Віктор,*

*директор, Київський коледж комп'ютерних технологій та економіки  
Національного авіаційного університету*

*Заєц Надія,*

*викладач, Київський коледж комп'ютерних технологій та економіки  
Національного авіаційного університету*

*Омельченко Вікторія,*

*викладач, Київський коледж комп'ютерних технологій та економіки  
Національного авіаційного університету*

### **ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА НА ФОРМУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНО-КУЛЬТУРНИХ ПОТРЕБ ОСОБИСТОСТІ**

Узагальнивши наукові досягнення вітчизняних та зарубіжних авторів в плані структурування соціально-культурної сфери, ми прийшли до висновку, що його теоретико-методологічне підґрунтя складають відтворювальний, функціональний, структурний, компонентний, галузевий, ресурсний, геопросторовий підходи. Безпосередніми класифікаційними ознаками структурування соціально-культурної сфери на наш погляд є: характер праці; рівень організації суспільства; виконувані функції; форми власності; галузі; приналежність; спосіб надання послуг і джерела фінансування. Це дає можливість конкретизувати проблеми «виробництва» послуг, накреслити шляхи їх вирішення, визначитись з обґрунтуванням методів управління до розвитку інфраструктурних мереж соціально-культурного призначення. Впливаючи на всі аспекти виробничої, економічної, політичної тощо життєдіяльності суспільства, інформаційне суспільство впливає і на його свідомість, яка, у свою чергу, складається з безлічі свідомостей кожного конкретного індивіда. Такий

діалектичний зв'язок між рівнем інформатизації і рівнем інформаційних потреб особи не є випадковим, оскільки визначений самою природою інформаційного суспільства, існування якого і зумовлене прагненням людства до оволодіння новими знаннями, до покращення умов своєї життєдіяльності, що можливо лише за високого рівня науково-технічного прогресу, який на сьогодні перетворився у справжню комп'ютерну революцію. Подібно до інших масових явищ – масової культури, масової комунікації, масової інформації – масова свідомість виявляється тісно пов'язаною з рівнем розвитку виробничих сил, досягнутим людством, з новітнім етапом розгортання науково-технічної революції [1].

Відтак, досліджуючи інформаційне поле особистості, виокремлюємо такі рівні інформації: інформація, яка є складовою суспільної свідомості; інформація, якій притаманна унікальність, неповторність, приналежність конкретному індивіду. Інформаційні інтереси, у свою чергу, формують інформаційно-культурні потреби особистості через ціннісні орієнтації. Тому в умовах інформатизації українського суспільства важливо не забувати про зміст інформаційно-культурних потреб конкретного індивіда з метою гуманізації активного впливу на особистість і формування її культурно-інформаційних потреб, зокрема через засоби масової інформації. Таке знання основних параметрів інформаційно-культурних потреб уможливило перехід від спонтанного до цілеспрямованого їх формування. Професійні орієнтації в інформаційному суспільстві визначаються нині не престижністю майбутньої професії, а попитом на неї на ринку трудових ресурсів. І провідним мотивом виступає те, наскільки профорієнтація дасть можливість вести всебічно духовне життя. У такому контексті інформаційно-культурні потреби визначають прагнення особистості реалізувати соціальний потенціал. Вони, потреби, і є універсальним засобом взаємодії особистості з суспільством щодо відпрацювання індивідуальної ієрархії, системи цінностей з урахуванням, насамперед, сучасних інформаційних викликів суспільства. Саме для соціальних орієнтацій ми й розглядаємо їхні характерні особливості: вони виражають характер спрямованості особистості на відтворення та розвиток своїх соціальних якостей та реалізуються в соціальній сфері, охоплюючи широкий спектр відносин особистості та інформаційного суспільства. Саме тут відбувається попередня та проміжна соціалізація індивіда, формуються його інформаційно-культурні потреби. Все це свідчить про складний характер детермінації інформаційно-культурних потреб соціальними, суспільно-політичними, професійними орієнтаціями особи [2].

Для виявлення впливу інформаційного простору на особистість розглядаються його основні функції, серед яких: інформаційна – надання різних знань про явища та події; нормативна – завдяки існуванню інформаційного простору в суспільстві фактично ведеться пропаганда норм та соціальних цінностей, отже, він виступає як суспільний регулятор культурологічної життєдіяльності людей; соціально-проблемна – втілення так званого «соціального замовлення» на окреслення і висвітлення важливих аспектів суспільного життя; рекреативна – психічна сфера особистості інколи потребує відпочинку та зняття емоційної напруги, що можливо завдяки різним видам розважальної інформації; фонові (компенсаторна) – інформація інколи замінює людині співрозмовника, заповнює простір, компенсує дефіцит спілкування; пізнавальна – жодна інформація, яка потрапляє до підкірки головного мозку індивіда, не зникає безслідно, а залишається у пам'яті. Опрацювання цієї інформації і примірювання її щодо себе породжує як образи-зразки для наслідування, так і ціннісні орієнтації, зокрема щодо формування наступних культурно-інформаційних потреб; утилітарна – можливість розв'язати конкретні практичні проблеми – професійні чи побутові.

Сама інформатизація, яка має широкий набір засобів комунікації, передбачає формування інформаційної культури, ставить людей перед необхідністю масової комп'ютерної грамотності, відповідної психологічної підготовки. Відтак, інформаційна культура є суттєвою теоретичною основою перебудови свідомості особи, суспільства, світового співтовариства в умовах формування сучасного етапу інформаційного суспільства – кіберцивілізації. Тому з метою відмежування від різних підходів до з'ясування сутності інформаційної культури на теоретичному рівні навіть було введено поняття "е-культура" – як сучасний рівень розвитку кіберсуспільства, суспільства, в якому домінують комп'ютерні технології в мережі глобальної електронної комунікації. В Інтернеті здебільшого домінує текстово-візуальний спосіб передачі інформації. Тому, при розробленні сайтів у компаніях, які займаються веб-дизайном, переважно оцінюють їх наочно-комунікативну спроможність, естетичний вигляд тощо, при цьому інколи забуваючи про моральні й етичні наслідки [3]. За умов формування інформаційного суспільства необхідно підготувати особистість до швидкого прийняття й обробки великих обсягів інформації, до оволодіння сучасними засобами, методами і технологією роботи. Окрім того, нові умови праці породжують залежність інформованості індивіда від інформації, яку мають інші. Тому недостатньо вміти самостійно освоювати і накопичувати інформацію, а треба навчитися такій технології роботи з інформацією, коли підготовлюються і приймаються рішення на основі колективного знання, формуються культурна свідомість особистості, її духовний світогляд. Це значить, що людина повинна мати певний рівень культури поведінки з інформацією. Головними засадами впровадження інноваційних технологій є насамперед висока інформаційна культура особистості, яка базується на загальнолюдських цінностях та адекватній новому суспільстві моделі морального виховання його членів.

### *Література*

1. Вінчук І.М. Соціально-комунікаційний аспект створення єдиної системи стандартизації у сфері інформаційних технологій. Вісник ДАКККіМ Наук. журнал.-К.:Міленіум, 2015. №1. С.60-64
2. Кен Робінсон. Школа майбутнього. Революція у вашій школі, що назавжди змінить освіту. – Львів: Літопис, 2016. – 258 с.
3. Ставицька, І. В. Інформаційно-комунікаційні технології в освіті [Електронний ресурс] / І. В. Ставицька; Національний технічний університет України «КПІ», 2015. – Режим доступу: <http://confesp.fl.kpi.ua/tu/node/1103>

*Петрова Ірина,  
доктор культурології, професор кафедри івент-менеджменту  
та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв*

### **ІВЕНТ-МЕНЕДЖМЕНТ: ОСВІТНІ ТRENДИ**

У сучасній Україні чітко окреслюються певні проблемні тенденції, що характеризують вітчизняний освітній простір:

- відірваність теоретичних знань, які отримує випускник університету, від тієї реальності, з якою стикається молодий фахівець, розпочинаючи свою професійну діяльність;
- входження у ринок праці численної кількості не існуючих раніше професій;
- неготовність (чи нездатність) закладами вищої освіти здійснювати підготовку високопрофесійних фахівців з урахуванням результатів футурологічних досліджень.

Наприклад, як доводить рівень та темпи розвитку вітчизняної івент-індустрії, нагальною проблемою є підготовка івент-менеджера, який, за своїми професійними та моральними якостями, відповідав би вимогам сучасної івент-індустрії. Зокрема, йдеться про набуття таких здатностей фахівця як вміння організовувати й проводити івенти (для різних соціальних груп, різного масштабу й тематичного спрямування); застосовувати у роботі навички проєктного менеджменту; розумітися у HR-технологіях та у івент-логістиці; вміти провести масове свято для змішаної цільової аудиторії тощо. Зрозуміло, що здобути належні завдання, навчаючись лише в лекційних аудиторіях, видається неможливим.

Певний потенціал на шляху до вирішення означених проблем має запровадження дуальної системи здобуття освіти, що передбачає формування у майбутнього фахівця (у нашому випадку – івент-менеджера) тих актуальних знань, навичок і вмінь, які відповідають вимогам сучасного ринку праці. Чому? Тому що дуальна форма здобуття освіти дозволяє: сформувати у майбутнього фахівця актуальні знання, навички та вміння, затребувані сучасним ринком праці; навчити самостійно виконувати свої професійні обов'язки одразу після завершення навчання; розвивати такі вміння й навички як відповідальність, компетентність та ініціативу; своєчасно реагувати на ті виклики, що постають перед студентом (отримати роботу – утримати роботу – кар'єрно зростати).

Водночас, ефективність реалізації дуальної форми освіти залежить від численних чинників: нормативної бази, розуміння усіма стейкхолдерами навчального процесу своїх обов'язків, відповідності освітньої складової вимогам ринку праці, цілеспрямованості й мотивації студентів, правильного вибору професії тощо. Наприклад, дуальна освіта передбачає подвійне навантаження на студентів, які мають одночасно і навчатися, й працювати, а тому її ефективність залежить від мотивації й цілеспрямованості студента та здійснення ним правильного вибору професії.

Зарубіжними практиками та вченими наголошується на тому, що дуальна освіта має декілька конституційних принципів, врахування яких забезпечить її ефективну реалізацію: дуальна система як засіб досягнення економічної, соціальної й індивідуальної мети; цілеспрямованість навчального процесу; «змінюваність» навчання у контексті дуального принципу; інтеграція дуальної системи освіти в економіку; співфінансування навчального процесу; співпраця у процесі розробки стандартів якості; систематичне підвищення кваліфікації навчально-тренувального персоналу; організація дискусивних майданчиків; прийняття громадськістю дуальної форми навчання [3, 4, 5].

У контексті обговорення питань щодо доцільності здійснення підготовки фахівців за дуальною формою здобуття освіти в Україні, варто наголосити на таких аспектах як: практико-орієнтованість навчального процесу, відповідна теоретична підготовка і неперервна співпраця між закладом освіти та профільними установами (детальніше про особливості запровадження дуальної форми здобуття освіти можна прочитати у: 1).

Як виявилось у процесі запровадження дуальної форми здобуття освіти у навчальний процес закладів вищої освіти України, основними проблемними питаннями виявилися такі:

- небажання (через різні причини) окремих профільних установ співпрацювати із ЗВО у системі дуальної форми освіти;
- неузгодженість і недосконалість нормативно-правової бази, що призводить до непорозумінь в питаннях обов'язків, фінансування, забезпечення тих умов, у яких має відбуватися навчання;

– відсутність ефективних програм підвищення кваліфікації викладачів закладів вищої освіти у професійних асоціаціях, комерційних компаніях тощо.

Тому наші рекомендації [2] щодо запровадження дуальної форми здобуття освіти у процес підготовки івент-менеджера полягають у такому: реалізація спільних із практиками проєктів (наукових, культурно-мистецьких, соціальних); удосконалення навчальних програм з урахуванням потреб потенційних роботодавців (керівників івент-агенцій, творчих колективів, бізнес-структур, державних органів влади); залучення представників профільних організацій до розробки навчально-методичного забезпечення дисциплін; інтенсифікація співпраці університетів із профільними організаціями (від організації окремих тренінгів, курсів, майстер-класів до проходження студентами практики та запровадження програм стажування); використання у навчальному процесі інтерактивних методів навчання (у тому числі онлайн-курсів типу «Prometheus», «Coursera», «Креативна Європа»).

Отже, основою успішного навчання студента є поєднання теоретичного і практичного навчання, формальної й неформальної освіти. Наслідком запровадження дуальної форми освіти стане усвідомлений вибір студентом майбутньої професії, а також належна конкурентоспроможність випускника на ринку праці. Партнерство освітніх закладів із приватним і державним секторами, активізація їхньої співпраці, дозволить не лише оптимізувати змістову складову в навчальних планах, але й поглибити кваліфікацію викладацького персоналу, їхню професійну адаптацію до змінюваних освітніх умов.

### *Література*

1. Петрова І. В. Дуальна освіта у суспільстві економіки знань. Formation of Knowledge Economy as the Basis for Information Society: 6th International Scientific Seminar. Kyiv-Amsterdam-Paris: International Academy of Information Science, 2018. С. 71-74.
2. Петрова І.В. Професійна підготовка менеджерів індустрії дозвілля в сучасному суспільстві. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія. 2015. Вип. 9. С. 117-124.
3. Deissinger T. DualSystem. (Peterson P., Baker E., McGaw B., (Ed.), International Encyclopedia of Education. Oxford: Elsevier, 2010. Vol. 8. P. 448-454.
4. Euler D. Das duale System in Deutschland – Vorbild für einen Transfer ins Ausland? Електронний варіант. Режим доступу: [www.bertelsmann-stiftung.de/de/publikationen/publikation/did/das-duale-system-in-deutschland](http://www.bertelsmann-stiftung.de/de/publikationen/publikation/did/das-duale-system-in-deutschland).
5. Germany's Dual System of Vocational Education and Training (VET) Електронний варіант. Режим доступу: [www.gtai.de/GTAI/Content/EN/blg--most-wanted-dual-vocationaltraining-in-germany-pdf](http://www.gtai.de/GTAI/Content/EN/blg--most-wanted-dual-vocationaltraining-in-germany-pdf).

*Поліщук Людмила,*

*кандидат культурології, доцент кафедри івент-менеджменту  
та індустрії дозвілля Київського національного університету  
культури і мистецтв*

## **ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ІВЕНТ-МЕНЕДЖЕРІВ В УКРАЇНІ**

Останнім часом в Україні все більшої популярності набирає професія івент-менеджера, що пов'язано з розвитком індустрії дозвілля та розваг, зростанням кількості ділових та бізнес-заходів, рекламних та PR-проєктів. Івент-менеджери – професіонали, здатні організувати події різного масштабу (від дитячого ранку чи ділового сніданку до Олімпійських ігор, Всесвітніх виставок, інавгурацій президентів тощо). Створення сучасних, ефективних подій, що привернуть увагу цільової аудиторії і надовго запам'ятаються учасникам, потребують не лише значних фінансових і часових ресурсів, але й професіоналізму організаторів. Неefективно організований захід не лише не вирішує поставлене завдання, але й може зашкодити репутації компанії, зіпсувати сприйняття бренду, що призведе до фінансових втрат. Івент-менеджер повинен контролювати весь процес організації – від формулювання ідеї, планування проєкту до підведення підсумків. Тому існує гостра потреба у професійних кадрах, які здатні орієнтуватися на ринку івент-послуг; можуть правильно визначити цілі й сформулювати завдання; розробити план роботи і бюджет заходу; домовитися з підрядниками; здійснювати контроль підготовки і проведення заходу. Проте, сьогодні спостерігається певний дефіцит кадрів у вітчизняній івент-індустрії, а івент-менеджер – одна з небагатьох професій на ринку працевлаштування України, попит якої перевищує пропозицію.

На українських сайтах пошуку роботи (work.ua, rabota.ua, kiev.hh.ua, jobs.ua та ін.) пропонуються від 50 до 233 вакансій за пошуковим словом «івент». Претендентів запрошують на такі посади як: івент-менеджер, асистент івент-менеджера, event-координатор, менеджер BTL і events, менеджер проєктів, менеджер весільних проєктів, менеджер конференц-сервісу, івент (конференц)-менеджер (бізнес, події, туризм), менеджер з організації міжнародних виставок, фахівець з організації дозвілля, куратор розважально-освітнього проєкту та ін. Вимоги, що висуваються до здобувачів можна класифікувати на особистісні та професійні. Серед особистісних якостей здобувачів мають бути: активність, ініціативність, цілеспрямованість, комунікабельність, пунктуальність, відповідальність, креативність, вміння швидко реагувати на потреби

клієнтів, вміння оперативно переключатися між різними завданнями, увага до деталей, вміння правильно розподіляти пріоритети, презентабельна зовнішність тощо. Серед професійних вмінь та навичок вказують на такі як: досвід організації проєктів; вміння презентувати свої ідеї клієнту; «багатозадачність» (тобто, вміння працювати над декількома проєктами одночасно); знання підрядників і локацій; ґрунтовні знання сценічного, світлового, звукового та іншого технічного обладнання; грамотна письмова і усна мова; вміння працювати у офісних програмах (PowerPoint, Excel, Word). Здобувачі мають бути готовими виконувати такі обов'язки як: обробка запитів клієнтів; підготовка презентацій; організація, контроль і управління BTL/Event-проєктами; складання бюджету проєкту; комунікація з представниками замовника; підбір та контроль роботи персоналу; ведення документообігу й звітності; аналіз та моніторинг ефективності заходів; складання медіа-плану та рекламного бюджету; розробка спонсорських пропозицій; контроль інформації на сайті, розміщення анонсів у соціальних мережах; написання та розміщення інформаційних повідомлень, робота із медіа-партнерами тощо. Натомість, пропонується робота в молодій креативній команді; комфортний, затишний, сучасний офіс; достойна заробітна плата. Тобто, успіх та ефективність роботи, а також можливість працевлаштування івент-менеджером залежить і від особистих якостей, і професійних знань, вмінь та навичок. Проте, більшість українських івент-менеджерів здобули свої професійні компетентності виключно завдяки самоосвіті та досвіду проєктної роботи. Адже професійна підготовка івент-менеджерів у нашій державі здійснюється, переважно, за рахунок приватних шкіл, курсів, організованих при івент-агенціях, а також в межах семінарів, конференцій, тренінгів, форумів, нетворкінгів тощо. Разом з тим, більшість роботодавців хочуть мати працівників з вищою освітою, досвідом роботи від одного-двох до п'яти років, молодого віку (23-28 р), вільним володінням українською, російською, а також іноземною мовами.

Ще донедавна підготовку спеціалістів за фахом «івент-менеджмент» не здійснював жоден заклад вищої освіти України, тому в українських івент-агенціях працюють івент-менеджери, які отримали вищу освіту за іншими спеціальностями та здобули професійний досвід методом «спроб і помилок». Реагуючи на зміни на ринку професій та з метою заповнення освітньої прогалини, Київський національний університет культури і мистецтв у 2018 році здійснив набір на спеціалізацію «івент-менеджмент» (кафедра івент-менеджменту та індустрії дозволя). Проєктною групою кафедри в межах спеціальності 034 «Культурологія» розроблено освітню програму [2] спеціалізації «Івент-менеджмент», в котрій враховано вимоги роботодавців до майбутніх працівників івент-індустрії. Програма реалізується з урахуванням практико-орієнтованого принципу й передбачає здобуття практичних навичок шляхом співпраці з соціально-культурними, дозвіллевими, івент-інституціями, а також завдяки підготовці та реалізації самостійних проєктів. Крім того, на кафедрі запроваджено дуальну освіту, що дає можливість студентам протягом навчання поєднувати теоретичні знання та професійну підготовку. Відповідно до «Концепції підготовки фахівців за дуальною формою здобуття освіти» (19.09.2018 р.) [1] в університеті відпрацьовано декілька моделей взаємовигідних відносин кафедри івент-менеджменту та індустрії дозволя і роботодавців, спрямованих на забезпечення практичної підготовки здобувачів освіти до самостійної професійної діяльності та їх соціальної адаптації у професійному середовищі. Завдяки таким взаємозв'язкам університет має можливість залучати до викладання фахівців, що мають досвід практичної роботи, а також навчати студентів денної форми на робочих місцях. Таке поєднання теоретичного навчання та паралельного практикування за фахом дає можливість випускникам університету мати досвід роботи одразу по завершенню навчання, що підвищує ймовірність успішного працевлаштування.

У процесі здійснення підготовки івент-менеджерів у Київському національному університеті культури і мистецтв також враховуються основні положення Міжнародного стандарту (ISO 20121:2012) [4], що визначає вимоги до всіх видів подій і надає рекомендації щодо дотримання визначених вимог, прийнятого Міжнародною організацією по стандартизації (ISO). Вимоги та рекомендації стандарту орієнтовані на забезпечення позитивного результату різномасштабних заходів від маленьких свят до грандіозних міжнародних подій. Стандарт розрахований на всіх учасників івент-індустрії: від організаторів, упорядників, монтажників стендів, представників кейтерінгу та логістичних послуг до керівників та управлінців. Наявність загальноприйнятого та визнаного міжнародного стандарту створює можливості лідерам івент-бізнесу продемонструвати надійність і прозорість своїх дій, а організаціям-початківцям орієнтуватися на їхні показники та досягнення. Діяльність івент-менеджера розкривається не лише через управлінські функції, але і через функції, що стосуються творчої та маркетингової діяльності. В основі професійних якостей івент-менеджера лежать знання та вміння, що належать до сфери управління, творчої та маркетингової діяльності, а ступінь володіння ними може свідчити про певний рівень професіоналізму. Ефективність івент-менеджменту досягається не лише за допомогою креативних технологій, але і завдяки професійним знанням і апробованим управлінським технікам [3, 314].

Отже, івент-менеджер вміє організувати діяльність з планування, організації, проведення і контролю подій, що передбачає знання цих процесів (починаючи від з'ясування потреб клієнта і завершуючи досягненням бажаних результатів). У залежності від мети та ідеї вибудовується логістика всього заходу. Згідно з поставленими завданнями контролюється процес здійснення заходів та оцінюється результат.

*Література*

1. Концепція підготовки фахівців за дуальною формою здобуття освіти (схвалена розпорядженням КМУ від 19.09.2018 р. №660-р) [електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/660-2018-%D1%80\(02.04.2019\)](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/660-2018-%D1%80(02.04.2019)).

2. Освітня програма : спеціальність – 034 «Культурологія», спеціалізація «Івент-менеджмент» // Кафедра івент-менеджменту та індустрії дозвілля, Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2018.

3. Старцева Н.Н. Івент-менеджеры профессионалы и непрофессионалы: характеристика агентов поля ивент-деятельности [Электронный ресурс] // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). – 2015. – №1(45). – С. 308 – 320. – Режим доступа : <https://elibrary.ru/item.asp?id=23094579> (02.05.2019).

4. ISO 20121: Event sustainability management systems. Requirements with guidance for use [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.iso.org/standard/54552.html> (01.05.2019).

*Пономаренко Наталія ,  
магістрантка кафедри арт-менеджменту  
та івент-технологій НАКККиМ*

## **ДИНАМІКА КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ В СФЕРІ МІЖНАРОДНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ (НА ПРИКЛАДІ ВОЛОНТЕРСЬКИХ ПРОЕКТІВ)**

Розвиток культури будь-якого народу і будь-якої країни в сучасному світі не може відбуватися поза рамками міжнародної співпраці. Міжнародна культурна співпраця як принцип культурної політики повинна сприяти взаєморозумінню народів, створенню у їх відносинах атмосфери поваги, довіри, діалогу і миру. Волонтерська діяльність у сфері культури, зокрема на міжнародному рівні, спрямована на розвиток міжнародної культурної співпраці, орієнтована на максимальне розкриття потенціалу кожної людини, створення гідних умов для реалізації усіх її інтелектуальних і творчих можливостей[1].

Головним ресурсом розвитку та модернізації будь-якої країни, провідним чинником її конкурентоспроможності стає людський капітал, основою формування якого є якість життя людини. Культурні чинники мають велике значення для створення гармонійного соціального середовища, підвищення його інтелектуально-духовного потенціалу, утвердження гуманітарного спрямування розвитку суспільства. Приведення цих чинників в дію потребує роботи механізмів, які сприяли б культурній динаміці, виводячи її на сучасний рівень подій і процесів у сфері культури, у тому числі і на міжнародному рівні[2].

Сьогодні в нашій країні йде процес відродження загальнолюдських цінностей, а з ним і гуманізація суспільства. Виникнення сучасного волонтерського руху – один з шляхів гуманізації нашого суспільства. Саме цей рух відіграє дуже важливу роль у реалізації будь-яких соціальних проектів. Але, звичайно, як і будь-яка діяльність, соціальна діяльність волонтерів має свої специфічні особливості. Волонтерська діяльність в Україні стала суспільним явищем та важливою складовою діяльності недержавних соціальних служб. Волонтер – це людина, яка добровільно, не переслідуючи корисливих цілей, займається діяльністю на користь суспільства, не отримуючи за це грошової винагороди. Узагалі ж, волонтерство є запорукою успішного процвітання нашої країни, а волонтери – першопрохідці, які вказують шлях до розбудови держави загального добробуту.

Формування руху добровольців є одним із важливих шляхів до продуктивної соціальної роботи в будь-якій державі. Волонтери своєю діяльністю демонструють суспільству, що є ще в житті речі більш цінні ніж отримання матеріальної нагороди. Охорона навколишнього середовища, культура, розвиток і позитивний імідж країни є основним напрямком роботи волонтерів. Це допомагає суспільству розв'язати багато поточних соціальних, соціально-психологічних та культурних проблем, а волонтеру – отримати задоволення і безцінний життєвий досвід, набути професійних знань і навичок.

Наразі волонтерство в Україні – потужний соціально-суспільний рух, спроможний прийняти на себе частину повноважень соціальних установ[3]. У західних країнах левову частину тієї роботи, яку у нас виконують державні соціальні працівники, виконують саме волонтери. Небайдужі до культурного розвитку України волонтери своїми знаннями та зусиллями роблять корисний внесок у діяльність різних суспільно корисних ініціатив. Конкретним прикладом такої діяльності є створення проекту «Україна понад усе» [6 ], що має на меті втілення і пізнання української культури через дитячу та молодіжну творчість в різних країнах Європи.

Ідею створення даного проекту підтримала ГО «Українська громадська рада», серед напрямів діяльності якої, зокрема, пропагування та розповсюдження ідей патріотизму та духовного відродження української нації, її культурного та освітнього зростання. Учасники волонтерського проекту «Україна понад усе» спільно з українською діаспорою європейського простору прагнуть донести самобутню культуру українського народу, його історію і сьогодення. Цьому покликані сприяти демонстрація та розвиток майстерності талановитих учасників проекту. Основною формою роботи обраний фестивальний рух, який реалізовано вже в трьох країнах: Туреччині, Литві та Австрії. Стартував проект проведенням першого спільного дитячого україно-турецького фестивалю «Stars of Turkey» [7] , який відбувся у жовтні 2017 року в Анталії за підтримки посольства України в Турецькій республіці та Громадської організації «Українська родина» м.Анталія.

Фестиваль включав в себе виступи дитячих колективів, обдарованої молоді в трьох номінаціях: «Хореографія», «Вокал», «Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво». У фестивалі взяли участь близько 100 учасників з України та Туреччини. У наступні роки ця традиція продовжилась. Пряма трансляція гала-фестивалю відбувається в режимі онлайн через мережу інтернет по всьому світу. Дуже швидко навколо цієї ідеї згуртувалися українські діаспори європейських країн. Перший литовсько-український фестиваль «Балтійський бриз» [5] відбувся навесні 2018 року за підтримки асоціації іноземних громадян в Литві й особисто голови асоціації Йонаса Гумбелевічуса та національного литовського телебачення, другий – у листопаді 2018 року пройшов за підтримки посольства України в Литовській республіці, асоціації іноземних громадян в Литві, громади українців м. Вільнюса та ГО «Українська громадська рада».

У 2019 році учасники проекту «Україна понад усе» відкрили ще один мистецький простір в рамках проекту, на цей раз у австрійському Відні. Там розпочав свою роботу I-й міжнародний дитячо-юнацький фестиваль «Віденська рапсодія» [4], що пройшов за підтримки посольства України в Австрійській республіці, українсько-австрійського культурно-освітнього центру «Ерудит» та ГО «Українська громадська рада». Під час проведення фестивалю, крім виступів учасників обох країн, з успіхом проходять майстер-класи, години спілкування та виставки, презентації та інші культурно-мистецькі заходи.

З української сторони свій талант демонстрували найкращі колективи, такі як: дитяча хореографічна школа при Національному заслуженому академічному ансамблі танцю ім. Павла Вірського, дитячий зразковий ансамбль бального танцю «Ритм» Ніжинської дитячої хореографічної школи, народна хореографічна майстерня «Мальва» (м. Бровари), зразковий ансамбль сучасного танцю «Дитинства світ» (м. Київ), талановиті музиканти зі школи мистецтв м. Козин. З австрійської сторони взяли участь у фестивалі вихованці танцювальної студії «Antares», (м.Відень), танцювальної студії «Sun Dance Company» (м.Відень), учасники дитячого вокального ансамблю «Дитячі голоси» міського хору міста Клостернойбург, юні музиканти та студенти музично-мистецького університету міста Грац та багато інших. Серед членів журі провідні солісти Віденської опери, професійні тренери студій бального та сучасного танцю, випускники Віденської консерваторії. Всі ці мистецькі проекти здійснені за моєї безпосередньої участі й підтримки вищезгаданих громадських організацій та культурно-освітніх центрів.

Для України, волонтерська діяльність у сфері міжнародного культурного співробітництва є запорукою успішного розвитку зазначеної сфери. Волонтерство є актуальним і ефективним способом вирішення проблем окремої людини і суспільства, за допомогою якого кожний представник суспільства може брати участь у покращенні якості життя. Це механізм, за допомогою якого люди можуть не лише прямо адресувати свої питання тим, хто здатний їх вирішити, а й принести у соціальну сферу нові, як правило, творчі та сміливі ідеї щодо вирішення найгостріших і найскладніших проблем. Перспективними напрямками подальших досліджень є: вивчення потреб волонтерів у знаннях, уміннях та навичках, необхідних для роботи; упровадження програм їх підготовки; здійснення моніторингу й оцінки; супровід волонтерів шляхом супервізії та інтервізії.

### Література

1. Закон України «Про волонтерську діяльність» від 19 квітня 2011 року URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3236-17> (дата звернення: 24.04.2019).
2. Маккарлі С., Лінч Р. Управління діяльністю волонтерів. Як залучити громадськість до вирішення проблем суспільства : пер. з англ. О. Винничук. К.: Ресурсний центр розвитку громадських організацій «Гурт», 1998. 160 с.
3. Вайнілович Н. А. Волонтерський рух у сучасному українському суспільстві: мотиваційний аспект. *Методологія теорії та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. 2010. № 2. С. 407–410.
4. В столиці Австрії пройшов дитячо-юнацький фестиваль "Віденська рапсодія". «Укрінформ» (мультимедійна платформа іномовлення України): веб-сайт. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/2668826-v-stolici-avstrii-projsov-ditacounackij-festival-videnska-rapsodia.html> (дата звернення 19.04.2019)
5. Міжнародний багатожанровий фестиваль «Балтійський бриз». Рада : веб-сайт. URL: <http://rada.gov.com.ua/tag/go-ukrayinska-gromadska-rada/> (дата звернення 22. 04. 2019)
6. Українські діти відвідали Вільнюс у рамках проекту «Україна понад усе». Рада: веб-сайт. URL:<http://rada.gov.com.ua/ukrayinski-diti-vidvidali-vilnyus-u-ramkah-proektu-ukrayina-ponad-use/> (дата звернення 22. 04. 2019)
7. «Stars of Turkey»: Активісти ГО “Українська Громадська Рада” прийняли участь в українсько-турецькому фестивалі-конкурсі талантів. Рада: веб-сайт. URL: <http://rada.gov.com.ua/stars-of-turkey-aktivisti-go-ukrayinska-gromadska-rada-priynali-uchast-v-ukrayinsko-turetskomu-festivali-konkursu-talantiv/> (дата звернення 19.04.2019)

## **АЛГОРИТМ РЕАЛІЗАЦІЇ РЕКЛАМНОЇ ТА PR-КАМПАНІЇ**

Як відомо, рекламна кампанія - серія системно організованих рекламних заходів, специфіка яких визначається маркетинговою програмою рекламодавця та особливостями цільового сегмента ринку. Очевидно, що розробка рекламної кампанії – це складний багаторівневий процес на стику творчої інноваційної думки, що завжди було перевагою в конкурентній боротьбі, та планування розробки й реалізації маркетингового комплексу діяльності всього підприємства.

PR-технологічний компонент у системі комунікаційного менеджменту відіграє багатозначну роль. Сьогодні PR дедалі більше набуває ознак невід’ємного атрибуту демократичних форм побудови взаємин між усіма учасниками соціального процесу. Система відносин між PR-суб’єктом і суспільством не тільки належним чином видозмінює й формує суспільну думку, але й вносить корективи в самі відносини, життя та діяльність. Для збереження сприятливого іміджу потрібно вміння йти на політичні й економічні компроміси, поступки суспільній думці. А це, в свою чергу, зумовлює певні вимоги до професійної діяльності PR-фахівців на різних етапах взаємодії з громадськістю. Фахівці стверджують, що рекламна кампанія проводиться в деякий заздалегідь розрахований період часу і для певної цільової аудиторії споживачів, а її успіх залежить від знання аудиторії, а також креативних і фінансових можливостей для її охоплення.

До того ж, одна з найважливіших сфер діяльності фахівця зі зв’язків із громадськістю, як зазначають дослідники, є встановлення й підтримання гармонійних відносин між замовником і суб’єктом діяльності. Дослідження в цьому напрямку представлено в роботах А. Зверінцева, Г.В. Іванченко, Л.Г. Лаптева, М.Є. Мазулевського та інших. У межах аналізу PR-інформації та PR-комунікації працювали такі науковці, як: О. Кривоносов, Д. Уїлкок, д. Геттінс, С. Пономарьов, І. Альошина, І. Яковлев. Певні аспекти означеного питання вивчали й вітчизняні дослідники, зокрема, Г. Почепцов, В. Королько, Н. Мантуло та ін. Очевидно, що сьогодні "спрямованість і результати інноваційної діяльності в компаніях бувають різноманітними. Це і поліпшені завдяки ініціативі та творчості персоналу продукти і послуги, і впроваджені технологічні і технічні інновації, і реалізовані організаційні зміни у вигляді діючих або змінених процедур і стандартів та ін." [1, с.153]. Отже, стрімкий розвиток суспільно-політичних процесів та змін в діяльності організацій висуває нові вимоги до технологій PR, а це, в свою чергу, потребує подальшої наукової розбудови PR-технологічного компонента з урахуванням постійних змін, інтенсифікації життя, кризових умов, зміни масової свідомості, нових форм взаємодії, специфіки ефективної комунікації [7].

Необхідно зазначити, що розробка рекламної кампанії проводиться у декілька етапів:

1. Визначення та аналіз цільової аудиторії. Різні сегменти ринку по-різному сприймають рекламу. Наприклад, реклама "Кока-Коли" розрахована на молодь, для них підбирають сюжет, музичні рішення. Ця реклама негативно оцінюється іншими групами населення, але не вони основні споживачі цього напою.

2. Визначення цілей рекламної кампанії. Цілі залежать від знання споживачів про конкретний товар або організацію. Тому цілі можуть бути: інформаційні, спонукальні, переконуючі, стимулюючі та ін.

3. Формування бюджету рекламної кампанії. Найбільш поширеними методами визначення коштів на рекламу є:

- "скільки можливо виділити на рекламу" (керівник бажає проведення реклами та має можливість вкласти в неї максимально можливу конкретну суму);

- метод паритету з конкурентами (керівник бажає, щоб за масштабами його реклами його підприємство не відставало від конкурентів);

- метод "відсоток від обсягу збуту" або "відсоток від прибутку";

- метод "виходячи від цілей і завдань" (керівник впевнений, що зростання реклами призводить до збільшення продажу, для того, щоб виконати завдання досягнення визначеного обсягу продажу треба вкласти визначений обсяг грошей у рекламу [2]. При вирішенні раніше окресленого завдання, потрібно слідувати стратегії сегментації ринку, яка включає в себе розвиток і використання маркетингових програм, направлення на групи населення, які організація або фірма потенційно могла б обслужити. Для здійснення стратегії сегментації використовуються різноманітні інструменти маркетингу. Можна розробити і позиціонувати товари і послуги для певних сегментів населення, щоб досягти певних сегментів, потрібно вибрати певні канали розподілу, для залучення певних типів покупців потрібно розробити стратегію ціноутворення, що б звернутися до певних типів споживачів, необхідно створити рекламну програму [4].

Очевидно, що така робота потребує розробки плану реклами, який може бути інтегрованим у маркетинговий план, складати його окрему частину або розроблятися за окремими стратегічними напрямками. Із позицій складання плану він може готуватися шляхом напряму інформаційних потоків планування зверху вниз, у зворотному порядку - знизу вгору; ще один варіант - збалансовано та комплексно. В останньому випадку інформаційні потоки планування одночасно йдуть від вищих менеджерів до нижніх й від



нижніх - до вищого [5]. При цьому окремі пункти плану уточнюються й виправляються в діалоговому режимі. Помилки в плануванні рекламної кампанії можуть привести до небажаних наслідків, наприклад:

- до збільшення витрат понад планований рівень;
- проведення додаткових заходів з метою компенсації втрат від похибок, що відбулися.

Після завершення рекламної кампанії оцінюють її кінцеві підсумки. Зокрема, дається оцінка того, наскільки досягнуті поставлені цілі й виконані завдання, яка ефективність проведених заходів, визначаються напрямки подальшої рекламної діяльності [3]. Більш чітко орієнтований на практичний аспект роботи PR-фахівця є підхід Синяєва І. М. Автор вирізняє такі його функції [8, 27]: аналітико-прогностична функція: пов'язана з виробленням інформаційної політики, її стратегії й тактики, що відображають рух подій і явищ у динаміці; організаційно-технологічна функція – це сукупні міри й дії щодо організації та проведення активних акцій, конференцій, ділових зустрічей і т.п.; інформаційно-комунікативна функція припускає продукування, тиражування інформації при виконанні інформаційно-роз'яснювальної й пропагандистсько-реklamної роботи, необхідної не тільки для партнерів, але й для підтримки соціально-психологічного клімату в середині організації, дотримання службової етики; комунікативно-методична функція: консультації щодо організації й налагодження відносин із громадськістю, розробка концептуальних моделей співробітництва й соціального партнерства, програм і акцій.

Очевидно, що така робота дозволяю досягати "пріоритетних цілей інноваційного менеджменту є: зростання і розвиток організації на базі активізації інноваційної діяльності; активне просування нових товарів і нових технологій на ринок; використання можливостей подальшої спеціалізації та диверсифікації виробництва для активного зростання, економічного процвітання і експансії на нові ринки" [1, 156]. Отже, використання відповідних інструментів на етапах створення рекламної кампанії дає можливість виявити найбільш ефективний метод для своєї компанії та гнучко реагувати на зміни факторів зовнішнього середовища, порівнювати ті чи інші напрямки рекламних кампаній та визначити найбільш перспективні, встановлювати вигідні зв'язки, сегментувати різні моделі реклами та можливі стратегічні напрямки PR-кампанії, визначити свою конкурентоспроможність відносно конкурента, визначити альтернативний набір реклами для кожної одиниці з метою прийняття стратегічних управлінських рішень щодо остаточного вибору і реалізації рекламної та PR-кампанії.

#### *Література*

1. Воробйова Н. П. Інновації в системі формування парадигми менеджменту // Проблеми інноваційно-інвестиційного розвитку. Науково-практичний журнал. № 11. К.: Міленіум. 2017. С. 151-157.
2. Савицька Н. Л, Синицина Г. А, Олініченко К.С. Рекламний менеджмент. Навчальний посібник. Харків: видавництво Іванченко, 2015. 169 с.
3. Зацірний В. М., Райко Д. В. Розробка рекламної кампанії URL: <http://www.kpi.kharkov.ua/archive/Conferences/X%20Міжнародна%20науково-практична%20студентська%20конференція%20магістрантів/2016/S17/РОЗРОБКА%20РЕКЛАМНОЇ%20КАМПАНИЇ.pdf> (дата звернення: (19.04.2019)
4. Планування рекламної кампанії URL: [https://studopedia.com.ua/1\\_37559\\_planuvannya-reklamnoi-kampanii.html](https://studopedia.com.ua/1_37559_planuvannya-reklamnoi-kampanii.html) (дата звернення: (20.04.2019)
5. Інтернет видання про ЗМІ в Україні URL: <https://telekritika.ua/> (дата звернення: (20.04.2019)
6. Пліс Р. Новый вид исследования – PR-аудит URL: <http://www.proreklamu.com/content/view/2966/244/> (дата звернення: (21.04.2019)
7. Паскевська Ю.А. PR-технологічний компонент у системі комунікаційного менеджменту: наукова стаття URL: <http://www.library.ukma.edu.ua/?id=214> (дата звернення: (21.04.2019).
8. Синяев И.М. Паблик рилейшнз в коммерческой деятельности. М.: Прогрес, 2008.

*Сінько Альона,*

*студентка магістратури кафедри арт-менеджменту  
та івент-технологій НАКККіМ*

### **КУЛЬТУРНИЙ ПРОДУКТ В СИСТЕМІ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ**

Зацікавленість, виявлення та дослідження невідомих сторінок історії набуває популярності в українському суспільстві. Одна з найпотужніших складових формування української ідентичності є культурна спадщина. Культурна спадщина — сукупність успадкованих людством від попередніх поколінь об'єктів культурної спадщини, результат духовної і матеріальної діяльності.

Розрізняють матеріальну та нематеріальну культурну спадщину. До першого різновиду належать: пам'ятки архітектури та монументального мистецтва, визначні місця, рукописи книги, предмети художнього, історичного та археологічного значення, тощо. До нематеріальної культурної спадщини входять: традиції, звичаї, обряди, свята, традиційні ремесла, що мають значення для окремих спільнот та передаються від покоління до покоління. Виважений науковий підхід та широке вияснення проблем необхідне для

збереження, відновлення та використання пам'яток культурної спадщини. За рішенням ЮНЕСКО до реєстру Всесвітньої культурної спадщини включені Софія Київська та Києво-Печерська лавра. Чимало ж пам'яток мають загальнодержавне значення.

Історія охорони та збереження історико-культурної спадщини України починається в першій половині 1990-х років, коли починає з'являтися законодавча і нормативно-правова база. На початку незалежності з реєстрів культурної спадщини були виключені тисячі будинків, споруд та тиражованих пам'ятників більшовицьких вождів, які з'явилися в державних реєстрах за партійними директивами. Засади української державності та національного відродження стали за основу пам'ятно-охоронної роботи. Метою даної публікації є дослідження інноваційних форм щодо збереження та відродження культурної спадщини України. В сучасний час з'явилося бажання переосмислити і заново відкрити українську історію, зріс інтерес громадськості до культурної спадщини.

Форми збереження культурної спадщини:

Бібліотеки – збереження інформації (книги, фоліанти, папір, листи, періодичні видання, документи тощо).

Музеї – збереження інформації, твори мистецтва та тематичні експозиції.

Театри – експозиції на теми театрального мистецтва. Художні галереї – тематичні мистецькі експозиції.

Споруди вказаних форм збереження культурної спадщини можуть бути пам'ятками архітектури. Вони є науковим центром для вивчення найбільш цінних джерел, що знаходяться у їх фондах. За наказом Президента України 2012 рік був оголошений роком культури і відродження музеїв. До 2015 року було створено на базі найвизначніших архітектурно-містобудівних та історико-культурних комплексів 63 державних історико-культурних та історико-архітектурних заповідники, 16 з яких національні. Важливу роль для збереження і відродження культурної спадщини зараз відіграє поява підприємницьких сторін та інтересів у сфері культури, створення Арсеналу, ІЗОЛЯЦІЇ, музеїв тощо. З'явилися молоді фахівці в галузі культури, які є прихильниками навчання, обміну досвідом, спільної роботи та готові до якісних змін. В Україні нема єдиного закону, який би охоплював усі аспекти охорони культурної спадщини, але є ціла низка законодавчих та нормативно-правових актів, які стосуються управління об'єктів, що мають окреме законодавче закріплення. Закон "Про охорону культурної спадщини" стосується, зокрема, нерухомих пам'яток. Це, передовсім, об'єкти архітектури, містобудування, історії. Цей закон охороняє так само пам'ятки археології, які при дослідженні руйнуються, як, наприклад, кургани, і перетворюються в низку окремих рухомих об'єктів. За руйнування та знищення об'єктів культурної спадщини, проведення там незаконних робіт посилено кримінальну відповідальність. Зміни в сфері збереження та відродження культурної спадщини настануть при якісній комунікації між представниками різних професій. Необхідна підтримка з боку громадських організацій та активістів, адже саме за умов узгодженості дій між сформованою позицією місцевої громади та підприємницькою діяльністю можливе успішне відродження культурної спадщини. Варто популяризувати знання про особливості спадщини та консультувати мешканців про методи її збереження. У малих містах та містечках, необхідно відродити характерну для конкретного поселення історично сформовану сферу економічної діяльності, розвивати напрямок надання послуг для місцевих жителів та гостей. Відновити зв'язки між мешканцями та владою, між різними соціальними та віковими групами. Залучити небайдужих людей до розвитку освітніх програм, до проведення фестивалів, волонтерських таборів, конференцій, семінарів та різних свят пов'язаних з історією міста, регіону та країни.

#### *Література*

1. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини [Електронний ресурс] : сайт «Верховна Рада України». – Режим доступу: [http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/995\\_d69](http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/995_d69).
2. Конвенція про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження [Електронний ресурс]: сайт «Верховна Рада України». – Режим доступу: [http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/952\\_008](http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/952_008);
3. Закон України. Про культуру [Електронний ресурс]: сайт «Верховна Рада України». – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2778-17>.
4. Панченко С. А. До питання збереження об'єктів пізнавального туризму в Україні. Новітні концепції туризму та сучасна туристична практика: матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17 берез. 2015 р. Київ, 2015. С. 94–97.

*Садovenko Світлана,  
доктор філософії (музична педагогіка),  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
професор, заступник завідувача кафедри режисури  
та акторської майстерності Інституту сучасного мистецтва НАКККІМ*

## **МІФОПОЕТИЧНІ АРХЕТИПИ СМИСЛОВОГО ТОПОСУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

В основі міфопоетики лежать архетипи, що приводять до дії символи, смисли та міфи. Архетипи, як первинне «ментальне утворення» (за Ю. Степановим), є «містками» між світом ментальним і світом реальності, а отже, являються базовою моделлю людського світосприйняття. Константність (інваріантність) архетипу передбачає і ментальне розширення первинної моделі, що обумовлює варіативність його втілень в культурі, і своєрідну еволюцію.

За формулюванням Т. Саяпіної, «міфопоетика – це сукупність засобів художнього змісто- і формотворення, які дають змогу «зчитати» закладений у творі міфологічний зміст на рівні усвідомленого або позасвідомого сприйняття читача» [3]. В такому сенсі постає система засобів художнього змісто- і формотворення, оскільки процес «зчитування» «міфологічного змісту» твору може відбуватися лише за умови системної взаємодії цих засобів у тексті. О. Киченко розглядає міфопоетику, «як форму (внутрішню структуру) поетичної організації тексту і як функціонально-смыслову одиницю тексту, засновану на інтерпретації комунікативних можливостей міфу засобами поетичного мовлення» [1]. В. Топоров підкреслює «екстропічну спрямованість» міфопоетичного [3].

Відтак, міфопоетична система є формальним вираженням закладеного в народній художній культурі міфологічного фактора. Останній обумовлений, перш за все, процесами свідомої авторської міфотворчості, виявляється через атрибути – міфемі, міфологеми, міфообрази, міфопоетичні мотиви тощо – та може існувати в чотирьох основних модусах (типах міфотворчості) – міфологізації, реміфологізації, деміфологізації та авторському міфі. Є. Мелетинський акцентує, що «поетика міфологізування передбачає... міфологічний синкретизм і плюралізм, елементи іронії і травестії... концепцію легко змінюваних соціальних ролей (масок), що підкреслюють взаємозамінність, «текучість» персонажів» [2]. Мова йде про модус трікстеріади як архетипну доміную міфологічної свідомості. В основі індивідуального міфу, яким постає міфопоетика у тексті, лежить традиційна міфологія. Вивчення спадщини української дохристиянської міфології через твори народної художньої культури розкриває процес формування знань, почуттів, переживань людини до етапу оволодіння нею філософською науковою рефлексією. Важливими елементами міфології, як динамічної багаторівневої системи освоєння світу, є замовляння, обрядові пісні, загадки і казки. Їх розвиток зумовлений психофізіологічними факторами людської свідомості. Згодом вони опосередковувалися соціальними і духовними факторами. Історично і логічно першими продуктами міфосвідомості були замовляння, засновані на архетипах. Поєднавшись з емпіричним досвідом, архетипи переросли в етноархетипи, розкриваючи генезу таких характеристик, як відчуття єдності з вищими силами і стихіями, перебування людини в центрі світу, зачатків свободи. Архетипи у замовляннях відображають бачення людиною моделі світу, пов'язані з її життєдіяльністю, потребами захисту, контакту з вищими силами. Архаїчні тексти замовлянь свідчать про два типи ставлення індивіда до вищих сил – покори і приєднання до добрих сил з метою перемоги над злими.

З часом продуктивні можливості освоєння світу за допомогою архетипних образів вичерпали себе, внаслідок чого почали виникати міфи. У процесі пошуків основ для достовірного розуміння світу люди знаходили в актах рефлексивного висловлювання пункт зосередження всієї повноти зв'язків з ним. Формою такого зв'язку стало вимовляння-зображення об'єкта в момент здійснення сакрального акту. Це було першою фазою переростання архетипу в міф, продуктами якого стали обрядові пісні, щедрівки і колядки. Сакральні пісні ставали духовним еквівалентом процесу оволодіння речовим світом (ремеслами, технікою виробництва), чинником родинної, племінної та етнічної самоорганізації. Міфологічна свідомість осмислювала і кризові моменти у житті соціуму – зародження землеробства, оволодіння вогнем, появу соціальних структур, норм моралі.

Тексти колядок, щедрівок, весільних пісень зафіксували спроби інтерпретації й упорядкування життєдіяльності. В них сформульовані уявлення про ідеал суспільних відносин, родини, духовного життя. Якщо в архаїчних замовляннях людина відчувала себе космічною силою, окремою істотою, то в колядках і щедрівках вона постала як «унікальний онтологічний феномен з притаманними лише їй волею, захопленнями, слабкостями» (В. Ятченко). Обрядові пісні містили соціальний досвід, забезпечували терапевтичний ефект перед усвідомленням трагічності буття, ставали чинником етнічної самоорганізації, демонстрували свідоме поширення знань, призначення людини у світі, її місце в процесі історичного розвитку. Людина зафіксувала в творах народної художньої культури суперечності між ідеалом та повсякденністю, між раціоналізацією міфологічних уявлень та продуктами прориву ірраціонального в свідомість. На цьому етапі вироблялося розуміння співучасті людей у творенні світу, знарядь праці, професій, моралі, патерналістичного

(опікунського) ставлення богів до людей. Засвоєння індивідом понять, образів, метафористики обрядових текстів, упорядкований їх ритм, нові почуття, що виникали під час обряду, зумовлювали формування психологічного стану, який уможливив філософське осягнення світу. Пісні-загадки та пов'язані з ними замовляння представляють структуру світу, систему інтерпретацій всесвіту, тотема. Вони засвідчили розвиток аналітичної здатності мислення, формування навичок аналізу і синтезу атрибутів предметів чи явищ, просторово-часових уявлень про систему цінностей певного топосу. В них містяться й екзистенційні проблеми – смерть, народження, метаморфози існування тощо.

Певну філософську, моральну інформацію містять казки – «історично вироблені культурні форми становлення й розвитку людської свідомості», скарбниця соціокультурного досвіду, де кристалізується неперехідна духовна самодостатність, «формотворення здатності переживати уявне як дійсне» (В. Шинкарук). Тексти деяких казок слугують прикладами примітивних, не позбавлених унаочнення актів філософування – рефлексії щодо душевних почувань, переживання неймовірного як реального, мисленого як дійсного. До осмислення власного життя спонукають наявні в них поняття «безсмертя», «жертвність», «подвижництво» [5]. Духовний розвиток, репрезентований казками, демонструє нові мисленеві схеми. За словами В. Ятченка, тексти казок утримують інформацію «про досягнення людиною таких духовно-психологічних станів, культивування яких робить можливими акти породження філософського знання, філософствування» [6]. У казках наявні передумови створення логічних форм осмислення граничних ситуацій, роздуми над глибинними причинами життя. У намаганні людини вберегти себе від дії злих сутностей, відчути свою спорідненість з добром, Абсолютом виникали просторово-часові уявлення, уявлення про співтворчість людини і божеств, діяльність культурних героїв.

Отже, архетипи постають як символи, що містять потенційну можливість розвороту смислів на сучасність. Тому стрижневим для розуміння архетипу виявляється його ціннісний сенс – як архетипове ядро, яке залишається незмінним при збагаченні архетипу образами і значеннями. Останні формують символічну багатозначність архетипів, підкреслюючи важливість аксіологічного методу опису міфологічних образів архетипів. Функціонування архетипів ставали свого роду закріпленням ідеальних моделей поведінки, ритуалів, дій, образів, які сприяли формуванню категорій мислення, утриманню реальності. Вони стали ретранслятором людського досвіду та здобутків цивілізації за відсутності надійних матеріальних носіїв інформації. Водночас архетипові форми міфологічного минулого є ціннісно-ієрархічними формами, і водночас позбавленими релятивності формоутвореннями. Архетип втілює дійсність у процесі, в зміні. Він є потенційно осягненим у діалектично відкритому просторово-часовому континуумі майбутнього. Як позачасовий механізм передавання духовних надбань архетип утримує визначеність доки деструктивні сили не спричиняють його дезактуалізацію. Структурні складові архетипу можуть перегруповуватися, трансформуватися в інші архетипи та до певного часу навіть зникати. За сприятливих умов архетипи знову з'являються на рівні індивідуальної та суспільної свідомості в народній художній культурі, створюючи передумови, придатні для наповнення індивідуального досвіду новим поколінням. Однією з форм такого досвіду є міфопоетика.

#### *Література*

1. Киченко А.С. Міфопоетична інтерпретація художнього тексту: функціонально-типологічний та методологічний аспект // Питання літературознавства: Зб. наук. пр. / НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. Чернівці: Рута, 2002. Вип. 9 (66). С. 168.
2. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 2-е изд. Москва: Восточная литература, 1995. С. 339.
3. Саяпіна Т.В. Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського: Дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Запоріж. держ. ун-т. Запоріжжя, 2000. С. 34.
4. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. Москва: Прогресс – Культура, 1995. С. 5.
5. Шинкарук В. Методологічні засади філософських вчень про людину. // Філософська антропологія: екзистенціальні проблеми. Київ, 2000. С. 8–48.
6. Ятченко В. Проблема ідеалу в українських обрядових піснях // Дніпропетровськ: Грані, 2001. № 4 (18). С. 77.

## **КУЛЬТУРНО-ЦИВІЛІЗАЦІЙНИЙ КОНТЕКСТ ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНОЇ СТРАТЕГІЇ УКРАЇНИ**

Практична реалізація євроінтеграційної стратегії України передбачає врахування культурно-цивілізаційного контексту, оскільки наша країна знаходиться на «перехресті трьох великих і потужних цивілізаційних просторів – західноєвропейського, євразійського, ісламського» (Ю.Павленко). І тому «в українському суспільстві очевидні розходження й навіть протистояння щодо відповідних культурно-цивілізаційних орієнтацій» [3]. Цим користується Російська Федерація, яка спричиняє агресивну протидію євроінтеграційній стратегії України, її прагненню до асоційованого членства у Європейському Союзі. Подібна неадекватна реакція на перебіг різних процесів на теренах нашої країни сягає ще імперських часів. Відомий російський вчений-україніст О. Міллер у роботі «Росія й русифікація України у ХІХ ст.» стверджує, що все, що відбувалося й відбувається в Україні описується в двох опціях. «Перша з них – це телеологічна - опція природності й безальтернативності процесу, який, подібно до трави, пробивається крізь асфальт, неминуче долає усі перешкоди, створювані антиукраїнською політикою імперії. Інша оцінює цей процес як ланцюг трагічних, протиприродних випадковостей і як результат інтриги різноманітних антиросійських сил» [2]. І саме остання опція залишається домінуючою в російському офіційному дискурсі, у медійному просторі й підтримується переважною більшістю її експертного середовища.

Останнім часом Росія намагається привласнити історію України, провокуючи тим самим «бої за історію» на міждержавному рівні, оскільки Україна ідентифікує себе як частину Європейської цивілізації, хоча й специфічну. Очевидно ідеологи «російського світу» забувають, що ще М. Данилевський, з ім'ям якого пов'язують концепцію культурно-історичних типів, писав, що «Росія не «живилася» жодним з коренів, які всмокувала Європа як благодатні з ґрунту нею ж зруйнованого прадавнього світу» (римської цивілізації). По-друге, Росія не була частиною відновленої Римської імперії в будь-яких нових формах. По-третє, Росія «не брала участь у боротьбі з феодалним насиллям, яка приведе до забезпечення громадянських свобод». Окрім іншого, у Росії не відчували потреби у релігійній свободі, вона не знала впливу схоластики, не жила ідеалами, які втілилися в германо-романській формі мистецтва [1,59-60]. Натомість геопросторове розташування протоукраїнських земель обумовило їх відкритість як до західних, так і східних впливів.

Виникнення Європи, як особливої культурно-політичної єдності, бере початок в епоху Каролінгів (VIII-IX ст.ст.), яка стала в європейській історії часом становлення релігійної, культурної і територіальної єдності Західної Європи, формування фундаменту європейської цивілізації. Пізніше на тлі дроблення єдиної імперії Каролінгів на майбутні середньовічні королівства Франції, Німеччини та Італії складається ареал романо-германського світу, відбувається його відособлення від Візантії. При цьому жорстко централізована структура Католицької Церкви сприяла створенню єдиного європейського культурного простору. Інтегруючими факторами стало повсюдне ствердження латинської мови як універсального засобу спілкування у церковному, політичному і науковому житті Європи; формування Церквою системи освіти, єдиного календаря і спільної літургійної традиції, яка в значній мірі визначила ритм життя європейців (участь у месях, релігійних святах і т. ін.). Проте, не дивлячись на єдиний культурний і соціально-правовий простір, в Європі так і не сформувалась тоталітарна імперія, вона залишалась політично розділеною, попри спроби об'єднання утворенням, із значною кількістю автономних територій. Відтак поряд з великими державами помітну роль в історії Європи відігравали невеликі республіки, вільні міста, федеративні утворення.

Щодо території України, то ще в давнину у Криму та Північному Причорномор'ї співіснували давньогрецькі поліси та ранні державні утворення кімерійців, скіфів, сарматів з абсолютно різними механізмами державного управління. Саме в Криму, за часів домінування язичництва у Римській імперії, прийняли мученицьку кончину Римські папи св. Климент і Мартин, які вшановуються і західною і східною християнською церквою. І не дивлячись на те, що в часи Середньовіччя, прийнявши християнство східного типу, Київська Русь орієнтувалась в культурному розвитку на Візантію, проте її князі продовжували укладати економічні, політичні, торгові й сімейні союзи з західноєвропейським світом. В золотоординський період Галицько-Волинський князь Данило прийняв королівську корону від папських легатів. В епоху Відродження на українських землях, що входили до Речі Посполитої, поширюється греко-католицизм, відкриваються колеґіуми на кшталт єзуїтських, з стін яких поширюватимуться ідеї європейських просвітників, тут з'явиться самобутній суспільний стан – козацтво, розвиток якого приведе до появи в українців державності з елементами демократичного правління. Отже цілком слушним є те, що Україна знаходиться на лінії «цивілізаційного розлому» (С. Хантінгтон).

Історичні події останнього часу, а саме підтримка західним світом України у конфлікті з Росією, підписання угоди про «безвізовий режим», надання Українській православної церкві автокефалії та ін. свідчать про визначення країною свого місця у архітектоніці світового геополітичного простору. Цей, здавалось би

закономірний процес, тривалий час гальмувався через нерішучість української влади, різні представники якої декларували то курс на Захід, то демонстрували зближення із СНД, де домінуюча роль належить Росії, то починали говорити про окремий серединний шлях. Але революція Гідності, окупація Криму, трагічні події на Сході України й крах путінської стратегії експансії «російського світу» на вітчизняних теренах утвердив «європейський вибір» у свідомості українців як остаточний.

Проте, гальмами на шляху входження до європейського простору досі залишається олігархізація влади, схильність до авторитаризму, корумпованість судових органів, нездатність українського правлячого класу ефективно реформувати країну відповідно до критеріїв ЄС. Суттєво утруднюють практичну реалізацію інтеграційної стратегії також складні і неоднозначні процеси внутрішньої трансформації Євросоюзу, які свідчать про, принаймні тимчасове, припинення просторового поширення європейської ідеї.

#### *Література*

1. Данилевский Н.Я. Россия и Европа / Н.Я.Данилевский // Сост., послесловие и комментарии С.А.Вайгачева. - М.: Книга, 1991. – 574 с.
2. Миллер А. Россия и русификация Украины в XIX веке / А. Миллер // Россия - Украина: история взаимоотношений. – Москва, 1997. - 248 с.
3. Троян С.С. Глобалізація і цивілізаційно-культурний феномен України. / С. Троян // Науковий вісник Інституту міжнародних відносин НАУ. Серія: економіка, право, політологія, туризм, Північна Америка, 1, жов. 2010. Доступно за адресою: <<http://jml.nau.edu.ua/index.php/IMV/article/view/2959>>

*Сапоженік Ольга,*

*кандидат педагогічних наук, доцент, докторант НАКККіМ*

### **МІСЦЕ І РОЛЬ ДУХОВНОСТІ В КУЛЬТУРНІЙ ІДЕНТИФІКАЦІЇ НАЦІЇ**

Однією з найважливіших складових духовної культури для українського народу виступає його належність до православної традиції. Вітчизняне православ'я впродовж століть виступало стрижнем етнопонаціональної ідентифікації для українців. Однак і донині залишається актуальною й до кінця не вирішеною проблема з'ясування ролі й значення православної традиції у становленні української нації, зокрема її взаємозв'язку з релігійними та естетичними формами духовності.

З точки зору філософсько-культурологічного знання православна традиція є системою духовних та віросповідальних детермінант, що визначають специфіку світовідношення та соціальну орієнтацію індивіда у світоглядних та конфесійних координатах. За допомоги релігійної ідентифікації людина самовизначається як у сакральному просторі, так і в системі соціальних оцінок та взаємодій. У наш час, коли релігійність набуває все більш приватного характеру, приватна ідентичність може мати свій вияв як у простій констатації належності до певної культурної традиції, так і виникати внаслідок особистих духовних пошуків. Крім того, процеси глобалізації, зворотнім боком яких є намагання збереження власної ідентичності, призводять до того, що релігію знов розглядають як джерело відновлення культурної пам'яті й духовної консолідації нації. Будь-яка релігійна конфесія створює певну ідентифікаційну матрицю, що складається з історико-культурних символів, міфів і стереотипів світосприйняття та поведінки, що формують сферу духовності.

Духовність пов'язана з внутрішнім життям людини, її моральним та естетичним світом. Також «духовність» часто має відтінки оціночної категорії та пов'язується з аксіологією віри, з релігією. Щодо визначення поняття духовності у науковців немає одностайної думки. Поняття «духовність» завжди мало у філософії важливе значення, відіграючи провідну роль у ключових проблемах філософського дискурсу: людина, її місце й призначення у світі, зміст її буття, культура, суспільне життя, мораль, мистецтво тощо.

Людина, будучи від акту створення в Божій подобі, відображає в собі апофатичний образ Бога. Вона у своїй Божій подобі також має три «іпостасі»: розум, слово, дух. Часто «духом» називають моральну силу людини, зміст якої обумовлюється розумом, і, перш за все, розумінням кінцевої, вищої мети життя. Цією метою може бути Бог і вічне життя в Ньому; але в декого – це багатство, влада, слава, плотські насолоди та вульгарні інтереси. Однак яка життєва мета людини, така і її духовність або бездуховність.

Справжня духовність в актах самоідентифікації виявляється як творча спрямованість, наснага людини; одухотворений тип світовідношення через триєдність ставлення до абсолюту, до світу - природи, суспільства, інших людей, до самого себе. Виходить з розуміння людини як духовної істоти означає, що ми визначаємо за нею безумовне право на духовне самостворення, на ідентифікацію з Божим творінням.

Духовна культура у своїй суті є пробудженням внутрішньої дійсності нашого створіння, нашої душі, внутрішнє прагнення пізнати, відчуті і ототожнити себе з Духом, і як наслідок - перетворити всю нашу істоту на нову, в нову особистість, в «нового Адама». Духовність у релігійному модусі ідентифікації не зводиться до інтелектуальності, естетичної ідеальності, звернення розуму до етики, чистої моралі аж до аскетизму. У культурній ідентифікації духовність не є й чиста релігійність, чи пристрасно емоційне піднесення духу або

розумова довіра і урегульованість поведінки на цих засадах. Духовною в культурі є будь-яка діяльність, яка розвиває людину у синергії всіх форм внутрішнього життя: емоційного, раціонального, інтуїтивного, естетичного.

Релігійна та національна ідентичності взаємопов'язані з духовною культурою нації. Ці зв'язки забезпечуються світоглядом, картиною світу, ментальністю, мовою, релігійними установками, міфопоетикою, мистецтвом тощо. Духовна культура в цілому визначає екзистенціали й індикатори нації та особи, визначає суть і зміст ідентифікаційних процесів у ситуації їх цивілізаційного вибору і самоутвердження.

#### *Література*

1. Богачов А. Культурна ідентичність і пам'ять// Філософська думка, 2013, № 6. С.22-28.
2. Історія української естетичної думки: монографія / за ред. проф. В.А. Личковаха. К.; 2013. 386 с.
3. Орیشко А. В. Національно-релігійна ідентичність у реаліях сьогодення // Проблеми культурної ідентичності та культурний проект Європи/ Наукові записки. К., 2009. С.164-168.
4. Снитіна В. О. Розвиток духовної музичної культури в контексті українського ренесансного гуманізму / В.О. Снитіна //Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 14. - Рівне: РДГУ, 2008.-С.6-10.

*Скузь Василіса,*

*студентка I курсу магістратури кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

### **ЗАСТОСУВАННЯ ІВЕНТ-ТЕХНОЛОГІЙ ДЛЯ РОЗВИТКУ КОРПОРАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ ПІДПРИЄМСТВА**

Стрімкий розвиток ринкової економіки та конкурентного середовища актуалізував необхідність формування корпоративної культури підприємств, відповідно до визначених ними цілей і завдань діяльності. Ця тема висвітлена у публікаціях вітчизняних і зарубіжних науковців С. Герасімова, Л. Зеленської, С. Каверіної, Г. Тулчинського та ін. [1 – 4]. Наразі, це завдання успішно реалізується засобами івент-менеджменту, який має в своєму арсеналі широкий спектр технологій, що забезпечують формування та підтримку корпоративної культури підприємства – важливого компонента успішного функціонування в бізнес-практиці.

Корпоративні івенти (або HR-події) – корпоративні конференції, корпоративні свята, тренінги, майстер-класи, тим-білдінги, ділові ігри, інсентиви та ін.) – не лише розвивають фаховий рівень співробітників, їх професійну майстерність, а й організують змістовне дозвілля, сприяють згуртуванню та командоутворенню, налагодженню міжособових стосунків в колективі. Разом з тим, вони підвищують лояльність до підприємства зовнішніх аудиторій – бізнес-партнерів і дилерів, клієнтського середовища, державних структур, фахових та громадських організацій, міжнародної спільноти тощо.

Як невід'ємна складова системи управління в цілому, корпоративні івенти забезпечують процес просування корпоративних цінностей, формують уявлення персоналу про свою компанію, а також сприяють зміцненню її іміджу як роботодавця. Тож, можемо констатувати, що проведення корпоративних заходів – своєрідна емоційна інвестиція колективу, елемент корпоративної розбудови, процес, який вбудований в загальну стратегію розвитку компанії, що згодом трансформується в прибуток. Враховуючи зазначене, керівництво компаній заздалегідь розробляє власний «календар подій і заходів». Його визначальна особливість – поєднання творчого заходу, корпоративної освіти та корпоративного свята. Як зазначає Л. Зеленська, залежно від покладених завдань, ідеології та типу організації корпоративні заходи умовно можна розділити на такі основні групи:

- ділові або розвиваючі (корпоративні конференції, семінари, інформаційні та дискусійні круглі столи, майстер-класи, тренінги, практикуми, ділові ігри) – забезпечують передачу інформації та фахових знань, формують навички і уміння у співробітників, мотивують кар'єрне зростання та професійні амбіції;
- розважальні івенти (корпоративні свята, костюмовані вечірки, бенкети, шоу-програми та концерти, ігрові та розважальні програми, інсентиви); їх основна мета – організація змістовного дозвілля, налагодження внутрішніх комунікацій, нематеріальна мотивація;
- командоутворення (тимбілдінги, квести, командні змагання, рольові та екстремальні ігри, екскурсії та туристичні походи, спільна творча діяльність) – виконують завдання згуртування команди, виявлення індивідуальних та лідерських якостей співробітників [С. 67-68].

Тип і формат корпоративних івентів розробляють залежно від тематики, завдань та очікуваних результатів, узгоджують змістовне наповнення, програму, терміни проведення, обирають відповідну локацію, визначають стиль одягу та роль кожного учасника в проведенні заходу, стимулюючи таким чином інтерес до нього. Аби корпоративний івент був успішний в процесі підготовки доцільно враховувати особливості колективу (його соціальні, вікові, освітні, гендерні характеристики), сферу професійної діяльності, уподобання, фінансові можливості, кар'єрні амбіції тощо. Широкий інструментарій івент-технологій у поєднанні з

креативністю та сучасними методиками (інтерактивні засоби навчання, мультимедійні презентації, «мозковий штурм», спеціальні технічні засоби) дає можливість організаторам корпоративних заходів провести їх з максимальною ефективністю.

#### *Література*

1. Герасимов С. В., Тульчинский Г. Л., Лохина Т. Е. Менеджмент специальных событий в сфере культуры : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2009. 384 с.
1. Зеленська Л.М. Івент-менеджмент. Навч. Посібник. К. : НАКККіМ, 2018. 189 с.
2. Зеленська Л. М. Івент-заходи як креативний інструмент корпоративного управління // Управління культурними проектами і креативна індустрія : культурологічний альманах. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2016. С. 21–24.
3. Каверина Е. А. Создание событий в современном социокультурном пространстве : автореферат диссертации ... доктора филос. наук. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ, 2012. 27 с

*Тадля Олександр,*

*старший викладач кафедри шоу-бізнесу*

*Київського національного університету культури і мистецтв*

### **ДІЯЛЬНІСТЬ СТУДЕНТСЬКОГО ЗІРКОВОГО КЛУБУ ЛІДЕРІВ КИЇВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ**

Сьогодні ми все з більшою очевидністю бачимо, що гармонійний соціокультурний простір в молодіжній аудиторії має бути головним пріоритетом, а заклад вищої освіти – виховною системою. Виходячи з цього важливо продуктивно реалізовувати управління процесом з формування морально-ціннісних взаємовідносин особистості, знаходити засоби подолання труднощів суб'єктивного та об'єктивного порядку, що перешкоджають розвитку цих соціокультурних стосунків студентської молоді у закладах вищої освіти. У цих умовах проблема навчальних закладів в цілому і організації культурно-дозвілєвої діяльності зокрема, стає виключно актуальною. Проте питання різноманітних форм організації діяльності студентського клубу на сучасному етапі залишилися поза увагою дослідників, або частково розглядалися у розвідках науковців.

Поняття «клубна діяльність» М. Галєєва (Галєєва, 2010), розглядає, як особливий різновид культурно-дозвілєвої творчості, як фактор самореалізації студентів в сучасних умовах [2]. С. Пішун (2005), наділяє її істотними характеристиками наявність культурного спілкування, задоволення потреб особистості, розвиток самодіяльності, за допомогою яких здійснюється формування культури дозвілля [3]. За О. Борисовою (Борисова, 2005) діяльність студентського клубу виступає як частина освітнього простору закладу вищої освіти, являє собою виховну систему, що включає в себе цільовий, змістовний, інструментальний, оціночно-регулятивний компоненти [1]. У своїх дослідженнях В. Тюска (2006), розглядає діяльність студентського клубу: з позиції теорії культури – як складова частина духовної культури суспільства, що слугує її забезпеченню й демократизації, а також формуванню й утвердженню певної системи розвитку та поширення творчих цінностей [5].

Таким чином, клубна діяльність – це сфера організованої самодіяльної творчості, що виявляється у колективно-індивідуальних формах дозвілля, накреслюючи планомірний розвиток особистості та сприяючи індивідуальному нагромадженню власного культурного досвіду. За своєю організаційною структурою діяльність студентського клубу розглядається нами як певна конструкція взаємозв'язків: у загальному обсязі провідною є його масова робота, активності у формі студентських свят, урочистостей, фестивалів, конкурсів, тематичних вечорів та зустрічей, робота творчих колективів, що розширюють кругозір учасників, забезпечують спілкування, прояв ініціативи, творчості, самодіяльності. На кожному етапі процесу самореалізації студентів в клубній діяльності закладу вищої освіти виділяються певні періоди, що визначаються характером дій студента. Першою об'єктивною організаційною передумовою свідомих дій учасників й діяльності студентського клубу в цілому постає актуальна потреба пізнання та потреба у змістовному дозвіллі. Другою об'єктивною організаційною передумовою функціонування студентського клубу є колективна художньо-творча діяльність, що становить специфічну сутність самодіяльності. Саме в клубі виявляється функціональний взаємозв'язок і взаємозалежність учасників, що створює сприятливі передумови для діяльності студентського колективу. Третьою об'єктивною організаційною передумовою діяльності студентського клубу є часовий фактор, що виявляється у визначенні часу проведення репетиційних занять та концертних виступів, участі в культурно-дозвілєвих заходах тощо.

Таким чином, діяльність студентського клубу у закладах вищої освіти є багатофункціональною і може забезпечити широку культурно-дозвілєву програму життєдіяльності студентської молоді. Завдання полягає у тому, щоб діяльність студентського клубу була вірно організована, а для цього потрібно створити відповідні умови, які б дозволяли спрямовувати її у відповідному напрямку, наповнювати необхідним змістом, упроваджувати ефективні форми і методи культурно-дозвілєвої діяльності.

В умовах клубної діяльності основними складовими творчо розвиненої особистості є: індивідуальні навички; прояв гнучкості у творчій діяльності студентського клубу; актуальна потреба і прагнення до



сприйняття інформації, усвідомлення образного змісту; здатність до творчого самовиховання і творчої самореалізації, критичного оцінювання власних досягнень і результатів колективу; спрямованість поведінки в усіх сферах спілкування й життєдіяльності. Наявність цих властивостей допомагає творчо підходити до аналізу, як власної діяльності, так і художньо-творчого процесу всього студентського клубу в цілому, оцінювати, правильно визначати своє місце й роль в колективі та власну орієнтацію в соціокультурному просторі. Для прикладу у Київському університеті культури діє Зірковий клуб лідерів – осередок для креативних та амбітних студентів, які в майбутньому мріють стати успішними і щасливими особистостями. У складі Зіркового клубу лідерів – 7 департаментів (культурно-мистецький департамент, громадсько-політичний департамент, департамент бізнесу та сервісу, департамент медіа-технологій, департамент PR і журналістики, департамент інформаційної політики та кібербезпеки, науковий департамент), на чолі яких креативні наставники-ментори.

На презентації Зіркового клубу лідерів почесний президент клубу Михайло Поплавський звернувся до студентів з урочистою мотиваційною промовою: «Сьогодні історична епохальна подія – офіційне відкриття Зіркового клубу лідерів Київського університету культури! Наша задача, щоб ви реалізували свої здорові творчі амбіції, український гонор і стали лідерами в улюбленій справі! Лідерами не народжуються, лідерами стають! Вам творити новітню історію України! Робота над ексклюзивними проектами – це ваш безцінний досвід, це ваше майбутнє, це ваш зоряний шлях! Я вірю у вас, успішних і щасливих українців! За вами майбутнє України! Бажаю вам бути за формою, змістом і, головне, за духом – лідерами!» [ 4 ]. За діалектичної єдності загальних та одиничних принципів функціонування Зіркового клубу лідерів Київського університету культури основою його організаційної й художньої структури як специфічного цілого є: демократичність, дозвілєвість і добровільність клубної діяльності. Зірковий клуб лідерів створений за принципом творчої взаємодії, з відповідним змістом, цілями й завданнями та на основі морально-духовних відносин і відповідальної залежності відповідно з напрямом клубної діяльності.

Результати проведених нами досліджень дозволив сформулювати авторське визначення студентського клубу як єдиного культурно-дозвілєвого єднанню студентської молоді, що має особливу структурно-організаційну побудову, спирається на дотримання таких принципів: самореалізації та самовдосконалення; цілеспрямованості творчих особистостей, активізації творчої взаємодії в клубній громаді та принцип опори на колегіальність у вирішенні проблем життєдіяльності; виконує специфічні функції у сфері культурно-дозвілєвої діяльності та сприяє соціалізації шляхом засвоєння учасниками певних культурних цінностей з подальшою об'єктивізацією набутих знань, умінь і навичок колективної творчості як формі самореалізації та соціального самоствердження. На основі сучасних підходів до формування сутності студентського клубу до основних характеристик, які необхідно враховувати в організації діяльності, слід віднести, на наше переконання, такі:

1) студентський клуб має бути відкритою системою художньо-творчого розвитку особистості у взаємодії із соціально-культурним середовищем її життєдіяльності.

2) учасники студентського клубу мають швидко адаптуватися до нових підходів в інноваційному художньо-творчому розвитку колективу, до нової стратегії взаємодії між учасниками цього процесу, до сучасних нових вимог соціокультурної практики.

3) художньо-творча діяльність студентського клубу має виявлятися й поглиблюватися на рівні практики з орієнтацією на гуманістичні, національно-культурні цінності.

4) управління процесом художньої творчості студентів, об'єднаних в клубний колектив, здійснює його керівник.

Таким чином, мета діяльності студентського клубу полягає у забезпеченні естетико-виховного впливу клубних заходів на формування внутрішнього світу його учасників, на усвідомлення ними світових і національних духовних цінностей, на розвиток їх світоглядних позицій у сфері життєтворчості, а також на змістовне наповнення молодіжного дозвілля різними видами і формами художньої творчості. Перспективи подальших наукових розвідок полягають у ґрунтовному дослідженні реальної практики організації молодіжного дозвілля в умовах діяльності студентського клубу, які мають місце в сучасній соціокультурній дійсності.

#### *Література*

1.Борисова О. В. Формирование социальной активности студентов в условиях клубных объединений вуза: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.08. – Чебоксары, 2005. – 235 с.

2.Галеева М. З. Клубные объединения как фактор самореализации студентов в современных условиях: диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.05 / Галеева Миляуша Загитовна; [Место защиты: Казан. гос. ун-т культуры и искусств]. – Казань, 2010. – 195 с.

3.Пішун С. Г. Формування культури дозвілля студентів вищих навчальних закладів в умовах роботи студентського клубу [Текст]: дис... канд. пед. наук: 13.00.07 / Пішун Сергій Григорович; Національний ун-т внутрішніх справ МВС України. – Суми, 2005. – 254 арк.: табл. – арк. 198-212.

4.Посвята у зірковий клуб «Лідерів» <http://fimfshb.knukim.edu.ua/posvyata-v-zirkovyj-klub-lideriv/> (Дата звернення: 30.04.2019 р.).

5. Тюска В. Б. Творча самореалізація майбутнього педагога в процесі діяльності студентського клубу [Текст]: дис. на здоб. наук. ступеня канд. пед. наук : 13.00.04 / Тюска В. Б. ; наук. кер. Карпенчук Світлана Григорівна; М-во освіти і науки України, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. – Рівне, 2006. – 259.

*Бутенко Вікторія, аспірантка НАКККіМ*

## **ТЕМАТИЗАЦІЯ ПОНЯТТЯ «КУЛЬТУРА ПАРКУ» В НАУКОВО-ПРАКТИЧНОМУ ДИСКУРСІ**

Сучасний світ культурних індустрій актуалізував питання ефективного забезпечення вільного часу людини. При цьому до перспективних питань належить формування культурних локальних зон з потужним соціокультурним ефектом. В такому контексті, на перший план виходить вивчення культуротворчого потенціалу закладів культури, серед яких особливе місце належить паркам. Місія парків є досить відповідальна і потужна в умовах розвитку сучасного міста, де культурі відводиться одна з головних ролей. Сучасний парк з його неповторним культурним колоритом дозволяє вирішувати значну кількість важливих для сьогодення завдань, що дозволяє підвищити рівень і якість як жителів міста, так і сформувати привабливий для уристів імідж. Визначаючи парки – «як багатофункціональні установи, які покликані задовольняти попит різних соціально-вікових категорій населення в різних видах і формах відпочинку в природному середовищі» вітчизняні науковці наголошують на їх освітньому, рекреаційному, комунікативному, компенсаторному ресурсах [3, с. 7].

Ресурс, в такому контексті можна розглядати як важливу складову формування культури парку. Культура парку є складовою сучасного паркознавчого вчення, що включає в себе комплекс теоретичних і практичних знань у сфері змісту, методики й організації діяльності парків як багатофункціональних соціокультурних інститутів. Науковий і практичний статус галузь паркознавство отримала завдяки інтеграції та запровадженню міждисциплінарного змісту.

Слід наголосити, що культура парку не є об'єктом активних наукових дискусій. Здебільшого до поняття культури парку звертаються фахівці з ландшафтного дизайну, акцентуючи увагу на ролі і значенні рослинного світу для формування привабливості паркових територій і зон. Слід наголосити, що тематизація досліджуваного нами поняття, з позиції її соціокультурного змісту, перспектив розвитку в сучасному формуванні культури міста в українському науковому дискурсі маже не розглядається. Вперше, з позиції соціокультурної складової до поняття «культура парку» звертається українська дослідниця Ольга Копієвська. Досліджуючи соціально-педагогічні аспекти паркової діяльності в зарубіжних країнах, дослідниця вводить в науковий обіг досліджуване нами поняття. Так, під поняття «культура парку» Ольга Копієвська розглядає «процес формування цілісного образу парку в єдності його художньо-естетичних, соціально-педагогічних, екологічних і рекреаційних елементів». На думку вченої, у поняття «культура парку» входить архітектурно-художній образ парків, що формується за всіма законами ландшафтно-архітектури [1, 130].

Культура парку формується завдяки ретельному вивченню потенціалу паркових зон і територій, картування яких дозволяє трансформувати парковий простір задля формування в ньому унікального культурного середовища. Саме в такому контексті, рухається практична складова культурологічного знання. Запропоновані вченими сучасні методики формування культури парку дозволяють споживчу цінність паркової послуги, посилити її якісні і кількісні показники. Так, у 2016 році, в межах мистецького воркшопу «Культурно-мистецька резиденція» було представлено методику соціокультурного картування на прикладі Центрального міського парку міста Вінниця. Запропонована методика містить у собі логічно вибудовану освітню систему, яка дозволяє працівникам культури набути необхідні знання й сформувати уміння й навички щодо формування культури парку. В рамках представленого проекту було апробовано картографічний інструментарій, який дозволяє працівникам парків оволодіти технологіями з: аналізу індивідуальних споживчих потреб за соціальними, віковими, національними, ознаками, а також з врахуванням споживчої активності за різними порами року; виявлення культуротворчого потенціалу (ресурсу, резерву) паркових зон за днями тижня, що, своєю чергою, в перспективі підвищить якісний показник відвідування парків; виявлення та планування культурних послуг за диференційованим підходом, критеріями та функціональним спрямуванням; прорахування соціокультурної цінності культурної послуги і в подальшому її вдосконалення [2, 210-212].

Таким чином, вищезазначене дозволяє нам констатувати, що темаізація поняття «паркова культура» в науково-практичному дискурсі вітчизняних досліджень є вкрай обмеженою і визначається певною строкатістю.

Звернення уваги до вивчення основ і закономірностей формування культури парку дозволить підвищити соціокультурну ефективність функціонування вітчизняних парків. На нашу думку, на часі, звернення до світових практик щодо формування унікальних культурних зон і територій, які в своєму потенціалі здані вирішити актуальні для сьогодення урбаністичні, культуротворчі та інші проблеми.

### *Література*

1. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.
2. Там само. 210-212.
3. Копієвська О.Р. Паркова індустрія / Підручник, Київ, НАКККіМ, 2015. 208 с.

*Краснокутська Катерина, магістрант НАКККіМ*

## **МЕТОДИЧНІ ПРАКТИКИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРОТВОРЕННІ (НА ПРИКЛАДІ ДІДОВЕЦЬКОГО РБК)**

Важливою складовою ефективного функціонування сучасного закладу культури є методичні практики, які дозволяють спланувати і активно впроваджувати нові форми роботи, вирішувати культурологічні завдання на основі соціокультурного комплексного підходу до вдосконалення змісту, організації й методів функцій культури.

Методичні практики розглядаються культурологами як «певний культуротворчий потенціал, як активна, науково осмислена, методично розроблена, цілеспрямована педагогічна позиція, яка в її діалектичній здатності актуалізує минуле, позиціонує сьогодення і прогнозує майбутнє» [1, 334]. До основних методичних практик в сфері культури відносять: перспективне та поточне планування роботи закладу культури; створення методичних комплексів для ефективного функціонування культурних одиниць; організація системи підвищення кваліфікації працівників культури; забезпечення методичними джерелами і творчими матеріалами тощо.

Розглядаючи методичні практики, як ефективний засіб трансформації культурних послуг, закладів культури, науковці акцентують увагу на їх потенціалі, який дозволяє перспективно осмислювати культурну послугу яку виробляє заклад культури, на основі цього осмислення створювати сучасний культурний продукт з соціокультурним ефектом, що є на сьогодні вкрай перспективним. Методичні практики дозволяють осмислити споживчу цінність і вартість культурної послуги, які б відповідали потребам споживачів; професійне ставлення сучасного фахівця до обраної професії; професійно, педагогічно вибудовану, методологічно і методично забезпечену соціально-культурну діяльність; формування та реалізацію засобів, методів і форм креативної діяльності; розробку змістовних соціокультурних програм з урахуванням особливостей різних категорій споживачів [2, 333]. Так, в контексті нашого дослідження, її практичного значення слід розкрити сутність методичних практик в діяльності закладу культури, а саме Дідовецького районного будинку культури.

Методичними практиками, їх розробками і впровадження в культурну розбудову Прилуцького району, Чернігівської області координує методичний кабінет, головним призначенням якого є координація культурно-мистецького напрямку, робота аматорських колективів, методична та практична допомога клубним закладам. Професійне забезпечення методичних практик здійснюють методисти районного будинку культури, в підпорядкуванні яких є 31 клубний заклад. Робота методистів спрямована на збереження і розвиток місцевої традиційної народної творчості, районних традицій. Особливого значення методисти надають соціокультурному потенціалу культурно-мистецьких заходів. Акцентується увага на комунікативні складові заходів, активному використанню громадянської ініціативи. Поза увагою не залишаються діти, молодь з особливими фізичними потребами. Щороку для молодого покоління цієї верстви населення проводять : концертні програми, вікторини, інтелектуальні ігри, розважальні, „Повір у себе”, „Подаруй радість дітям”, „Діти – наше майбутнє”, „Дітям потрібне щастя”, „Я малюю своє майбутнє”.

В Дідовецькому районному будинку культури для учнів старших класів місцевої школи була проведена година-реквієм «Гірчить Чорнобиль, крізь роки гірчить...». В перспективному контексті звертається увага на заходи з популяризації, збереження і розвитку української культури. акцентується увага на тому, що культурні надбання кожної нації – це безцінний скарб всієї людської цивілізації. Збережена та примножена протягом багатьох тисячоліть, культура становить унікальну історичну пам'ять кожної сучасної держави, забезпечує духовний зв'язок минулих, сьогоденних та майбутніх поколінь. Захоплені та трагічні сторінки національної історії, неповторні звичаї, обряди та традиції являють собою культурне багатство українського народу. Українському народу завжди була притаманна висока культурність, шанування звичаїв, традицій та своєї історичної спадщини. Заходи по пропаганді української національної культури проводять майже всі клубні заходи це : Івана Купала, Масляна, Водохреща, Великдень, дні козацької слави, рушника, сорочки. З метою поліпшення виховної, пізнавальної та дозвільної роботи любительських об'єднань, клубів за інтересами методичний кабінет постійно надає методичну, консультативну та інформаційну допомогу клубним закладам у розробці статутів, положень, а також направляє сценарні матеріали, зокрема і для клубних формувань, роботи з досвіду та розвитку різних напрямків любительського руху. Загалом в Прилуцькому районі діє 9 клубів за інтересами, з них 4 дорослих та 5 дитячих а саме : дитячий клуб «

Джерельце», любительське об'єднання «Купава», любительське об'єднання «Фітнес - клуб», любительське об'єднання патріотичного оздоровчого напрямку для дітей Козацький курінь ім. І. Сірка, дитячий клуб «Натхнення» - Заїздського БК., спортивний клуб «Біла ладья» - Удайцівського БК, клуб за інтересами «Надвечір'я» - Сергієвський БК, дитячий клуб «Дивосвіт іграшки» - Білорічицького БК, Дитячий клуб «Золоті ручки» - Ладанського БК. Активно впроваджуються в культурний простір району фестивалні заходи, що дозволяє відродити традиції та звичаї притаманні даній територіальній культурній одиниці. Такими чином, ефективне впровадження методичних практик дозволяє професійно, відповідно до часу та сучасних тенденцій планувати роботу закладів культури, що в свою чергу сприяє популяризації локальних культурних практик.

На нашу думку, в державі необхідно посилює роль і значення методичних практик, що дозволить більш ефективно використовувати культурний потенціал українських міст і селищ.

#### *Література*

1. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): дис. ... д-ра культурології: 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.
2. Там само с.333.

*Колесник Олена,*

*доктор культурології, професор кафедри філософії*

*та культурології Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка*

### **КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ШЕКСПРОЛОГІЯ. ПРЕЗЕНТАЦІЯ МОНОГРАФІЇ «КОРОЛЬ ЛІР»: МІФ І ТРИЛЕР»**

У рамках проекту «Європейські антитоталітарні практики» (ЕРАЗМУС +: Напрямок ЖАН МОНЕ), була надрукована монографія О. Колесник ««Король Лір»: міф і трилер», яка стала чи не першою в Україні та на пострадянському просторі спробою комплексного теоретико-культурологічного (а не філологічного, літературознавчого, чи історичного) аналізу великої трагедії Вільяма Шекспіра. Робота присвячена структурі та проблематиці п'єси, яка розглядається в найширшому культурологічному контексті: від її міфологічних джерел та паралелей, і до її впливу на сучасну художню культуру.

Як відомо, при написанні своїх п'єс Шекспір нерідко звертався до старих сюжетів, подекуди обробляючи їх у суто інтертекстуальному ключі: глядачі п'єс були впевнені, що вони добре знають, що саме буде відбуватися на сцені, але принципово новий поворот фабули захоплював їх зненацька та змушував переосмислювати своє розуміння твору. Зокрема, таким сюрпризом для перших реципієнтів шекспірівського «Ліра» була загибель короля та його доньки – адже «попередні» історії короля Ліра мали щасливий фінал. До часу створення безсмертної трагедії, історія короля Ліра інтерпретувалася в прозових та драматичних текстах більше ніж 50 разів. Першу відому нам версію надає Гальфрід Монмутський, автор середньовічного бестселеру «Історія Британії» (саме там створюється один з ключових для всієї європейської традиції міфів – про короля Артура та його «золотий вік»). «Історія Британії» стала одним з найголовніших каналів, за допомогою якого давня кельтська міфологія вплинула в подальшу літературну традицію. Фрагменти давніх британських міфів увійшли і в творчість Шекспіра.

В «Королі Лірі» міфологія присутня в якості не лише окремих мотивів, але й цілих тем, таких як пророче безумство короля, або ж Діва-Влада, навколо якої починається війна. Ці теми, ключові для британської культури, мають аналоги в інших етнонаціональних традиціях, в тому числі, в українській. Зокрема, практично ідентичною є структура британської казки «Чайлд Роланд» (яка є одним з джерел «Ліра»), та загальновідомої української казки «Котигорошко». У Шекспіра міфи утворюють прихований каркас драматичної дії, а також визначають багато конкретних моментів тексту. На жаль, багато міфологічних елементів втрачаються при перекладі (в монографії, окрім англійського оригіналу, використано дві україномовні і п'ять – російськомовних версій). Наприклад, практично всі перекладачі у відомому рядку «Through the sharp hawthorn blow the winds» називають рослину «терном», як то у М. Рильського: «А зимний вітер усе дме крізь кущі терну». Це стилістично та символічно виправдано. Однак, в оригіналі йдеться про глід, який у британській традиції відсилає до теми кохання та смерті. І таких підтекстів у Шекспіра дуже багато, і розуміння їх суттєво поглиблює текст та багато чого пояснює в ньому.

У цілому, великий драматург створив одночасно міф – який розповідає про споконвічне та інваріантне, - та не-міф, в якому традиційні образи та сюжети переосмислюються, а фінал є значною мірою відкритим. Водночас, «Король Лір» можна розглядати як один з перших трилерів. Ця історія не стільки сімейно-психологічна (як це часто інтерпретується), скільки сімейно-політична, причому доволі неоднозначна. Наприклад, чи не мають дії «ідеальної» Корделії, яка очолює інтервенцію у власну країну, паралелей у сучасній світовій політиці? Так звана «друга сюжетна лінія» є трилером у чистому жанровому виді. Ймовірно, це перший в літературі зразок сюжету, в якому герой має переховуватися водночас від злочинців та від представників закону, започатковуючи проблематику «людина проти системи». На початку ХХ ст.

письменник Джон Бакен використав цей мотив в одному з перших класичних трилерів – «Тридцять дев'ять сходи». З тих пір було створено сотні варіацій на дану тему.

Отже, «Король Лір» є відкритим у минуле, оскільки з уламків давньої традиції Шекспір створює новий міф, якій розповідає про вічне – стосунки батьків та дітей, правителів та народів, держави та суспільства, людини та природи. «Лір» є відкритим у майбутнє, оскільки є наповненим передчуттями та застереженнями. Врахування історії розвитку літератури після Шекспіра дозволяє розрізнити в трагедії тенденції, які привели до формування нових жанрів – в тому числі, побачити в ній один з перших трилерів. Протиріччя тут нема, оскільки міф створений, щоб викликати трепет, а трилер є міфоподібним за своєю природою.

Цей простір перетину двох безкінечностей – минулого та майбутнього – в радянській інтерпретаційній традиції великою мірою зводили до теми невдячності дітей, критики експлуататорського суспільства та звеличення ренесансного гуманізму. Західна традиція ставила акценти інакше, але вичерпного дослідження структури та проблематики трагедії нема і тут. Добре вивченими можна вважати наступні теми: історія світового та британського театру, специфіка елизаветинської драматургії, основні джерела Шекспіра, біографічні, психологічні, соціальні, історичні аспекти творчості, поетика текстів, їх рецепція та інтерпретація. На перший погляд, це не залишає простору для подальших студій. Але, по-перше, завжди знаходиться місце для переосмислень. По-друге, саме в дослідженні «Короля Ліра» наявні сліпі плями.

Досконально вивченою виявилася тільки одна «сторона» проблематики «Ліра» - раціональна, пов'язана з сімейними і соціальними відносинами, які легко піддаються аналізу в історико-культурному, етичному і естетичному контексті. Набагато рідше зустрічаються праці, присвячені тому, що іноді прямо називають «невимовним» - «безумно-нічному» комплексу почуттів і ідей, який знаходиться в самому серці п'єси.

Основними векторами новизни запропонованої монографії є наступні:

- Введення до шекспірознавства декількох гіпотетичних нових джерел міфологічного характеру, і виділення корпусу мотивів, спільних для шекспірівського «Ліра» і британської міф-епічної традиції (сакральна географія Британії, Правда короля, Спустошена земля тощо). Це дозволяє суттєво уточнити розуміння таких моментів трагедії як передача королівської влади, ступінь трагічної провини героїв, співучасть Космосу в подіях.

- Надання класифікації типів героїв шекспірівських трагедій в їх зв'язку з міф-епічної традицією; виділення «шекспірівського трагедійного сюжету», який успішно використовується в сучасній культурі (від «Двох капітанів» В. Каверіна до диснейвського «Короля Лева»).

- Дослідження теми міфопоетичного пророчого безумства та деконструкції фольклору при його зображенні в «Королі Лірі» та «Гамлеті».

- Розгляд філософської проблематики, зокрема, в контексті феноменологічної редукції; реконструкція аксіології «Ліра». Уточнення співвідношення язичницького та християнського елементів в тексті, розкриття феномену юродства як одного з «стрижнів» тексту.

- Демонстрація значення лінії Глостера та його синів, яка не може вважатися додатковою, оскільки в другій половині п'єси саме вона виходить на перший план і забезпечує розв'язку дії.

Традиційне розуміння «Короля Ліра» як історії тільки короля Ліра та його дочок, акцентує катастрофічні руйнування і безвихідь фіналу. Звідси недалеко до прочитання «Ліра» як п'єси, яка випереджує «театр абсурду». Однак, абсурдистські прочитання стають можливими тільки при значному і цілеспрямованому скороченні тексту. Якщо ж розглянути повний текст трагедії з міфопоетичної точки зору, яка ставить в центр уваги соціум в космічному контексті, фінал «Короля Ліра», незважаючи на весь жах того, що відбувається, може бути прочитаний оптимістично. Влада практично без сумнівів переходить до Едгара, єдиного, кому її можна довірити. Перервана традиція відновлюється в оновленому вигляді. Абсолютно «неабсурдистською» є і аксіологія «Ліра»: Шекспір показує, що в найважчих випробуваннях людина може стати краще, а не гірше, що любов, співчуття і прощення є вищими цінностями, і що правда варто того, щоб її шукати і за неї боротися.

Сьогодні українське шекспірознавство перебуває в стадії активного становлення. Нове, цілісне осмислення творчості Шекспіра в контексті кращих досягнень світової науки дозволить глибше познайомитися з культурною основою концепту Єдиної Європи. Такий критичний перегляд традиції необхідний як для кращого теоретичного розуміння тексту, так і для створення нових перекладів, які б приймали до уваги всі сенси тексту. «Гамлет» та «Ромео і Джульєтта» вже знайшли своє нове україномовне втілення, яке сполучає точність та виразність. Настав час створити український еквівалент «Ліра».

*Смоліна Ольга,  
доктор культурології, професор,  
професор кафедри філософії, культурології та інформаційної діяльності  
Східноукраїнського національного університету ім. В. Даля*

## **ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ХОСЕ ОРТЕГИ-І-ГАССЕТА**

Хосе Ортега-і-Гассет (1883-1955) - всесвітньо відомий іспанський філософ, публіцист, есеїст, літератор. Завдяки тому, що значна частина його робіт присвячена аналізу сучасних йому тенденцій в культурі та мистецтві, він останнім часом розглядається також як культуролог. Найвідомішими його концепціями у вітчизняному контексті залишаються філософська ідея раціонізму, культурологічні ідеї дегуманізації мистецтва, масової людини, мистецтва і суспільства. Водночас інші думки цього автора про культуру менш відомі. Твори Ортеги є синтезом філософії, естетики, роздумів про культуру в різних її аспектах, про мистецтво і літературу. Хосе Мартін Франсіско проте, зазначає, що Ортега відчув покликання письменника і публіциста раніше за покликання філософа [1, с. 4].

Дослідження творчості Ортеги-і-Гассета актуально саме для української культурології через низку факторів. По-перше, через наявність аналогії в завданнях та цілях, які стояли перед Іспанією початку ХХ століття, і перед сучасною Україною. Зокрема відомо, що однією з головних ідей Ортеги і метою його культуротворчої та літературної діяльності була європеїзація Іспанії, введення її до кола розвинених країн континенту, що безпосередньо пов'язано з сучасними завданнями української держави. По-друге, через невіршеність і актуальність кола культурологічних та філософських проблем і питань, які ставив Ортега, для світової культури нашого часу.

Тому метою даної роботи є розширення уявлення про культурологічні погляди Хосе Ортеги-і-Гассета, зокрема розкриття його культурологічного виміру літературно-художньої творчості. В якості матеріалу для аналізу залучені роботи як українських дослідників, так і іспаномовні публікації в перекладах автора цієї статті.

Дослідження творчості Хосе Ортеги-і-Гассета становить значний корпус публікацій і має давню традицію (в Іспанії бере початок одразу після його смерті). Цікаво, що вітчизняних дослідників Ортега цікавить більшою мірою як філософ, іспанських - як письменник, публіцист, есеїст. У нашій країні інтерес до спадщини Ортеги починає проявлятися після 1991 р. Однак відомо, що в українській діаспорі ще в 1930-х рр Д. Донцов використовував ідеї Ортеги для розробки своєї концепції українського націоналізму. «Бунт мас» вийшов в перекладі Вольфрама Бургардта в Нью-Йорку в 1965 р. У незалежній Україні серед перших публікацій праць зарубіжних мислителів були його «Вибрані твори» в 1994 р. Іспанські вчені, вважаючи Х. Ортегу-і-Гассета частиною своєї національної інтелектуальної спадщини, знаходять все більше нових нюансів у його роботах. Рікардо Сенабре Семпере, наприклад, зазначає, що всі одноставно захоплюються багатством Ортеги як письменника, в той час як філософський діапазон його робіт як і раніше викликає сумнів [2, с. 11].

За багатством векторів своїх філософсько-наукових інтересів Ортега-і-Гассет може вважатися близьким до титанів епохи Відродження. Але всі його інтереси пропускалися через призму літератури. Хоча в нього не було чисто літературознавчих робіт, але з літературною діяльністю він безпосередньо пов'язаний через Ель Імпарсьяль - видання, засноване його батьком, Ель Еспектадор - журнал одного автора, в 8 томах якого в період з 1916 по 1939 рр він виклав свої думки з приводу найважливіших соціокультурних питань, журнал Ревіста де Оксиденте, заснований у 1923 р., а пізніше однойменне видавництво, що дозволило йому вкоренити краді досягнення європейської інтелектуальної культури на іспанському ґрунті. Ортега був носієм європейських цінностей в тогочасній Іспанії. Роботи Хосе Ортеги-і-Гассета в жанрі есе «Роздуми про роман», «Роздуми про Дон Кіхота», «Дегуманізація мистецтва», «Убогість і блиск перекладу» та ін. були викликані до життя насущними потребами розвитку культури і мистецтва Іспанії, а також її кризовою суспільно-політичною ситуацією кінця ХІХ - першої половини ХХ ст. По-перше, це була необхідність включення країни до загальноєвропейського культурного розвитку того часу, по-друге, - пошук відповідей на питання про сутність Іспанії, її минулого, по-третє, - нагальна потреба оцінки і надання векторів розвитку численних літературно-художнім угрупованням в країні початку ХХ ст.

Ортега є представником інструментального, функціонального, адаптивного підходів до розуміння культури. Він вірить в прогрес, в тому числі в сфері мистецтва. В культурі він виділяє, перш за все, її соціально-комунікативну, технологічну сторони. Тобто, для Ортеги культура має ті самі риси, якими з часів О. Шпенглера прийнято характеризувати цивілізацію. Будь-який з нас - «автор роману про самого себе, вигаданого чи справжнього». Образно кажучи, література є гуманістичної місією роду людського.

Проведений аналіз творів Ортеги-і-Гассета, в яких він звертається до проблем теорії літератури в культурологічному аспекті, зокрема «Роздуми про роман», «Роздуми про Дон Кіхота», «дегуманізація мистецтва», дозволяє виділити такі основні риси його концепції літератури: антропоцентричний підхід до створення і розуміння літератури («поворот від дій до персони»); розвиток літератури йде по лінії прогресу

(занепад старих жанрів і тем, зростання нових); в плані літератури розрізняє «мистецтво образів» і «мистецтво пригод»; відстоює першість форми по відношенню до матеріалу (змісту); тема, зміст, матеріал художнього твору підкоряються формі; вважає сюжет арматурою, яка зберігає цілісність твору мистецтва; мета літературного твору не може перебувати в межах якоїсь іншої сфери життя суспільства (політичної, ідеологічної, символічної тощо) крім мистецтва; література створює реальність, яка заміщує для читача дійсність; література є розширенням світу, до якого автор-письменник додає континенти своєї уяви; реальність мистецтва взагалі і літератури зокрема полягає в їх ірреальності. Літературна, і, ширше, художня концепція Ортеги не позбавлена суперечностей (що є ознакою живого творчого пошуку мислителя), серед яких можна назвати такі:

- психологізація літератури / здатність справжнього мистецтва не концентруватися на тривогах і радощах;
- мистецтво як рух від мови символів до речей / мистецтво як здатність зосереджуватися на умовностях і образах;

- створення літературою атмосфери повсякденності / втеча художнього твору від повсякденності тощо.

У зв'язку з темою роботи, було розглянуто такий аспект концепції Ортеги, як образ читача, який проступає зі сторінок робіт іспанського автора. Аналіз в цьому ракурсі названих вище творів дозволяє виділити такі його основні риси:

- читач є центром власного космосу;
- читач переважно цінує не дію в романі, а створену літературними засобами особливу реальність, в яку занурюється;

- під час читання бажає проявляти певну активність: йому не потрібен опис персонажа, достатньо кількох імпресіоністичних мазків - і він сам відтворить (створить?) в уяві внутрішній і зовнішній вигляд персонажа;

- під час читання він живе виключно в герметичному просторі роману;

- вимогливість читача підвищується з часом, він відчуває постійну тягу до нових вражень.

В контексті ортегового поділу на людину еліти і людини маси, які є «двома різновидами людської природи», з різним складом органів почуттів (принаймні тих, які дозволяють розуміти мистецтво), можемо зробити висновок, що Ортега орієнтується на образ елітарного читача. Для культурологічної концепції Ортеги актуальний такий ланцюжок відповідностей між літературними і культурними реаліями: літературний жанр = естетична тема = тлумачення людини = маркер епохи.

#### *Література*

1. Martín Francisco J. La teoría de la traducción en Ortega. Centro Virtual Cervantes, 2006. P. 1—10. URL : [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/06/06\\_245.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/06/06_245.pdf).
2. Senabre Sempere R. Lengua y estilo de Ortega y Gasset. Salamanca, 1964. 320 p.

*Токовенко Маргарита,  
студентка магістратури  
кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

### **РОЗВИТОК МІЖНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА УКРАЇНИ**

Культурне співробітництво як одна з форм взаємодії нашої держави з зарубіжними партнерами дає унікальну можливість познайомитись з національними традиціями, з усім багатством художньо-мистецької спадщини. Важливими є правові основи культурного співробітництва. Як суб'єкт міжнародного права Україна зобов'язана дотримуватись діючих міжнародних договорів, схвалених Верховною Радою; заохочувати і розвивати міжнародні контакти і співробітництво у науковій і культурній галузях, сприяти встановленню міжнародних зв'язків для охорони, розвитку, розповсюдження інших культур і культурних цінностей [5, 145].

Фестивальна традиція має давню історію, що пов'язана з раннім етапом традиційного суспільства, яка згодом, унаслідок тривалої еволюції, отримує форму культурно-мистецького явища найрізноманітніших видів і спрямувань. Фестиваль – французьке слово (франц. Festival – свято), яке походить від лат. Festivus – веселий, святковий і означає масове свято, що демонструє досягнення в галузі музики, театру, кіно, естради. Відомо, що спочатку виникли музичні фестивалі, що зародилися у Великій Британії (Лондон, 1709) й були пов'язані з церковною музикою. З другої половини XVIII ст. Музичні фестивалі проводилися в багатьох країнах Центральної Європи, переважно в Німеччині, але лише у XX ст. поширилися як міжнародні мистецькі форуми [4, 11].

Різноманітність фестивалів ускладнює їх повну класифікацію, але можна виділити найбільш поширені типи: за тематичною направленістю - мистецькі (музичні, кіно-, фото-, художні, театральні, літературні тощо),

фестивалі пам'яті, фестивалі, присвячені конкретному продукту (фестиваль пива) або професії (фестиваль кондитерів), універсальні (що включають багато напрямків мистецтва та різноманітну діяльність) тощо. Окремо можна відзначити фестивалі-конкурси (зокрема дитячі), що також відбуваються з різноманітних тематик. Останнім часом з'явилися навіть релігійні та наукові фестивалі (фестиваль Ісуса, фестиваль науки, фестиваль педагогічних ідей). За масштабом та географією виділяють регіональні, всеукраїнські, міжнародні фестивалі, що можуть відбуватися як в межах окремих населених пунктів, так і в багатьох одночасно або по черзі. Фестивалі можуть бути одноразовими або (що частіше) відбуватися циклічно раз на певний період, тривати від одного дня до кількох місяців [3]. Наприклад, міжнародний музичний фестиваль «Віртуози планети» є одним із найцікавіших мистецьких проєктів, народжених у Києві. Фестиваль відкрив шлях, за допомогою якого здійснюються концертні обміни між музичними конкурсами всіх країн, налагоджений регулярний гастрольний кругообіг кращих молодих виконавців, котрі досягли європейського та світового рівнів художньої майстерності, але ще не здобули світової популярності [2, 97-98]. Вже відомими в Україні стали: Миколаївський міжнародний театральний фестиваль «Людина, що грає» (Homo Iudens), Львівські міжнародні театральні фестивалі «Драбина», «Казковий світ» та «Золотий лев» (останній є членом Європейського театального форуму (IETM) і Асоціації міжнародних фестивалів (IFEA), Закарпатський фестиваль «Стакер», Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «ГОГОЛЬFEST». Цікавим фестивалієм став Міжнародний театральний фестиваль «Зустрічі в Одесі», де крім одеських поціновувачів театру завжди присутні гості з різних країн: України, Молдови, Великої Британії, США [1, 38].

Отже, міжнародні фестивалі в умовах сьогодення визначають напрями розвитку мистецтва та формують нові ідеї, творять особливий механізм регулювання та коригування естетичних смаків, перевіряють практикою новації [2, 100]. Міжнародні творчі фестивалі акумулюють в собі всі сегменти структури сьогоденного мистецького життя створюючи їх тісну творчу взаємодію, результатом якої стає формування нового мистецького середовища, а також утворення нового креативного продукту.

#### *Література*

1. Близнюк М.М. Театральні фестивалі як форма культурного співробітництва // Культура і мистецтво у сучасному світі, 2010. С. 35-41. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss\\_2010\\_11\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2010_11_5) (дата звернення 16.04.2019).
2. Давидовський К.Ю. Міжнародний фестиваліємний рух у формуванні культурно-мистецького середовища України (на прикладі міжнародних музичних фестивалів «Київські літні музичні вечори» та «Віртуози планети») // Культурологічна думка, 2011. С. 94-100.: URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum\\_2011\\_3\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2011_3_13). (дата звернення 17.04.2019).
3. Зубенко Д.В. Розвиток фестиваліємного руху в сучасній Україні // Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право: збірник наукових праць, 2011. URL: <http://ela.kpi.ua/handle/123456789/4212>. (дата звернення 16.04.2019).
4. Зуєв С.П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю. Х.: 2007. С. 20.
5. Україна в міжнародно-правових відносинах. Книга 2. Правова охорона культурних цінностей. К.: Юрінком Інтер, 1997. С. 235.

*Узніченко Віра,*

*студентка магістратури,*

*кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

### **СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФЕСТИВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ**

На даному етапі становлення та розвитку сучасної України в соціально-культурній сфері все більшого поширення набувають фестивалі – у найрізноманітніших масштабах та формах. Як показує повсякденна практика цьому поняттю в нашій країні надають зовсім різного значення в залежності від індивідуальних інтересів, стилю життя та середовища спілкування. Але зростання загальнонаціонального значення фестиваліємного руху, яке неминуче впливає з його поширення, породжує необхідність його наукового дослідження, визначення напрямків його розвитку та впровадження новітніх підходів у організації.

Поняття про фестиваль як масове свято, яке демонструє досягнення в галузі музики, театру, кіно, естради [1], концентруючись на мистецькій складовій, на жаль не охоплює всієї різноманітності сучасних фестиваліємів. Виходячи з аналізу літературних джерел та останніх досліджень спробуємо пояснити явище фестивалю більш широко. Відповідно етимології самого слова та з огляду на сучасний контекст його застосування латинські поняття «feast» та «festival» спочатку за поняттям були майже однаковими й в перекладі означали «свято». З часом «feast» закріпилося більш за релігійними святами, а «festival» набуло більш сучасного значення, зберігши обов'язковий елемент святковості та урочистості будь-яких подій. Однак фестиваль відрізняється від свята. По-перше – обов'язковою присутністю тематики, і, по-друге, – наявністю певного суб'єкта-організатора, одного або декількох (якщо для свята підставою можуть бути традиції, пам'ятні дати і т.ін.). Отже, виходячи з вищезазначеного, фестиваль можна визначити як організований захід з елементом святковості, що має визначену тематику (одну або декілька).



Довгий час фестивалі існували виключно як мистецьке явище, і соціальне значення їх, відповідно, визначалося значенням даного виду мистецтва. Тільки у XX столітті, а найбільше – в добу інформаційного суспільства стало можливим і необхідним вести мову про фестивалі як соціальне явище.

Велика Радянська Енциклопедія дає визначення музичного фестивалю як «...циклу концертів та вистав, об'єднаних спільною програмою, що відбуваються в особливо урочистих обставинах. Їх тривалість коливається від кількох днів до півроку, зміст також є різноманітним: монографічні присвячуються музиці певного композитора, тематичні – певному жанру, епосі чи стилістичному напрямку, виконавчої майстерності та ін. Фестивалі організуються державною та місцевою владою, філармоніями та музичними товариствами, в капіталістичних країнах — також фірмами та приватними особами. Музичний фестиваль проводиться регулярно (щорічно, раз на 2-4 роки) або у зв'язку з будь-якими урочистими подіями. Влаштовуються зазвичай у містах, що славляться музичними традиціями, або пов'язані з життям і діяльністю великих музикантів» [2].

Активізація фестивального руху в Україні почалася приблизно зі здобуттям незалежності: «Київ Музик Фест», що пройшов у 1990 р., вперше репрезентував українську музику як самостійне явище, вільне від панівних у ті часи ідеологічних настанов, а також відчинив двері композиторам української діаспори. Його концепцією (під девізом «Музика і Світ – Світ і Музика») стала презентація української музики у світовому контексті. В рамках фестивалю були започатковані творчі зустрічі, майстер-класи, круглі столи, лекції та семінари, що стали обов'язковими атрибутами у фестивальному житті. Поруч із Києвом як найбільшим культурним центром країни у фестивальному русі постали Львів (з 1995 р. фестиваль сучасної музики «Контрасти»); Одеса (фестиваль «Два дні і дві ночі нової музики»); Харків («Харківські асамблеї») [3].

Здобуття незалежності сприяло розширенню міжнародних контактів та принесенню закордонного досвіду проведення фестивалів до України. Разом з тим розширюється аудиторія фестивалів: окрім фестивалів класичної музики виникають розраховані на більш масову аудиторію – фестивалі-конкурси естрадного мистецтва («Червона рута», «Таврійські ігри», «Перлини сезону»). Вони розширюють свою тематику, включаючи в неї окрім музики конкурси молодих театрів, художників, журналістів-початківців, гумор і сатиру. Г. Хрома наголошує, що «в атмосфері масового свята проходить процес соціалізації особистості (який починається інстинктивно й проходить стихійно), що впливає на формування смаків (музичних, естетичних і т. д.), допомагає прищепити та «закріпити» моральні цінності» [4]. Перші фестивалі-конкурси естрадного мистецтва в Україні поступово стали пов'язуватись із шоу-бізнесом — комерційною діяльністю в галузі різних видів мистецтва. Такі його ознаки як масовість та популярність неухильно зростають із розширенням аудиторії фестивалю. Зростання комерційної складової фестивалю частково спричиняється небажанням державних органів його фінансувати і може негативно позначитись на смисловій наповненості заходу. Нерідко фестивалем називається масштабний концерт з участю популярних виконавців (наприклад, «Чайка» у Києві), що проходить раз у певний період.

Останнє десятиріччя ознаменувалося зростанням на українському просторі літніх open-air фестивалів, які передбачають кількадедне проживання учасників на території, тим самим забезпечуючи максимальне включення їх у фестивальний простір («Підкамінь», «Форт-місія», «АртПоле»). Можемо виділити деякі обов'язкові складові будь-якого фестивалю. По-перше, (виходячи з його визначення) це смислова, тематична його складова (вид мистецтва, соціальна група, субкультура, продукт тощо), яка втілюється у презентаційній частині. По-друге, фестиваль має містити елемент святковості та урочистості, покликаний привернути увагу до тематики, підкреслити її значущість. По-третє, як уже було сказано, фестиваль повинен мати організовану структуру, координаційний апарат з кількох людей, з формально або неформально визначеними функціями. Також складовою фестивалю є матеріальна база, яка включає певний простір, де відбуваються фестивальні події, а також необхідні технічні засоби. В більшості випадків матеріальна база потребує залучення зацікавлених державних або недержавних структур, спонсорів. Суб'єктами створення фестивалю виступають організатори, учасники презентаційної частини та глядацька аудиторія. Організатори є рушійною силою процесу, ставлячи певну мету проведення заходу: вона може складати цілу розгорнуту концепцію з наявністю соціально значущих перспектив (наприклад, розвиток екологічного мислення, реалізація творчого потенціалу людини), а може бути направлена на популяризацію певного напрямку, продукту або бренду чи просто на отримання прибутку. Учасники презентаційної частини та глядачі можуть виступати по чергово в обох ролях, що є звичайним для мистецьких фестивалів. Взагалі, кожна людина, що перебуває в фестивальному просторі, є певною мірою його творцем, активним чи пасивним учасником. Вся сукупність ролей, форм та ступенів включення людини до фестивальної діяльності (бездіяльність також є формою участі) створює неповторний культурний простір кожного фестивалю.

Говорячи про значення фестивалів, не слід забувати, що воно залежить від багатьох факторів – тематики, початкових цілей організаторів, масштабів залученої аудиторії та висвітлення у ЗМІ. Проте можна припустити, що одну зі своїх функцій – комунікативну – фестиваль виконує в будь-якому випадку: існує деяка група людей, залучена до його організації та участі, відбуваються події, пов'язані з його тематикою, фестивальний простір збирає різних, знайомих і незнайомих між собою людей. Великі міжнародні фестивалі, розраховані на представників багатьох різних вікових, етнічних, професійних груп, мають особливе значення в комунікаційному контексті, зокрема сприяють розвитку толерантності та знищенню стереотипів. Як окремий вид комунікації можна виділити взаємодію артиста і глядача, що активно відбувається під час мистецьких фестивалів. Саме вони, на відміну від окремих концертів, виставок, кінопоказів забезпечують можливість поєднання в єдиному просторі досить широкої та різноманітної аудиторії і дають можливість їй долучитися до

естетичної реальності, що створюється фестивалем, сприйняти та оцінити твори мистецтва, запропоновані в презентаційній частині, а в деяких випадках взяти участь у творчій діяльності. Таким чином фестиваль робить мистецтво доступнішим для широкого загалу. Окрім комунікації між творцем і глядачем, фестивалі значною мірою сприяють творчому спілкуванню в будь-яких проявах – від суперництва до співробітництва. За влучним висловом Г.Хромої, кожен фестиваль є потужним каталізатором креативного процесу [5]. Висловлюються нові ідеї, створюються нові спільні проекти, учасники фестивалів – митці, науковці, виробники певної продукції (в залежності від тематики) – отримують можливість обмінятися досвідом, підвищити власний професійний рівень і просто заявити про себе в межах зацікавленої (цільової) аудиторії. Деякі мистецькі фестивалі включають у свою програму майстер-класи, що можна виділити як навчально-виховну функцію, яка має значення для розвитку творчого потенціалу особистості. Особливо актуальна ця тенденція з огляду на проблеми виховання та організації дозвілля молоді. Втім, для старшого покоління можливості відпочинку, альтернативного поширеному в нашому суспільстві (пасивному), є важливими не менше. Мається на увазі відпочинок у формі зміни діяльності зі звичної щоденної, обумовленої професійною приналежністю, на нову – творчу.

Можемо виділити рекреаційну функцію фестивалів, що полягає у створенні умов для проведення дозвілля, середовища святкового настрою: в цьому значення фестивалів частково збігається зі значенням будь-яких свят.

Ціннісна роль фестивалів проявляється найбільш у мистецьких, екологічних, етнічних фестивалях, спрямованих на широке коло глядача. Етнічні пропонують звернення до історії, традиційних цінностей (сім'ї, батьківщини, поваги до природи), міжетнічні – до вже згаданої вище толерантності. Є фестивалі, що звертаються безпосередньо до загальнонародських цінностей («Фестиваль ДоброТи»), а більшість масштабних заходів з насиченою мистецькою програмою включають їх у свою концепцію. Все більше фестивалів включають у свою концепцію поширення екологічного мислення (ідеї збереження природних ресурсів, захисту природного середовища від забруднення), а також пропагують здоровий спосіб життя – фізичну активність, відмову від шкідливих звичок, здорове харчування.

Отже, зростання кількості та, відповідно, соціальної значущості фестивалів в сучасній Україні, з одного боку, розкриває широке поле для дослідження, з іншого боку, потребує конкретних конструктивних ідей для подальшої реалізації їх у соціально-культурній сфері.

#### *Література*

1. Давидовський К.Ю. Соціокультурні виміри міжнародного фестивального руху: за результатами IV міжнародного музичного фестивалю “Віртуози планети”. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць. Вип. XXVI, 2011. - [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Api/2011\\_26/33.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Api/2011_26/33.pdf)

2. Большая советская энциклопедия. Гл. ред. О.Ю. Шмидт. [1-е изд.]. Т. 1-65. - СССР. М.: «Сов. энциклопедия».

3. Сікорська І. Здобутки та проблеми музичного життя України 90-х рр. XX ст. // Матеріали до українського мистецтвознавства. Збірник наукових праць. Випуск 3 за 2003 рік. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3.htm>

4. Хрома Г. Деякі особливості сучасних молодіжних фестивалів. // Матеріали до українського мистецтвознавства. Збірник наукових праць. Вип. 3, 2003 р. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3/Art40.htm>

**Фабрика-Процька Ольга,**

*кандидат мистецтвознавства, доцент*

*кафедри музичної україністики і народно-інструментального мистецтва*

*Навчально-наукового Інституту мистецтв*

*ДВНЗ «Прикарпатський національний Університет*

*імені Василя Стефаника»*

*ORCID iD 0000-0001-5188-1491*

## **СПЕЦИФІКА РЕГІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКО-ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ В ПЕРІОД СЬОГОДЕННЯ**

Сучасний культурний розвиток характеризується взаємодією тенденцій, репрезентованих явищами полікультурності, інтеграцією між країнами, регіонами, етносами, націями, які формують спільні інститути діяльності, що надають більше можливостей для розвитку цивілізації. Незважаючи на субетнічну та поліетнічну розмаїтість культурного простору України та сусідніх держав із своєрідними особливостями регіонів, українців поєднують спільні риси етноментальності, фольклору, мови тощо. Усе реалізовується завдяки українській національній ідеї. В зв'язку з цим виникає потреба інтегрувати відомості про соціокультурне буття і свідомість націй, етносів, субетносів та культурних регіонів України, Польщі та Східної Словаччини. «Саме синергетичне мислення, що розвиває методологію системних досліджень, відкриває нові можливості пізнання закономірностей саморозвитку та самоорганізації сучасного українського суспільства, яке переживає свою

соціокультурну трансформацію в незалежну державу в умовах світових процесів глобалізації та альтернативного поглиблення етнонаціональних регіональних ідентифікацій» [7, 5]. Отже, синергетика стає методологічною основою регіональних досліджень, що сприяє створенню цілісної картини національної культури багатьох країн. Адже історична розмаїтість призводить до фольклорно-етнографічного розмаїття різних регіонів. Сучасні процеси глобалізації сприяють альтернативному поглибленню культурної диференціації людства, виявленню зацікавлення до етнонаціональної ідентифікації, регіональної, етнічної, локальної культури окремих народностей, національних меншин. Саме в умовах культурно-інформаційного простору, за висловом дослідника О. Яковлева, це ототожнення суб'єкта з іншими соціогрупами, ідеалами, цінностями, індивідами, що утворюються на підсвідомому рівні в процесі «чуттєво-емоційно-ментальної адитивності» [7].

Багатоаспектність проблеми культурної ідентичності в наш час зумовлює необхідність застосування міждисциплінарного підходу, що враховує специфіку різних галузей сучасного гуманітарного знання. Феномен ідентичності розглядається у працях багатьох дослідників різних галузей. Однак, у сучасному науковому дискурсі специфіка формування культурної ідентичності українського студентства є недостатньо висвітлена. На сьогодні важливо віднайти такі методологічні стратегії, які б дозволили дослідити проблему культурної ідентичності з точки зору регіонального простору. Культурна ідентичність виступає одним із видів ідентичності «...як належність особистості до певної культури чи культурної групи, що формує ціннісне ставлення особистості до себе, до інших та суспільства в цілому» [1, 151]. Дослідник В. Бойко, виявляючи специфіку феномену культурної ідентичності, звертає увагу на важливість усвідомленого вибору особистістю певних культурних орієнтирів, ціннісних орієнтацій, що репрезентуються нормами і моделями поведінки. За висловом Бойка, ідентичність – це «...одна з найбільш стійких характеристик суспільного буття, однак це не означає, що вона є незмінною... Стіяка ідентичність є основою постійних взаємодій в умовах світу, що змінюється» [1, 147]. «Геокультурні підходи зумовили підвищення уваги до «нового регіоналізму», його ресурсного потенціалу, регіональної ідентичності, соціокультурної динаміки розвитку. Для осмислення цих явищ потрібен новий або принаймні оновлений теоретико-методологічний інструментарій. Для етнополітологів на цьому шляху відкриваються значні можливості використання мережевої системи категорій для розуміння зіставлення глобального/локального у процесах трансформації. Це стосується своєрідних за характером розвитку процесів в ареалах прикордоння» [3, 81].

Полікультурність і етнографічне розмаїття Карпат здавна були контактною зоною безлічі культур. На думку В. Кочана, динаміку прикордоння як соціокультурного феномену можна розглядати в двох вимірах: зовнішньому і внутрішньому. Перше - це зміни ролі і значущості пограниччя в соціокультурних процесах. Друге - внутрішні соціокультурні трансформації того чи іншого пограниччя [2, 96]. Українська спільнота, що проживає у Польщі на початок XXI століття, на думку науковців, переживає оптимістичний і одночасно складний період свого розвитку. Незважаючи на незначну чисельність власної громади, лемки і українці відіграють активну роль у національно-культурному та суспільно-політичному житті Польщі. «Необхідну базу для цього було закладено у 1990-х рр., коли було створено цілий ряд українських товариств, вирішено низку питань, пов'язаних із правовим забезпеченням української національної меншини» [4, 37]. Українці активно почали розвивати наукову, політичну, громадську і релігійну діяльність. До реальних труднощів слід віднести те, що в наш час відбувається процес втрати молодим поколінням українців своєї національної ідентичності. В зв'язку з цим, перед українськими національними товариствами у Польщі стоїть важливе завдання – збереження національної тотожності, культури, мови, духовних зв'язків з українським народом.

Аналізуючи сучасну ситуацію та перспективи розвитку української спільноти на території Словаччини, слід констатувати, що українці є розділені на тих, хто вважає себе власне русинами-українцями, і тими, хто ідентифікує себе карпаторусинами. Таким чином, при оцінюванні чисельності української спільноти у Східній Словаччині потрібно брати до уваги ще й значну кількість українців, які вважають себе русинами. Доволі характерним є те, що існування двох діаспорних груп українського населення (українців і русинів) підтримується, у свою чергу, й словацьким урядом, який вважає виправданим самоідентифікацію частини української громади як русини» [4, 37]. Посилення процесів асиміляції українського населення у Польщі та Східній Словаччині притаманні до сьогодні. Трансформаційні процеси, що розвиваються у сучасній Україні, призводять до змін у становищі усіх соціальних груп. Це сприяє формуванню нових соціальних та міжкультурних зв'язків. За визначенням окремих дослідників, своєрідність етносоціальної та етнополітичної ситуації в Україні визначають такі риси, як етнополітичний ренесанс національних меншин та присутність в окремих регіонах компактних та численних етнічних груп. Соціальні зміни відбуваються на пограничних територіях. Зокрема, збільшуються можливості для мешканців пограниччя, інтенсивно зростає інтенсивність міжгрупових контактів, розвивається співпраця у економічній, соціальній та культурній сферах, посилюється фактор міжетнічної взаємодії.

Контактною зоною великої кількості культур було і залишається етнографічне розмаїття населення Карпатського регіону. «Слід констатувати, що національні меншини відіграють значну роль як в політичному, економічному, так і в соціокультурному житті України та Словаччини, визначають як стабілізуюче, так і дестабілізуюче значення в розвитку взаємозв'язків. Трансформаційні процеси суспільно-політичних,

соціально-економічних та соціокультурних відносин в Словаччині та Україні, починаючи з 90-х років ХХ ст. до сьогодні сприяють їх самобутності та ідентифікації, виробленню нових підходів сторін взаємної гарантії прав національних меншин, а також розвитку освітніх та наукових контактів і діалогу культур. На сучасному етапі, враховуючи специфіку міжрегіонального та транскордонного українсько-словацького співробітництва України та Словаччини з питань культури та забезпечення прав національних меншин в кожній з національних частин, важливим є активізація співробітництва, в першу чергу у прикордонних регіонах» [6,142]. На думку О. Яковлева, українська ідентичність повинна мати й загально цивілізаційну ментальність, тобто її співвідношення із сучасною інформаційною епохою, полікультурним розмаїттям світу. Так, досліджуючи проблеми мистецтва телекомунікації в глобальному просторі медіа культури (український дискурс) дослідник А. Скорик зазначає, що збереження національної культурної ідентичності є засадничою основою збереження української ідентичності, а входження сучасної української медіа культури як національної у глобалізований медіасвіт дозволить дати відповіді щодо колективної ідентифікації, збереження традицій та цінностей, які притаманні саме унікальній українській культурі. ... За допомогою сучасного українського «...простору медіа культури відбувається формування національної, колективної, етнічної, регіональної ідентичності та само ідентифікації особистості» [5,380].

#### *Література:*

1. Бойко В. А. Тенденції у змінах структури соціальних ідентичностей у ситуації нестабільності. Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики: міжвузівський зб. наук. праць. 2010. № 45. С. 147–154.
2. Кочан В. М. Феномен пограниччя у соціокультурному вимірі: дис. канд. філософ. наук: 09.00.03. Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, 2008. 206 с.
3. Кривицька О. Дослідження пограниччя у контексті парадигми простору URL : file:///D:/krivytska\_doslidzhennia.pdf
4. Моцок В.І., Макар В.Ю., Попик С.Д. Українці та українська ідентичність у сучасному світі. Чернівці, Прут, 2005. 400 с.
5. Скорик А. Я. Мистецтво телекомунікації в глобальному просторі медіакультури. Український дискурс : дис. д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 390 с.
6. Фабрика-Процька О.Р. Джерелознавчі та соціокультурні аспекти дослідження музичного фольклору пограниччя. Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка [загальна редакція та упорядкування А. Душного]. Дрогобич – Кельце – Алмати - Баку: Посвіт, 2010. Вип.5. 556 с.
7. Яковлев О.В. Синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумі України кінця ХХ-початку ХХІ століття: дис. д-ра культурології: 26.00.01. НАКККіМ. Київ, 2016. 468 с.

**Федь Володимир,**

*завідувач кафедри культурології, естетики та історії  
Донбаського державного педагогічного університету,  
доктор філософських наук, професор*

### **ВЗАЄМОДІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОСІВ ЯК ІНТЕГРАЦІЙНА ГУМАНІТАРНА СТРАТЕГІЯ КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ**

Перед обличчям глобальних криз, в умовах вкрай нестабільного соціокультурного розвитку постають нові етноси і нова Людина. Українська гуманітаристика знаходиться в пошуку осмислення таких інтенцій, принципів, світоглядних парадигм, стратегій культуротворчості та їх сталих домінант, які б в нових умовах забезпечили збереження українських національних традицій і, головню, зберегли ту духовну ойкумену, яку прийнято називати українською культурою.

Необхідність взаємодії виникла ще на родово-племінному рівні. «Чужинець починається тоді, – пише Ю. Кристева, – коли виникає усвідомлення моєї відмінності» [2, 7]. Із зародженням етносів та на сучасному етапі ця необхідність лише зростає. Виходячи з положення М. Гайдегера про те, що мова є домівкою буття, можна окреслити загальну думку про те, що мовні особливості розвитку культури формують етнос і націю. Радянська наука виникнення української мови відносила до ХІV ст., початку існування Московської держави. О. Потебня, Ф. Міклошич, А. Шляйхер, О. Бодянский, П. Житецький вважали, що це відбулося раніше, ще в межах спільнослов'янської мови, а А. Кримський зазначав, що українська мова вже в ХІ ст. існувала як «цілком рельєфна, яскраво-індивідуальна одиниця» [1, 186-187]. Із розпадом Київської Русі посилювалися відмінності між Північно-Східною Руссю та українськими нащадками традицій Київської Русі. Культурні відмінності посилювалися ледь не на всіх царинах духовності: у міській та сільській культурі, мистецтві, релігії тощо. І ці відмінності були ґрунтом, виходячи з Ю. Кристевої, як самоідентифікації українського етносу, так і його взаємодії з іншими етносами. Передумовою вироблення інтеграційної стратегії культуротворчості через взаємодію етнічних контекстів стала релігія. Адже Христос походив з іудеїв, але Він

проповідував загальнолюдські ідеали і тому бутійствує як Універсум. Однак, не виключений розбрат етносів, коли релігія використовується з політичною метою. Козацтво як ідея (оскільки його розбрат поставав не на етно-національній, а на політичній основі) стало образом гармонійної взаємодії українських етносів. До складу козацької верхівки входили: Іван Підкова – молдаванин, Станіслав Морозецький – поляк, Максим Кривоніс – шотландець, Пилип Орлик – чех, Іскра – росіянин, Перехрестів – єврей, Кочубей (Кучум-Бей) – татарин та ін. Козацтво намагалося утвердити національну культуру і, власне, усвідомити себе як націю через територіальний, мовний та релігійний принцип. Важливим змістом взаємодії українства та західноєвропейської традиції, опосередкованої через польську культуру, було те, що наслідування європейського досвіду відбувалось не на підставі копіювання його концептуальних основ, а на підставі їх творчого переосмислення.

Такі ціннісні світоглядні основи культуротворчого буття як справедливість, людяність, свобода, щастя, честь, гідність номінально повинні сприяти взаємодії етносів, вони були осмислені в концепції західноєвропейського гуманізму.

Гуманістичний світогляд визрівав не лише на ґрунті західноєвропейської традиції, старанно культивованої античним та ренесансним творчим доробком. Парості гуманізму буяли під вітрами перемін на сході Європи, зокрема на українських землях. Звичайно, їм не вистачало теплих [економічних (К. Маркс назвав італійців «першою капіталістичною нацією»), політичних, соціальних] променів сонця ренесансного гуманізму. Починаючи з XVI ст. (Острозька академія), у XVII (Києво-могилянська колегія, Київська братська школа) та з другої половини XVII – початку XIX ст. Києво-Могилянська академія розвивають ідеї та ідеали ренесансного гуманізму. До відомого «гуманісти не були атеїстами...» (Д. Луначарський) можна додати також те, що ні західноєвропейські, ні вітчизняні ренесансні гуманісти не були космополітами, або інтернаціоналістами. На думку українського дослідника гуманізму В. Литвинова вони дбали про власні національні культури та мови [3]. Взаємодія на сучасному етапі можлива за умови подолання культурного шоку, суттєві основи якого розкрив Е. Тоффлер. Жести, звуки та інші сигнали обрушуються на «мандрівника» перш, ніж він може зрозуміти їх сенс. Чистий досвід набуває сторреалістичного забарвлення, а кожне слово, кожен рух невизначені [4, 377].

Таким чином, гуманність передбачає взаємодію і саме взаємодія українських етносів стає інтеграційною стратегією їх розвитку, яка здатна забезпечити перехід української культури від збереження (і відтворення) як трансляції до креації, як оживлення Культури в нас новим змістом.

#### *Література*

1. Іванишин В. Мова і нація / В. Іванишин, Я. Радевич-Винницький. Дрогобич: Відродження, 1994. 218 с.
2. Кристева Ю. Самі собі чужі. Київ: Основи, 2004. 262 с.
3. Литвинов В. Ренесансний гуманізм в Україні. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2000. 472 с.
4. Тоффлер Э. Перевозбужденная личность; пер. с англ. Москва: Издательство АСТ, 2002. С. 374–378.

**Філіна Тетяна,**

*кандидат історичних наук*

*доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

### **МІЖНАРОДНЕ КУЛЬТУРНЕ СПІВРОБІТНИЦТВО В ЕПОХУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ**

Міжнародне культурне співробітництво є важливою складовою сучасного комунікаційного простору. Різноманітні форми спілкування представників різних культур, набувають масового характеру і стають загальнодоступними. Важливе місце в цьому процесі відіграє глобальна культура – система відносин, у якій люди виносять на обговорення відмінності, шукають спільні риси та співвідносять між собою різні форми життя [4, 137]. В сучасній глобальній культурі домінують стандарти західної цивілізації, втім, не можна не зауважити, що все частіше культури інших країн починають впливати на розвиток глобальної культури, складаючи конкуренцію західним нормам та цінностям. Головною ознакою глобальної культури є уніфікація цінностей та уподобань її носіїв.

Глобалізаційні процеси в культурі спричинені поширенням комп'ютерних та комунікаційних технологій, які дають можливість обмінюватися ідеями та поширювати інформацію, здійснювати міжкультурне співробітництво. Важливою передумовою глобалізації культур є узгодження національного соціально-культурного простору та державної культурної політики із світовою системою. Це дає можливість представникам національних культур дізнаватися про світові культурні тренди, практики та соціально-культурну сферу.

Безперечною перевагою глобалізації є те, що вона дозволяє народам активніше спілкуватися між собою, дізнаватися більше один про одного, виявляти відмінності й подібності, що сприяє їх зближенню та ствердженню в загальному цивілізаційному масштабі єдиної глобальної культури [2, с. 85]. Сьогодні жодна

мистецька, освітня, економічна або соціально-політична подія не здійснюється у відриві від загальносвітових культурних процесів. Відбувається діалог культур, який сприяє налагодженню толерантних відносин між народами в умовах глобалізації. Ідеться про пошук спільної мови для різних психологій, систем цінностей, ідентичностей, світоглядів, тобто всього того, що власне й робить нас людьми, особистостями. Глобальному співтовариству, яке формується, необхідно забезпечити зрозумілість і прийнятність категорій різних культур [2, 83].

Необхідно зазначити, що процеси глобалізації найбільш виразно простежуються у таких важливих сферах людської діяльності як:

- 1) новітні технології та інформаційні системи (система комунікацій);
- 2) область взаємодії етнічних груп на планеті;
- 3) процес розвитку світової економічної системи [6].

У процесі здійснення міжнародного культурного співробітництва необхідно чітко розуміти поняття «міжкультурне спілкування» та «міжкультурна комунікація». У широкому сенсі спілкування розглядається як міжособистісна взаємодія людей при обміні інформацією пізнавального або афективно-оціночного характеру і склало зміст поняття «міжособистісна комунікація». Спілкування уявляється як соціально обумовлений обмін думками і почуттями між людьми в різних сферах діяльності [3, 11]. Комунікація (лат. *communico* - спілкуюсь із кимось) в міжособистісних відносинах ототожнюється з тим що людина думає перед виголошуванням інформації, як висловлюється, доносить свою думку до співрозмовника, як отримує від нього інформацію про правильність інтерпретації думки, реакцію на неї, як відбувається процес обговорення. [5, 195-196].

Поняття «спілкування» та «комунікація», мають спільні і відмінні ознаки. Спільними є їхнє співвіднесення з процесами обміну та передачі інформації. Відмінні ознаки обумовлені різницею в обсязі змісту цих понять: за спілкуванням закріплюються характеристики міжособистісної взаємодії, а за комунікацією - інформаційний обмін у суспільстві. Отже, спілкування - це соціально обумовлений процес обміну думками та почуттями між людьми в різних сферах їхньої пізнавальної, трудової і творчої діяльності, що реалізується за допомогою вербальних засобів комунікації. Комунікація - це соціально обумовлений процес передачі та сприйняття інформації як в міжособистісній, так і в масовому спілкуванні різними каналами за допомогою вербальних та невербальних комунікативних засобів. Численні спостереження та дослідження в галузі міжкультурної комунікації дозволяють дійти висновку, що її зміст і результати залежать і від домінуючих у будь-якій культурі цінностей, норм поведінки, настанов, і саме глобалізація може підвищувати значення етнокультурної самобутності, посилювати прагнення до прояву культурної індивідуальності [2, 87]. Головним і єдиним суб'єктом комунікації є людина, яка для забезпечення своєї життєдіяльності вступає у взаємозв'язок з іншими людьми. Система людських відносин опосередковується культурою, яка визначає характер і ефективність людського спілкування. Але в ході різноманітних видів діяльності створюється потреба в пошуку більш досконалих і ефективних форм спілкування, що породжують різні ролі і призначення тих чи інших форм спілкування. Іншими словами, залежно від різноманітних причин різні форми спілкування набувають відповідного призначення у життєдіяльності людей, тобто функцію. Функціональний аналіз комунікації дає можливість виявити ту соціальну роль, яку він виконує в суспільстві, і допомагає більш точно виявити її іманентну сутність. Прагматична функція дає змогу регламентувати поведінку і діяльність учасників комунікації, координувати їх сумісні дії. Вона може бути спрямована як на себе, так і на партнера, в ході її здійснення виникає необхідність вдаватися як до спонукання партнера до виконання яких-небудь дій, так і до заборони якихось вчинків. Адже людина спілкується заради досягнення певних цілей, для чого здійснює певну діяльність, яка, у свою чергу, потребує постійного контролю й кореляції. Саме це і виконує прагматична функція комунікації [1, 139].

Таким чином, комунікація, яка є невід'ємним атрибутом будь-якої людської діяльності й тривалим процесом пошуку порозуміння та згоди, може надати процесу спілкування й обміну культурними надбаннями якісно вищого рівня [2, 87]. Спілкування і комунікація є основою міжнародного культурного співробітництва. Так, комунікація через народи і культури – *communication across cultures* – робить можливим розуміння чужих культур, подолання трагічної несумісності культур. М. Байрам виокремлює такі види компетенцій:

- 1) аналітична компетенція – розуміння цінностей, вірувань, практик, парадоксів іншої культури і суспільства – включаючи етнічне і політичне розуміння, здібність встановлення зв'язків, усвідомлення умов іншості;
- 2) емоційна компетенція – здатність розкриття (емпатії) до різноманітних культурних досвідаів і впливів, інтерес і повага до чужих культур, цінностей, традицій, досвіду – транснаціональна культурна емпатія;
- 3) креативна компетенція – здійснення синтезу культур, бачення альтернатив різноманітних варіантів, здатність використовувати різні культурні джерела для оптимістичного натхнення;
- 4) поведінська компетенція – не тільки володіння мовою, але й робота як перекладача, вільне використання міжкультурних невербальних кодів (природність), здатність до позбавлення комунікативного непорозуміння при різних комунікативних стилях, здатність підтримання міжперсональних відносин, відповіді на транснаціональні виклики, тиск глобалізації (уніфікація, міграція) [1, 143].

Таким чином, міжкультурне спілкування і міжкультурна комунікація не є тотожними поняттями, втім у найбільш загальних рисах їх можна визначити як обмін інформацією між людьми різних культур. Весь процес спілкування та комунікації визначається як утворення спільного значення, а досягнення взаєморозуміння між людьми різних культур виступає метою міжкультурного спілкування.

Труднощі соціальної взаємодії в процесі міжкультурного спілкування та комунікації виявляються в наступних областях:

- оволодіння мовою, включаючи правильне вживання формул ввічливості;
- невербальна комунікація: використання міміки, жестів, знання розмірів персонального простору, уявлення про допустимість доторкань тощо;
- правила соціальної поведінки, до яких відносяться знання про розміри чайових, можливих подарунків, правила поведінки за столом і розсаджування гостей, допустимий час запізнення;
- суспільні відносини: усередині родини, усередині каст або класу, усередині національних груп;
- мотиви поведінки, такі, наприклад, як мотив збереження особи, що має особливе значення в країнах Далекого Сходу;
- концепції та ідеологія, тобто ідеї, запозичені з релігійної або політичної практики;
- форми ритуальної комунікації в різних суспільствах відрізняються, оскільки містять в собі не тільки вербальну, але і невербальну інформацію. І невідомо, який з них навчитися складніше [7, 180-181].

Підсумовуючи все вищезазначене, можна сказати, що, здійснювати міжнародне культурне співробітництво в епоху глобалізації можливо лише подолавши труднощі міжкультурної взаємодії. Найоптимальніше це можна зробити в неформальній, невимушеній обстановці, тобто в процесі міжособистісного спілкування та комунікації. Саме такі умови дозволяють представникам різних культур навчатися, долати психологічні труднощі та оволодівати соціальними нормами та цінностями інших цивілізацій.

#### *Література*

1. Аксьонова В.І. Міжкультурна комунікація в умовах сучасного діалогу культур / В.І. Аксьонова // Соціальні технології: актуальні проблеми теорії і практики : зб. наук. пр. – Запоріжжя : Вид-во КПУ, 2011. – Вип. 50. – С.135-145.
2. Бучковська О.Ю. Розвиток міжкультурного співробітництва в умовах глобалізаційних перетворень / О.Ю. Бучковська // Культура України. – К., 2014. – Випуск 47. – С. 82-90
3. Головлева Е.Л. Основы межкультурной коммуникации : учебное пособие / Е.Л. Головлева. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. – 224 с.
4. Коротка Л.М. Вивчення міжкультурних конфліктів, спричинених недостатнім рівнем володіння іноземною мовою та культурою в професійній сфері економістів / Л.М. Коротка // Вісник Запорізького національного університету : наук. журнал. – Запоріжжя, 2008. – № 1. – С. 136-142.
5. Орбан-Лембрик Л.Е. Соціальна психологія : Навчальний посібник / Л.С. Орбан-Лембрик. К. : Академвидав, 2005. – 448 с.
6. Садохин А.П. Введение в теорию межкультурной коммуникации / А.П. Садохин. – М. : Высшая школа, 2005. – 310 с.
7. Товканець Г. В. Врахування особливостей міжкультурної комунікації у педагогічній взаємодії / Г. В. Товканець // Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія «Педагогіка. Соціальна робота». – 2011. – Вип. 23. – С. 179-182.

*Фролова Василіса, магістрантка НАКККІМ*

### **ПОЛІТИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ, КОМУНІКАТИВНІ МЕТОДИ ВПЛИВУ**

У сучасному суспільстві ЗМІ виконують низку функцій, важливими серед яких є: комунікативна - спостереження за подіями і формування суспільної думки стосовно їх сутності; інформаційна - збирання, редагування, коментування та поширення інформації; ретрансляційна - відтворення певного способу життя з відповідним набором політичних, духовних, соціальних цінностей. Завдяки реалізації зазначених функцій ЗМІ справляють вплив на всі сфери життєдіяльності суспільства, на соціально-психологічний і духовно-культурний розвиток кожного члена суспільства, тому що кожна нова інформація, що надходить по каналах ЗМІ, відповідним чином стереотипізована й несе в собі багаторазово повторювані ціннісні орієнтації й установки, що закріплюються у свідомості людей.

Водночас слід зазначити, що багатоаспектне проникнення ЗМІ в життя суспільства може відігравати як об'єднуючу роль і сприяти консолідації суспільства, так і дезінтеграційну, роз'єднуючу, упроваджуючи в суспільну свідомість негативні стереотипи, що, на думку Г.Блумера, особливо є відчутним в кризові періоди історичного розвитку суспільства, коли люди у стані соціальної невизначеності особливо підпадають під вплив, легко відкликаються на різні нові стимули, ідеї, а також більше піддаються пропаганді й різним маніпулюванням [1, 123]. Хоча російські ЗМІ та соцмережі в Україні «забанені», але кремлівська пропаганда діє настільки розгалужено й потужно, що зуміла нав'язати українському суспільству свої наративи. Меми



“тарифний геноцид”, “Порошенко – алкоголік”, “влада наживається на війні” вже перекочували з груп ненависті в Фейсбук, які досліджувались нами у 2016 році, низькопробних ЗМІ – до виступів політиків загальнонаціональних на ток-шоу, на трибуни Ради і в передвиборчу риторіку. Старі мислевіруси ефективно доповнюються новими, такими, як “доктор Смерть” (це про Уляну Супрун).

Про методи та цілі російської пропаганди є багато досліджень. Нагадаємо, що її основною метою є довести, що українцям не потрібна своя держава, адже нею завжди керують покидьки, корупціонери й неадекватні. Ворожа пропаганда також постійно намагається протиставити народ і владу. Під час гарячої фази війни активно викидалася інформація, яка нацьковувала рядових бійців на армійське керівництво. Таку ж тактику протиставлення народу та «буржуїв», солдатів та офіцерів використовували більшовики в 17-му році. Вербуючи зрадників серед бандерівців, енкаведисти протиставляли важкі умови, в яких жили рядові бійці, санаторію, куди з'їздив підлікуватися Шухевич, – останній приклад яскраво описаний у мемуарах підпільниці Марії Савчин “Тисяча доріг”. Метод старий, як світ: ще давньокитайські стратеги перед нападом на іншу державу рекомендували налаштувати народ країни-жертви проти свого керівництва.

В Україні така пропаганда має особливо благодатний ґрунт. Експерти кажуть, це пов'язано з тим, що ми довго були під окупацією й не довіряємо владі, яка завжди була чужа. Можливо й так. Але правда також і в тому, що впродовж років незалежності ворожа пропаганда підкреслювала різницю між «ними» і «нами». Це глибоко вкорінене переконання. «Я стану такої самий, як вони. Я втрачу довіру народу», – переказує слова Зеленського в інтерв'ю УП юрист його штабу Богдан. Хоча експертні оцінки говорять про те, що чинна влада – найближча до людей за всю історію України. Безліч активістських ініціатив реалізовано, ряд громадських діячів пішли у владу, приймалися закони, розроблені активістами чи написані за їхньої суттєвої участі. Але оцей елемент співпраці між народом і владою взагалі не потрапляв у лінзу суспільної уваги. Натомість, зі збільшуваним склом дивилися на те, що може розділити “їх” і “нас”.

Зручною мішенню для дискредитації є політичне керівництво нашої країни, і на нього завжди спрямовуються потоки брехні, звинувачень і ненависті. Порошенку дісталось особливо багато, адже він воював з Росією. І ця ненависть з Росії поступово заражувала все більшу кількість українців. Вона стала частиною українського політичного дискурсу. Всі ці «мислевіруси» поширювалися трьома «роями»: соцмережі, лайнсайти, респектабельні проросійські видання в Україні. Нещодавно Фейсбук заявив, що Росія перейшла до нової тактики дезінформації в соцмережі. Замість використання ботів наймають живих людей, які розганяють потрібні меседжі.

Але стару агентурну практику ніхто не скасував. У книзі «КДБ у Франції» описано, як радянська спецслужба використовувала своїх агентів серед журналістів, правих активістів, інтелектуалів тощо для впливу на громадську думку. Сподіватися, що в Україні зараз немає таких агентів впливу як мінімум нерозумно.

Складовою суспільної свідомості є національна свідомість, яку науковці визначають як систему колективних соціально-психологічних феноменів, сутністю котрих насамперед є уявлення про свою спільноту як національну, окрему від інших спільнот. І.Кресіна наголошує, що основними елементами національної свідомості, насамперед, є: етнічна та національна ідентичність, етнічна свідомість, національна самосвідомість, подвійна етнонаціональна свідомість, історична пам'ять, національна мрія, національна ідея, національний менталітет і характер [2, 87]. На думку Ю.Куц, національна свідомість ґрунтується на уявленнях етноспільноти про соціальні цінності, норми, спільне походження, традиції, що своїми коренями сягають далекого минулого. Вона глибоко пов'язана з територією проживання, мовою, соціально-економічними набутками, які акумулюються в особливостях духовного розвитку, політичних інституцій, національних інтересах і традиціях, ідеях, національній мрії, національній ідеї, національній ментальності, національному характерові, національній психології [3, 45]. Ю.Бромлей до елементів національної свідомості відносить етнічну свідомість та уявлення про типові риси своєї спільноти, уявлення про рідну землю чи територію народу та про національний державний устрій [3, 176-183]. Світовий досвід переконує, що в процесі об'єднання націй в сильні держави важливу роль відігравали ЗМІ, завдяки діяльності яких і, в першу чергу, преси створювався новий вид соціальної спільноти, яку, незважаючи на відстань, об'єднувала спільна зацікавленість інформацією. Маючи всі можливості для швидкої трансляції єдиних символів і цінностей в національному масштабі, через створення суспільного діалогу ЗМІ сприяють формуванню і зміцненню національної свідомості суспільства. Через мережу інформаційних комунікацій передається необхідна державно-політична, суспільно-економічна, ідеологічна, історична, етнічна та інша інформація. Завдяки розкриттю змісту і пропаганді в засобах масової інформації таких понять, як “демократія”, “громадянське суспільство”, “правова держава”, “національна ідея”, формується відповідна система духовних цінностей суспільства, які лежать в основі творення політичної нації й розбудови незалежної держави. Водночас слід зазначити, що формування і зміцнення національної свідомості засобами ЗМІ значною мірою залежить від їх позиції у суспільстві. За умови, якщо засоби масової інформації є незалежними й здатні культивувати, збагачувати загальнодержавні й національні цінності в умовах глобалізованого світу, відтворювати і транслувати історико-культурні традиції, утверджувати національну мову, культуру, що є можливим у демократичному суспільстві, – вони сприяють творенню єдиного інформаційно-культурного простору



держави, формуванню духовних основ нації, виступають дієвим інструментом консолідації суспільства в єдину національну спільноту.

В ідеалі ЗМІ можуть консолідувати різні партії й рухи, організації й спільноти, відображаючи і ознайомлюючи суспільство з їх позицією, регулярно організовуючи проведення діалогу стосовно суспільних проблем. Комунікативні методи впливу швидко змінюються, тепер звичайне аналогове телебачення є й невідемним відзеркалюванням того, що відбувається в соцмережах. Але й там правила спілкування з глядачем (потенційним виборцем) можуть змінюватися з часом. Мас-медіа можуть в неупереджених узагальнюючих коментарях виділяти із усіх дискусій ті пропозиції, що спрямовані насамперед на порозуміння і злагоду суспільства, а отже, виступати каталізатором об'єднання, інтеграції суспільства й зміцнення держави. Вже давно популярний вислів «я не дивлюсь телебачення» переродився декілька разів. Так, дійсно телебачення у звичному уявленні суспільства вже не є таким однорідним і єдиним чинником впливу на популярну думку, але все ж таки, за результатами останніх виборчих перегонів, саме воно - передчасно забуте й досі є головною зброєю у пропаганді, і як наслідок, у результаті воєвиявлення громадянина-виборця. М.Кастельс вважав, що коли влада захоплює комунікацію, то їй не потрібне насильство. Тобто домінування в інформаційному середовищі зменшує потребу використовувати інструментарій середовища фізичного. Сьогодні набирає сили віртуальне середовище, головними генераторами якого в минулому були релігія та ідеологія. На думку, Ю.Харарі, вони породжували світ вимислу, і саме він дозволяє управляти великими масами людей, чого немає у тваринному світі і що є нашою головною відмінністю від тварин.

### *Література*

1. Блумер Г. Коллективное поведение: Пер. с англ. // Американская социологическая мысль: Тексты. М., 1994. 278 с.
2. Воробьёв В.В. Менеджмент в социальной информатологии. - М., 2005. - 312 с.
3. Бромлей Ю. Очерки теории этноса. - М.: Наука, 1983. - 412 с.
4. Грищенко О.М., Шкляр В.І. Преса і політика: проблеми, концепції, досвід. - К.: Ін-т журналістики КНУ, 2000. - 82 с.
5. Куц Ю. Національна свідомість і самосвідомість у етнополітиці й державотворенні // Актуальні проблеми державного управління: Наук. зб. - Х.: Харк. філ. УАДУ, 2000. - № 2(7). - С. 45-52.
6. Лизанчук В. Феномен невмирущості нації // Наукові записки АН ВШ України. - 2004. - Вип. 6, 9-29. - С. 74-81.
7. Маркелов К.В. Информационная политика и общественный идеал. - М., 2005. - 357 с.
8. Національна ідея і соціальні трансформації в Україні / За ред. М.В.Поповича. - К.: УЦДК, 2005. - 328 с.
9. <http://ukrcontent.com/reports/rosijskij-stil-propagandi-i-lideri-dumok-na-pensii-yak-zelenskij-i-poroshenko-voyuvali-v-socmerezah.html>
10. [http://texty.org.ua/pg/article/hohobi/read/93496/Devjat\\_prychyn\\_chomu\\_prograv\\_Poroshenko\\_i\\_shho?fbclid=IwAR2r7QeDvhUOqjD8kNH\\_o7DMX9dUemXnY7i5GucC0lMwIhFUGxlk4id9RMU](http://texty.org.ua/pg/article/hohobi/read/93496/Devjat_prychyn_chomu_prograv_Poroshenko_i_shho?fbclid=IwAR2r7QeDvhUOqjD8kNH_o7DMX9dUemXnY7i5GucC0lMwIhFUGxlk4id9RMU)
11. <https://www.facebook.com/watch/?v=2419961544702598>
12. <https://www.facebook.com/watch/?v=603317900073740> - Віталій Портніков.

*Шевченко Наталія,*

*кандидат педагогічних наук, доцент,*

*кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

## **УКРАЇНСЬКИЙ ОБРЯДОВИЙ КАЛЕНДАР ЯК ФЕНОМЕН НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

Протягом багатьох поколінь наш народ жив за своїм аграрно-обрядовим календарем, який дозволяв не лише виживати у постійно змінюваних умовах, але й розвивати неповторну хліборобську культуру, яка стала основою сучасної нематеріальної культурної спадщини. Відомо, що на території сучасної України протягом останніх 6-7 тисяч жило кілька землеробських народів, світ яких починався і визначався застосуванням аграрних технологій, що вилилися у цикли прикмет. І якщо сучасна людина розучилась їх використовувати, то це передусім ознака відірваності від природних ритмів. Коли ж був запроваджений церковний календар, народний слов'янський рахунок днів сумістив з його датами головні хліборобські обряди та сільськогосподарські цикли.

Основними матеріалами дослідження народної астрономії є тексти українського фольклору, зокрема календарно-обрядова і родинно-обрядова поезія, замовляння, казки, легенди, загадки, прислів'я і приказки, а також літописи і твори давньої української літератури [5]. Інтерес до календарних прикмет українського народу сприяв численним науковим дослідженням і написанню цілого ряду книг, хоча відношення до народних прикмет іноді скептичне: вважається, що практична користь від них невелика. Але, необхідно розглядати не лише словесні тексти, а й матеріали етнографічних та археологічних досліджень і твори українського ужиткового мистецтва (вишивки, писанки, кераміка, ювелірні вироби та ін.). Унікальність українського народного календаря полягає в тому, що кожен день сонячного року поєднується місячними

циклами із іншими днями за допомогою прикмет. А оскільки в землеробському календарі кожен день має своє особливе значення для проведення сільськогосподарських робіт, і зміщення навіть на одну – дві доби може призвести до значних втрат, то цикл календарних обрядів точно фіксував терміни виконання цих робіт. Звісно з часом справжня їх сутність забулася, але, встановлюючи семантичний зв'язок за описами обрядовості кожного дня, можна відродити прихований глибокий зміст народних прикмет. Тому, коли ми читаємо прикмети певного дня в українському народному календарі, то маємо слідувати їх рекомендаціям з абсолютною точністю, навіть якщо нам здаються незрозумілими їх поради сьогодні. Наприклад приказка "На Теплому Олексі (30.03) діставай вулики". В цей день для обльоту виставляли бджоли вперше після зимівлі. А на Трохима (2.10), згідно народного календаря, вулики переносилися пасічниками в омшаники (погірбки) на зиму. Порахувавши період від 30 березня до 2 жовтня отримаємо 177 днів або рівно шість циклів синодичного Місяця. Або прикмета "Якщо на Петрів день спека, то на Різдво мороз". Здавалося б як можна завбачити погоду наперед від Петрового дня 12 липня аж на 6 січня. Але, очевидно, тут мається на увазі саме місячний день, бо від 12.07. до 6.01. знову шість циклів Місяця. А що певний день місячного календаря мав свої показники – за вологістю чи сухістю, атмосферним тиском, температурним ритмом, давні хлібороби добре знали. Тому не варто зверхньо відноситися до народних порад, а краще намагатися зрозуміти їх, бо ці дати щорічно приходяться на одні і ті ж дні сонячного року, отже більш точні ніж сучасний календар.

Спостереження за Місяцем і щорічна прив'язка до певної точки сонячного циклу забезпечували землеробам кращу точність народного обрядового календаря ніж сьогоднішні агрономічні поради [1]. Саме тому, що кожен селянин був добре обізнаний із місячно-сонячними циклами, хліборобські культури існували на теренах сучасної України багато тисячоліть. І хоча ми зустрічаємо небагато згадок про можливість астрономічних спостережень від Трипілля до часів Київської Русі, наявність народного календаря з описами обрядів, священнодійств, прикмет свідчить, що такими астрономами були самі селяни. Єдність календаря підтримувалася існуванням симетричних в річному колі парних свят, об'єднуючим фактором виявляються також прикмети і ворожіння, що зв'язували окремі дні і відрізки різних аграрних сезонів[4, 542]. Староукраїнські звичаї, що колись були пов'язані із початком нового року навесні пізніше перейшли до християнських свят, а основою календаря став сонячний цикл, в якому важливі його віхи відмічені великими християнськими святами, що символічно ділили календарний рік на 4 сезони: 7 січня – Різдво, 7 квітня – Благовіщення, 7 липня – Купала, 6 жовтня – Івана Предтечі. Пам'ятаючи, що всі свята українського обрядового календаря мають точну прив'язку до конкретних днів сонячного року, у прикметах пов'язаних із кардинальними точками положення Сонця на небі, знаходимо вказівки на те, що наші предки виділяли їх серед інших свят не лише числом, але й назвою. Тому є, наприклад, свято літнього сонцестояння (24 червня) Варфоломія і Варвари та зимове свято Варвари (17 грудня). Прислів'я теж відображають дуалізм цих свят: "Варфоломій і Варвара дня украли, а до ночі доточили" та "Варвара кусок ночі увірвала, а дня приточила". Окремо варто виділити деякі українські свята календарного хліборобського циклу, які за датами наближені до кельтських і так само знаходяться посередині між днями сонцестоянь і рівнодень в річному календарному колі. Зміна календарних систем зумовлювала зміщення в часі обрядів, приурочених до весняного аграрного свята початку польових робіт, але були в слов'ян свята, які проводилися на початку травня, серед яких чільне місце займає свято Красною гірки. Ним вшановували остаточний прихід весни і середину між весняним рівноденням та літнім сонцестоянням. У більшості регіонів України Красна гірка святкувалася 5 травня і означала початок весняно-літнього сезону весіль. Від Красною Гірки (Весняного Луки) у давніх землеробів розпочинався календарний цикл зафіксований на глечикі із Ромашок, датований IV ст. н.е. та розшифрований Борисом Рибаківим [2]. Пізніше, народне свято Красна Гірка намагалися замінити церковним святом святого Юрія, яке відмічається 6 травня, але воно все рівно зберегло хліборобську обрядовість. Наприклад, приказка "Треба дбати аби не купувати: сіно до одного Юрія (6.05), а хліб до другого Юрія" (9.12) відображає період у 148 днів (5 циклів синодичного Місяця) від початку грудня, коли вже немає зеленої трави, до початку випасу худоби у травні. На Юрія до схід Сонця відбувалося дійство під назвою "збирання роси", що нагадує традиції кельтського Белтайну. Спочатку тричі обходили з хлібом і стравами ниву, а потім батьки долонями збирали росу з озимини в спеціальні пляшечки і скроплювали нею дітей, бажаючи міцного здоров'я та щастя. В повсякденному побуті роса використовувалася для лікування шкіри від лишайів. По ранковій травневій росі проганяли тварин, щоб вони були здоровими. Літнє свято Іллі 2 – го серпня, вельми шановане і пов'язане із аграрною магією. Прообразом Іллі є дайбозький Перун як покровитель грому та блискавки. Традиційно Іллею закінчувалися жнива, і вважалося, що в цей день починається осінь. Прислів'я стверджує "До обіду літо, а по обіді осінь". Осінній обрядовий календар теж має свято співзвучне кельтському. День осіннього Луки співпадає із кельтським Новим роком і Хелоуїном. 31 жовтня відмічали свято, що символічно утворювало вісь річного циклу від весняного Луки (5 травня) до осіннього Луки (31 жовтня) 3 цієї нагоди жартували: "До весняного Луки ані хліба, ані муки, а прийшов осінній Лука з'явилися хліб і мука" [3, 132]. До речі, між ними 6 циклів синодичного Місяця, що вже вкотре підтверджує внутрішню сонячно-місячну структуру українського обрядового календаря, яка зберіглася до наших часів. Четверта реперна точка сезонів аграрного циклу українців знаходиться в лютому. У селян завершувався традиційний зимовий відпочинок і вони готувалися до нового хліборобського сезону. На лютий припадало кілька свят, за якими завбачували погоду. Одним із таких

днів був Макарів день ( 1 лютого). "Якщо погода ясна то і весна буде красна", тобто рання і тепла, 8 лютого (Напівхлібниці) вважали переломом зими. На Юхима (10 лютого) прогнозували літо, але особливо вірили у правдивість прогнозів Стрітєння.

Таким чином, обрядовий календар мав внутрішню структуру, яка утворювала цикл аграрних сезонів, що розпочиналися 5-6 травня, 1-2 серпня, 4-8 листопада та 6-8 лютого, причому деякі свята ділили цей цикл на дві половини, які підкріплювалися назвою свят, що стояли на межі весна-літо і осінь-зима. Структура українського народного календаря визначається послідовністю і співвідношенням його одиниць, членуванням року на періоди, чергуванням свят і буднів, ієрархією свят. При порівняльному вивченні обрядового календарного циклу, ритуального та міфологічного навантаження окремих дат і відрізків виявляємо систему, в якій кожне свято, пов'язане з початком аграрного сезону, мало певний набір ритуальних дій, заборон та повір'їв, що зберігають актуальність для всього року, а прикмети пов'язані з ними мають прогностичне значення й закріплені в різних традиціях відмічання сучасних свят.

#### *Література*

1. Данилевский И. Н. Лунно-солнечный календарь Древней Руси. Архив русской истории. 1992. № 1. С. 122–132.
2. Рыбаков Б. А. Календарь IV в. из земли Полян. Советская археология. 1962. № 4. С. 66–89.
3. Скурятівський В. Т. Місяцелік : Український народний календар. Київ: Мистецтво, 1992. 208 с.
4. Токарев С. Религия в истории народов мира. Москва: Политиздат, 1986. 576 с. .
5. Федорович Н. В. Розвиток української народної астрономії з найдавніших часів до початку XVIII ст.: Матеріали до української етнології. Щорічник : зб. наук. праць. Київ, 2002. Вип. 2 (5). С. 298–303.

*Шершова Тетяна, аспірантка НАКККіМ*

### **КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

Національно-культурна ідентичність є значущим ресурсом у розвитку країни та певного регіону. Саме тому важливо зберегти соціальну рівновагу, виробляти та реалізувати культурні практики для того, щоб вийти на новий етап розвитку держави. І, як вважає О. Копієвська, «спільна продуктивна діяльність сприяє позитивній консолідації, що дозволить протистояти негативному впливу масової культури, запобігти ерозії національної та культурної ідентичності й формуванню, насамперед у молоді, почуття відповідальності за долю країни [2, 320]. Проблематика ідентичності пов'язана з іменами психологів, таких, як: А. Маслоу, Ж. Піаже, К. Юнг, А. Адлер, К. Роджерс, Г.Лебон, Дж. Мід. Національно-культурну ідентичність та ідентифікацію українців розглядали І.Бойченко, О. Гнаток, О. Гриценко, О. Забужко, В. Кремень, О. Лісовий, І. Федорова, Б. Черкес. Розробляли цю проблематику також М. Вівчарик, М. Грушевський, В. Личковах, М. Попович, Ю.Римаренко,Л. Шкляр та інші.

Історичні витоки української ідентичності зустрічаємо у згадках топоніма «Україна», що зафіксований у 1187 році у Київському літописі, через 130 років після смерті київського князя Ярослава Мудрого [1]. М. Степико, досліджуючи українську ідентичність, називає її синкретичним феноменом, який містить у собі елементи культурної (історичну пам'ять, культуру, мову, релігію) та громадянської ідентичностей (норми соціально-політичного співіснування) та являється сферою ідей, цінностей і смислів культури, якими користується більша частина громадян країни [7].

Полтавщина – один із регіонів України, який має ґрунтовне значення для соціокультурного та мистецького значення держави. Побуває думка, що на Схід України, в тому числі і Полтавщину здійснюється вагомий вплив зі сторони Росії, це помітно значною кількістю російськомовного населення, полтавський говір – «суржик» – це тісне переплетення української та російської мов.

Сучасні дослідження, що стосуються Полтавщини, проведені О.Панченко, дещо спростовують ці переконання. У 2012 році автор відвідав Австралію та розповів про долі українців, які в різний час емігрували до Австралії, як вони там зберігали рідну мову, свої звичаї та культуру, традиції та яких успіхів досягли за кордоном. Автор зацікавився вихідцями зі свого краю, проте розповідає про емігрантів з усієї України [4]. Українська ідентичність формується в умовах позитивного сприйняття громадянами своєї держави, країни та нації загалом. В умовах політичного конфлікту, який існує між Україною та Росією, існують суттєві розбіжності ціннісних та геополітичних орієнтацій населення. Сучасні настрої в регіоні відбиваються на культурі, зокрема зменшилася кількість продажу концертів російськомовних співаків у досліджуваному регіоні. Навіть та соціальна меншість, які відносили себе до «росіянок», ототожнюючи себе з людьми, для яких Полтавщина є Батьківщиною, вважають себе причетними до долі регіону та країни, політичних орієнтацій та економічного розвитку. Так формується регіональна самосвідомість, яка, на жаль, має дуалістичний характер, яким зараз маніпулюють політичні лідери.

Значний негативний вплив на досліджуваний регіон має Російська Федерація, яка спрямована на розмиття кордонів між Росією та Україною, формування мовно-культурних та світоглядних позицій,

знищення культурної пам'яті, і, в свою чергу, знищення нації, бо, за формулою, виведеною Т. Кузьо «немає пам'яті – немає ідентичності, немає ідентичності – немає нації» [3]. Важливою умовою збереження української національної ідентичності є поширення культури України за кордоном, збереження представниками діаспори своєї мови, культури, національних цінностей і традицій. Деякі джерела, зокрема дослідження О. Панченко, свідчать про те, що в Австралії проживають близько 40 тисяч етнічних українців, тому там «чимало українських літературно-мистецьких клубів, зокрема заснований нашим земляком-зінківчанином Дмитром Нитченком у Мельборні 1966 року, Літературно-мистецький клуб імені уродженця лубенського села Біївці незабутнього нашого земляка Василя Симоненка» [4, 22]. Дмитро Нитченко (Чуб) дуже захоплювався своєю Батьківщиною та, живучи в Австралії, пропагував Полтавщину, створив катедру україністики, зараз «товариство славістів, до якого входять люди, чії батьки – з Полтави» [4, 36].

Парадоксально звучить, проте, українці, які виїжджали за кордон, створювали громади, будували українські школи, церкви, намагаючись зберегти національну культуру, відчуваючи себе частиною вільної, української нації, у той час, як інші українці, проживаючи на території України, намагаються про це забути, пропагуючи проросійську позицію. В складних умовах війни з Росією ми повинні розуміти, що ми є одним цілим і доповнюємо один одного, лише гуртуючись, ідентифікуючи себе з українством, ми зможемо зберегти українську націю. Під час своєї поїздки до Австралії Олександр Пащенко навідав Марію Кардаш, свою землячку і, що цікаво, що її будинок був сповнений українською символікою – «на стінах – картини з українського життя та природи, портрети Тараса Шевченка, українські ікони та рушники, багато вишивки й бібліотека» [4, 122].

Не можна оминати увагою діяльність лубенчанина Федора Павловича Габелка в Австралії – громадсько-культурного діяча, актора, літератора та художника, який потрапив сюди у травні 1948 року по контракту з австралійським військом. Українець одразу прилучився до громадського життя, ставши членом Української громади, актором театру. Федір також заснував драматичну, вокально-музичну та хореографічну студію в Аделаїді, релігійно-громадський журнал «Наш голос», аматорський театр імені Блавацького в Саншайні, «об'єднав три театри в Мельборні в один український театр імені Леся Курбаса» [4, 140]. Згодом, Ф. Габелко у 1958 році допомагав дружині Філонії створити Українсько-Австралійське Мистецьке товариство ім. М. Лисенка (раніше заснована нею вокальна група «Волошки»), яке пропагувало українські традиції та обряди, поширювало національне мистецтво, проводило виставки, поширювало українську народну пісню та популяризувало український спів загалом (90% репертуару У-АМТЛ складали українські пісні). На жаль, товариство проіснувало лише 25 років. Філонія Габелко, уродженка Полтавщини села Соколова Балка Новосанжарського району, була також членом Ансамблю бандуристів під керівництвом В. Мішалова, керувала парафіяльним хором в Канберрі. Зараз – член Ансамблю бандуристок «Кольорит» та хору «Чайка». За свою нагхненну працю в галузі українського мистецтва з пропагандою української пісні члени організованого нею товариства були нагороджені срібними медалями, а засновниця стала Кавалером Золотої медалі Т. Шевченка.

Згадка про Філонілу Габелко зустрічається і на шпальтах полтавських газет, зокрема «Полтавська думка» та «Україна Козацька»: «І сьогодні, попри поважний рік, Філоніла Василівна продовжує діяльність на культурно-просвітницькій ниві, передаючи свій величезний досвід молодим талановитим землякам, австралійцям, які дякуючи її таланту, закохалися у щирі українську пісню» [8, 11.]. На Батьківщині співачки, у рідному селі Соколова Балка, на сайті місцевої громади є запис, що тут народилися: «Філоніла Василівна Габелко – оперна співачка, бандуристка, діячка австралійської діаспори. Ганна Олександрівна Карюк – майстриня народної творчості, співачка, діячка австралійської діаспори...» [5, 14]. Приємні враження О. Панченко отримав під час відвідування будинку для старших людей «Калина» у Мельборні, де перебувала його землячка Марія Боллох (Глухова), уродженка с. Климівка Карлівського району Полтавщини. До Австралії співачка, актриса та громадська діячка прибула у 1949 році. Варто відзначити, що тут справді збереглися українська історія та традиції – «всюди українські прапори, національні строї, атрибути державності, портрети видатних діячів, список-календар національних, державних і церковних свят, вітання з уродинами та іншими святами на дошці оголошень» [4, 194]. У будинку панує європейська та українська атмосфера, твориться історія та спадщина, зокрема тут присутній дух української оселі – їжа, фольклор, мова, віра. Окрім описаних діячів, які емігрували до Австралії з Полтавщини, Панченко згадує Уляну Денисенко – народжену в с. Комиші, яка за межами Батьківщини співала в хорах, ансамблі «Суцвіття» та Українськом Народному Балеті «Дніпро», пропагуючи українську культуру. На окрему увагу заслуговує постать Федіра Деряжного, уродженця с. Нові Санжари, який прославився виготовленням бандур за кордоном, зокрема, в Австралії. Його син, Петро, з дитинства виріс під звуки бандури та української народної пісні. Згодом виступав із батьком та сестрою у складі тріо бандуристів. Разом із Г. Бажулом заснував «Школу гри на бандурі», першим в Австралії виконав старовинні козацькі думи. Разом із дружиною співав у хорі «Боян», працював із ним до 1986 року. У 1984 році заснував Український Народний Ансамбль ім. В. Івасюка, з 1986 року – диригент жіночого ансамблю «Суцвіття». Нагороджений золотою медаллю ім. Т. Г. Шевченка за національно-культурну працю.

Окрему увагу приділимо ансамблю «Древо» з с. Крячківка Пирятинського району Полтавської області, який у 2020 році святкуватиме свій 60-річний ювілей. До 2018 року вважалося, що саме цей колектив виконував українські народні пісні «Ой там на горі» та «Та косив батько, косив я» у легендарному мультфільмі Едуарда Назарова «Жив-був пес», проте Г. Пеліною було доведено, що пісню «Та косив батько, косив я» в мультфільмі виконує фольклорний ансамбль із с. Солониця Лубенського р-ну Полтавської обл., а знамениту баладу «Ой там на горі» виконав ансамбль «Горлиця» з с. Пулинці Лубенського р-ну Полтавської обл. [6, 135-138].

На офіційному сайті гурту зазначається, що учасники «Древа» виконують старовинні пісні Полтавщини (XVII–XVIII ст.), які вони збирають та доповнюють. Ансамбль відомий унікальною технікою багатоголосся не лише в межах регіону, країни, але й за її межами. Керівником ансамблю до 2011 року була Ганна Акимівна Попко – заслужений діяч культури України, яка померла на 81 році життя. Серед «довгожителів «Древа»» залишилися Надія та Федір Роздабари, зараз функціонує четвертий склад ансамблю. Слід зазначити, що славетний ансамбль виховав не одне покоління співаків, режисерів, акторів і вчених – Ніна Матвієнко та тріо «Золоті ключі» (м. Київ), Євген Єфремов – етномузикознавець, засновник київського «Древа», Наталія Половинка (м. Львів), Мар'яна Садовська (м. Кельн), Поль Аллан (Англія), Сергій Ковалевич (м. Москва); ансамбль має учнів і в Західній Європі, Японії та Америці. Зберігаючи традиційну школу українського виконавства, твори ансамблю «Древо» та його манера визнані світовою цінністю. Зокрема пісня «Ой у неділю рано» здобула Гран-прі на міжнародному конкурсі записів музики світу 2003 року (Братислава, Словаччина). Отже, полтавці у межах регіону та за кордоном продовжують поширювати українську культуру, ідентифікуючи її з-поміж інших, що дає велику надію на збереження українського, ідентичного коріння.

#### *Література*

1. Дацюк С., Матвієнко К. Перспективи українства. *Українська правда*. 21 травня, 2009р. URL: [www.pravda.com.ua/articles/2009/05/21/3959372/](http://www.pravda.com.ua/articles/2009/05/21/3959372/). Дата звернення: 23.04.2019р.
2. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ-початок ХХІ ст.). Дис.. доктора культурології : 26.00.06. наук. консультант В. В. Карпов; НАКККіМ. Київ, 2018. 487 с.
3. Матросов, Ярослав Миколайович. Іван Рудичів : від Полтави до Парижа [Текст докум.-іст. нариси; Центр. держ. арх. зарубіж. українки. Д. : [б. в.], 2013. 139, [18] с. : іл. Бібліогр. : с. 134-136.
4. Панченко О. Українська Австраліана : Полтавщина, Галичина, Боснія. К. : Видавництво імені Олени Теліги, 2014. 384 с., іл..
5. Панченко О. У її піснях – гордість, любов і тута за Україною. Газета «Полт. Думка №15 (1116) 7 квітня 2016 р. 16 с.
6. Пеліна Г. О. «Щас спою...!». Майже детективна історія про народні пісні з мультфільму «Жив-був пес». *Проблеми етномузикології*. 2018. Вип. 13. С. 129-149.
7. Степико М. Т. Українська ідентичність : феномен і засади формування : мон.. К. : НІСД, 2011. 336 с.
8. Україна козацька. Вона просто українка, україночка. №23-24 (165-166) грудень 2011 р. С. 11.

*Шибєр Оксана,*

*здобувач, Київський національний університет культури і мистецтв*

### **ПОДІЄВИЙ ТУРИЗМ ЯК КРЕАТИВНА ФОРМА РЕКРЕАЦІЙНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ПРАКТИК**

На сучасному етапі цивілізаційного розвитку, що характеризується впровадженням високих технологій, динамізмом функціонування всіх сфер соціуму, індивіди (як туристи і рекреанти), все частіше надають перевагу проведенню рекреаційного дозвілля, відвідуючи самотутні в історичному, культурному, природному аспекті регіони, де вони зможуть відновити фізичні та психічні сили, досягти синергійно-рекреаційного ефекту. Такі тенденції пов'язані, перш за все, з експоненційним зростанням техногенних навантажень на нервову систему людини й бажанням туристів від подорожей отримати якомога більше унікальних вражень. Саме таким критеріям відповідає подієвий туризм, який є однією з перспективних креативних форм рекреаційно-дозвіллевих практик.

Термін «подієвий туризм» з'явився в 80-х роках ХХ ст. в Європі й трактувався як складник креативних напрямків туризму, серед яких пригоспийський, гастрономічний, еко-туризм, тощо. Згодом, на початку ХХІ ст. виокремився в самостійну галузь туризму, під час якого уможлиблюється проведення рекреаційного дозвілля, що популяризує використання часу для відновлення сутнісних сил, отримання незабутніх вражень, розвитку креативного (творчого) потенціалу особистості.

Вивчення та аналіз феномена подієвого туризму здійснюють О. Алексєєва, М. Біржаков, А. Коновалова, О. Білецька, О. Стрельцова, характеристику поняття подієвого туризму розкривають в своїх роботах А. Глушко, Ю. Кіреєва, І. Зорін, проте рекреаційний потенціал останнього майже не розглядається. Як відзначає О. Білецька, подієвий туризм – це вагома складова культурного туризму, орієнтована на відвідування дестанації у визначений час, пов'язана з будь-якою подією в житті спільноти. Подія у свою чергу розглядається як сукупність явищ, що характеризуються неоднозначністю, знаковою цінністю, коротким

періодом існування [2]. Нині подієвий туризм визначається як пріоритетний напрям розвитку туризму в Німеччині, Італії, Франції, Іспанії, ОАЕ, США тощо. У сучасному туризмознавстві існує загальноприйнята класифікація подій, які постають основою подієвого туризму: *культурні урочистості* (карнавали, фестивалі, релігійні події); *політичні і державні події* (міжнародні форуми, зустрічі найвищого рівня, офіційні візити); *події в галузі освіти і науки* (семінари, конференції, вручення наукових премій); *події в сфері мистецтва і розваг* (виставки, ярмарки, бізнес-форуми, концерти, церемонії нагородження); *спортивні події та конкурси* (олімпіади, чемпіонати, змагання).

До найвідоміших та наймасштабніших належать – Бразильський карнавал, Венеціанський карнавал, Зальцбургський музичний фестиваль, Crossing festival в Гаазі, кінофестивалі в Каннах та Венеції, фестиваль кориди в Іспанії, Голландський фестиваль квітів, Всесвітній Економічний форум в Давосі, Міжнародний Форум Східної і Центральної Європи, Нобелівська премія світу, конференції Римського клубу, церемонія нагородження кінопремії «Оскар», Тижні високої моди в Мілані, Парижі, Лондоні, Міжнародна автомобільна виставка у Франкфурті та Дубай, Зимні та Літні Олімпійські ігри, Міс Всесвіт тощо. Варто зазначити, що світові івент-події характеризуються святковою атмосферою, отриманням незабутніх вражень і індивідуальними умовами відпочинку та релаксації. Емоційна складова багаторазово посилюється ефектом єдиного емоційного підйому, що охоплює великі групи учасників заходу. В Україні подієвий туризм має місце під час проведення різноманітних фестивалів, концертів, святкових національних заходів та розвивається під гаслом: «Україні є чим дивувати!» Юморина в Одесі, Джазовий фестиваль в Коктебейлі, Таврійські ігри у Новій Каховці, Національний Сорочинський Ярмарок, Чорноморські ігри, Міжнародний Гуцульський фестиваль, КиївМюзикФест тощо є найпопулярнішими вітчизняними подіями, які володіють рекреаційним та креативним потенціалами. Однак, варто пам'ятати, що даний вид туристичної індустрії в українському просторі лише розвивається, багато в чому наслідуючи світові традиції і разом з тим набуває самобутньої специфіки, пов'язаної з вітчизняними культурними, історичними та соціально-економічними реаліями. Однак, цей вид туризму не позбавлений проблем та недоліків.

Так, О. Стрельцова основну проблему сучасного етапу становлення подієвого туризму вбачає у наданні туристам-рекреантам досить часто неякісних соціально-культурних, а відтак і рекреаційно-дозвіллевих послуг. Більше того, на основі вторинного аналізу мотивів, що пробуджують бажання до освоєння рекреаційно-дозвіллевих практиками у модусі подієвого туризму, вчена виокремлює типи мотивів та потреб відвідування виняткових заходів. Серед яких базові потреби (безпека, фізичне відновлення та задоволення), потреби, що визначають духовне зростання (пізнання місцевої культури, її аутентичності, ознайомлення з творчістю визначних художників, музикантів тощо), потреби в професійному зростанні, потреба в соціальному визнанні (знайомство з місцевими жителями, підвищення соціального статусу, підтвердження приналежності до певного класу, що володіє статками, відвідування події з метою викликати wow-ефект з боку оточуючих) [1, 110–115].

Особливого значення у подієвому туризмі набула потреба в трансцендентних відчуттях – зміна повсякденної монотонності, втеча в «інший світ», емоційне піднесення, моральний відпочинок. До найвизначніших та найпопулярніших заходів подієвого туризму, де відбувається розвиток креативного потенціалу, гармонізація та відновлення душевної рівноваги туриста-рекреанта належать виняткові події в світі спорту та мистецтва, модні покази, виставки і фестивалі, бізнес-форуми і конференції, музичні концерти тощо. Таким чином, зростання ролі і значення подієвого туризму як креативної форми рекреаційно-дозвіллевих практик обумовлені бажанням туриста мати можливість для розвитку власних сутнісних сил з акцентуалізацією на емоційне піднесення, оволодіння винятковими враженнями.

#### *Література*

1. Стрельцова Е. Ю., Горбунова Н. А. Мотивы событийного туризма // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 1 (75). С. 110–115.
2. Beletskaya E.A. Specifics of the event of tourism in Russia and foreign countries: current stage // Сетевой журнал «Научный результат». Серия «Технологии бизнеса и сервиса». – Т.2, №2, 2016.

*Яковлев Александр,  
доктор культурології, доцент,  
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ  
ORCID ID 0000-0002-5881-0861*

### **ІННОВАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

У центрі дослідження - стратегії мистецького соціокультурного проектування у постмодерній Україні та аналіз інноваційних моделей мистецького виставкового проекту на прикладі діяльності Національного культурно-мистецького комплексу «Мистецький арсенал». Методологія дослідження побудована на міждисциплінарному інтегруванні методів сучасної філософії, естетики, культурології та мистецтвознавства. Домінантою поліметодологічного підходу виступає теорія часопросторової парадигми культури України в її мистецтвознавчій інтерпретації. Наукова новизна визначається спробою розробки парадигми стратегії

актуалізації мистецтва в культурному просторі сучасної України та створення презентаційних інноваційних моделей мистецьких проєктів зразка ХХІ століття.

Під час здійснення дослідження виявлено, що сучасна презентація мистецтва у культурному просторі як вид художньо-комунікаційного видовища являє собою складну галузь синтетичного мистецтва, в якій постають і поєднуються у новій смисловій і художній якості різні види й жанри медійного, музичного, драматичного, літературного, хореографічного та образотворчого мистецтва. Термін «презентація», або показ, в сучасному розумінні, має широкий діапазон представлення різних видів людської діяльності. Презентація мистецтва є однією з сучасних, динамічних і постійно оновлювальних форм представлення та актуалізації мистецтва, яка включає в себе цілісну систему елементів, що сприяють «просуванню» мистецтва і виконанню функцій: дослідницьких, комунікативних, іміджевих, комерційних, а також репрезентативних. Залежно від взаємних відносин форм презентацій мистецтва і реципієнтів культурно-мистецьких подій розрізняються моделі і підходи до мистецької та просвітницької діяльності, які формуються під впливом суспільних та культурних умов.

Особливістю сучасної культурної ситуації також є значний розвиток мультимедійних мистецтв, які синестетично впливають на всі почуття глядача. Сучасна презентація мистецтва є прикладом видовища, де організований художній простір, синтетичний по суті, народжується через нерозривний взаємозв'язок представлених художніх форм. Постійно еволюціонуючи, сучасний заклад презентації мистецтва, та Національний культурно-мистецький комплекс «Мистецький арсенал» зокрема, перетворюється на модель розвитку культури та мистецтва, демонструє шляхи подолання дистанції між усякчасним історичним простором та ідеєю новітньої культурної інституції.

*Янчук Вікторія,  
студентка магістратури  
кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

## **КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНИ: ДІЯЛЬНІСТЬ ТА РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ КІНОСТУДІЇ ХУДОЖНІХ ФІЛЬМІВ ІМ. О. П. ДОВЖЕНКА**

Розвиток українського кіно розпочався ще у 1893 році, коли інженер Йосип Тимченко за два роки до братів Люм'єр розробив апарат «кінескоп» придатний для кінознімання та кінопроекції. До початку ери звукових фільмів, у 1920-30-х в період ВУФКУ в Україні було створено низку німих стрічок, найвідоміша з яких — «Земля» Олександра Довженка, яку кінокритики вважають культовою для свого часу [1].

Кіно — це те, про що можна говорити не годинами, а днями. Лише називаючи імена тих, хто несе його у суспільство, згадуючи акторів, сюжети, назви... Але це все нині не тільки знаходиться у вільному доступі, а й відомо чи не кожному нашому співвітчизнику. Зараз кіноіндустрія України, втім, як і всі інші сфери життєдіяльності держави, знаходиться не в найкращому становищі. Але хочеться вірити, що світ технологій, талановиті режисери, сценаристи і актори залишаться нескореними і цілеспрямованими й надалі, адже українське кіно існувало і протрималося із самих витоків і має, всупереч усьому, чи не найміцніше коріння у світі [2].

Кіно також має колосальний вплив на всі сфери економіки. Наприклад, тільки в 2016 році по всьому світові було продано понад 6,8 млрд квитків в кінотеатри (що можна порівняти з населенням усієї земної кулі), що становить світової дохід понад 30 млрд доларів США. У тому ж році сукупні продажі DVD і Blu-Ray тільки в одних США, Канаді та Євросоюзі склали 32,5 млрд доларів США, тобто більше 1,1 млрд штук проданої продукції. А якщо ще врахувати телебачення, повторний перегляд фільмів з домашньої колекції або відеопрокату, а також колосальні обсяги продажів кінопродукції на чорному ринку, цифри стануть ще більш значними. Першою українською державною організацією в галузі кіно був «Українфільм», який виник в серпні 1918 року після приходу до влади в Україні Павла Скоропадського та видання ним указу про українізацію кіно. Нині дається взнаки те, що понад двадцять років від часу проголошення незалежності на державному рівні майже нічого не робилося для становлення українського кіно. Тому якщо в країнах Європи частка національного кіно складає більше половини (до 60%), то в нас — лише 2,5%.

Українці в два рази менше за поляків відвідують кінотеатри. У той же час ми вдесятеро більше маємо переглядів піратської продукції, аніж походів до кінотеатру. В Україні лише лише 421 кінотеатр. Натомість в Україні за даними аналітиків частка російських кіно та серіалів складала на наших 6 топових телеканалах 55%. Тобто 6,5 годин на день український глядач мав саме цей контент. За результатами трьох конкурсних відборів до Програми виробництва та розповсюдження національних фільмів включено 114 кінопроекти. Надано підтримку понад 20 кінофестивалів, зокрема Одеському міжнародному кінофестивалю, Міжнародному кінофестивалю «Молодість», Кінофестивалю анімаційних фільмів «КРОК» та іншим.

Держкіно також надало підтримку 32 українським кінематографістам (в тому числі студентам) для участі у міжнародних кінематографічних подіях. За підтримки Держкіно в прокат вийшли 17 національних фільмів. У зв'язку із порушенням Закону «Про кінематографію» Держкіно заборонило демонструвати на

території України 483 фільмів та телесеріалів. Надходження на спецрахунок Держкіно склали 8 585 393 грн, з них понад 7 мільйонів — у 2015 році. Проте просування українського кіно є недостатнім. Розв'язання цієї проблеми потребує насамперед фінансових витрат для комунікації з цільовою аудиторією та її мотивації. Ілленко зазначає, що інтерес українського глядача до фільмів та серіалів російського виробництва значно знизився за останні роки, остільки, на його думку, українці перестали відчувати ментальну близькість із росіянами. Також він підкреслює, що в Україні зараз взагалі найдешевше знімати «по співвідношенню ціна-якість» в Європі. «Саме тому ми зараз докладаємо величезних зусиль, щоб залучати сюди іноземних виробників, щоб вони розвивали всю інфраструктурну базу, логістичну базу, інституційну базу кіноіндустрії в Україні», — додав він. Незважаючи ні на які труднощі, політичні контексти і об'єктивні економічні проблеми, український кінематограф продовжує розвиватися. А це значить, що у нас є всі підстави сподіватися, що він остаточно замінить російський кіномоглох на наших екранах і з часом займе достойне місце серед світового кіномистецтва.

Згідно з проектом Довгострокової стратегії розвитку української культури, поданої Міністерством культури України 6 жовтня 2015 року в майбутньому планується перетворення Держкіно України в Інститут кіно.

#### *Література*

1. <https://uamodna.com/articles/stanovlennya-i-rozvytok-ukrayinsjkiego-kinematografu/>
2. <http://www.global-analyt.com/аналітика/український-кінематограф-від-нищени/>

*Яремчук Оксана,*

*студентка магістратури, заочна форма навчання  
кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

### **ПРАКТИКА КОМЕМОРАЦІЇ ЯК ОСНОВА ФУНКЦІОНУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ**

Історико-культурна спадщина як місцевого, національного, так і світового значення є надбанням кожної нації окремо і людства загалом, без них неможливо уявити світову культуру, створену багатьма поколіннями. У найширшому розумінні культурою можна назвати весь комплекс найбільш яскравих духовних, матеріальних, інтелектуальних і емоційних рис, що характеризують суспільство або соціальну групу [2, 100]. Якщо ж розглядати культуру як історико-культурний досвід людей, який виникає, розвивається і реалізується у різних соціально-економічних умовах, законах і рисах їх діяльності, передається із покоління в покоління у вигляді ціннісних орієнтацій та ідеалів, проглядається у традиціях, обрядах, витворах мистецтва, — можна стверджувати, що культура — це і є вся життєдіяльність людини. Є безліч тверджень, що визначають поняття культури, і практично кожне з них відповідає дійсності. А сам процес виникнення спеціальних культурологічних теорій свідчить про інтерес науковців (М. Аріарський, Ю. Борцов, Б. Єрасов, Т. Кисельова, Г. Драч, О. Чічіна, А. Флієр) до культури як до комплексу наук. Кожна з теорій має свій ареал і предмет дослідження, категорії і терміни, методологічну та історичну базу. Визначаючи культурологію як комплекс наук про культуру, науковці визначають її історичне походження.

Збереження культурної спадщини сприяє розвитку й самої культури та мистецтва регіону. Створення належних умов для цього на сучасному етапі становлення молодого держави України, в контексті перебігу державотворчих процесів, гостро постає проблема історичної пам'яті. Під дією внутрішніх та зовнішніх чинників відбувалося і відбувається маніпулювання історичними фактами, необ'єктивне висвітлення подій минулого та його відверті фальсифікації, що завдає шкоди суспільній свідомості українського народу, призводить до інформаційної дезорієнтації громадян, ускладнює культурну самоідентифікацію. Надійне та дбайливе збереження історичної пам'яті є запорукою конкурентоздатності українського соціуму в умовах культурної глобалізації, воно дозволить зосередити суспільство навколо спільних історико-культурних цінностей та одночасно зберегти таке характерне, регіональне та етнокультурне розмаїття нашої держави. Українське народне мистецтво унікальне у своєму багатстві. Кожен регіон має власний, унікальний, упізнаваний декоративний вигляд.

Сьогодні на арену виходять музеї — «Музей — культурно-освітній та науково-дослідний заклад, призначений для вивчення, збереження та використання пам'яток природи, матеріальної і духовної культури, долучення громадян до надбань національної і світової історико-культурної спадщини» [1, 191]. Саме це твердження зазвичай ми зустрічаємо і в словниках. Історичний досвід засвідчує поступову еволюцію соціальних функцій музею: від простого нагромадження і зберігання до науково-дослідницької роботи і просвітництва. Сучасний музей набуває статусу своєрідного соціально-культурного центру, який несе історичну пам'ять для сучасного покоління. Реформаційні процеси, які відбуваються в суспільстві, вносять свої корективи у діяльність музею, змінюють погляд на його місце і роль в державі.

Загрозливе становище у сфері збереження пам'яток, байдуже ставлення до розвитку музейної справи, що, зокрема, проявляється у її недостатньому фінансуванні, свідчать про неусвідомлення значення музейних історико-культурних цінностей в суспільному житті. Зрештою, наукове осмислення соціокультурної ролі



музейних пам'яток – однієї з форм втілення історичної пам'яті – має важливе значення для розвитку України. У фондах українських музеїв зберігаються мільйони пам'яток. Природно, що до питань, пов'язаних з проблемами функціонування музеїв, збереження та належного використання музейних пам'яток, прикута увага не тільки практиків музейної сфери, але й значного корпусу вчених. Істотний внесок у дослідження музейних пам'яток зроблено Ю. Омельченком (автором концепції музейництва), А. Разгоном (дослідником сутнісно-специфічних характеристик музейного предмета та ін.), В. Дукельським (аналітиком термінології, пов'язаної з поняттям музейного предмета, концепцією його знакового характеру), З. Странським (концепція музеальності), Ф. Вайдахером (поняття музеалії) та ін. Беручи до уваги важливість зазначених напрацювань, відзначимо, що вони торкаються лише окремих аспектів проблеми соціокультурної сутності музейної пам'ятки та її місця в системі історико-культурних цінностей. Варто зазначити, ЮНЕСКО проводить активну діяльність і збереження та охорони культурної спадщини. На сьогодні Список всесвітньої спадщини охоплює понад 700 природних і культурних об'єктів. До Списку внесено також і чимало об'єктів культурної та природної спадщини України (Бахчисарайський ханський палац, заповідники Асканія-Нова, Херсонес Таврійський, культурний ландшафт та каньйон м. Кам'янець-Подільський, Уманський парк «Софіївка», «Букові праліси Карпат», Канівський заповідник «Могила Тараса Шевченка», пам'ятки Софія Київська – Києво-Печерська лавра та ін.).

Якщо говорити конкретно про музеї, як основу комеморації, то хотілось би зупинитись на прикладі Вінницького обласного художнього музею. Радою Міністрів Української РСР № 328 від 2 жовтня 1987 року, із Вінницького обласного краєзнавчого музею було вилучено ряд експонатів художнього та декоративно-ужиткового напрямку та на основі них створено художній музей як окрему одиницю функціонування. З того часу фондова колекція поповнилась майже втричі та на даний час становить більше одинадцяти тисяч музейних пам'яток, що становлять культурну та історичну цінність України та держав, що межують з нею. Унікальне зібрання предметів декоративно-ужиткового мистецтва відображає старовинний людський побут та відбиває різні сторони історико-культурного процесу, є наочним зразком при проведенні мистецько-культурних заходів для юного покоління, яке й уявлення не має, як проходило українське весілля наших прабабусь чи яке призначення у «лохані», «куришки». Живопис та графічні роботи відтворюють епоху і важливі її віхи, пов'язані з масштабом соціальних заворушень, політичних подій; несуть культурно-історичну пам'ять про видатних діячів та паралельно пересічних людей, які творили епоху. Так, зібрання музею має у своєму складі шість робіт С. Світославського, що відображають околиці м. Києва початку ХХ ст. із його архітектурою, флорою та фауною, що дає невичерпну джерельну базу для науковців нашої установи, без якої функціонування музею було б неможливим. Специфіка музейних пам'яток віддзеркалює їх місце в системі історико-культурних цінностей, без яких не може функціонувати жоден музей. На відміну від архівних та бібліотечних пам'яток, які представлені відповідно документами та виданнями, музейними пам'ятками можуть виступати артефакти будь-якого первинно-утилітарного призначення (речі, документи, книги), предмети природи, мобільні та стаціонарні об'єкти.

Таким чином, музейна пам'ятка як соціокультурне явище є невіддільною від живої діяльності людей, без якої музейна одиниця не буде мати соціокультурного значення, залишаючись просто старовинним предметом та об'єктом природи [4, 3]. Стрижнем цієї діяльності є музейна справа, яка уособлює музейну практику, наукові дослідження різних аспектів музейницької діяльності та суспільно-державну політику в сфері музейництва. Дослідження музейної пам'ятки як явища здійснюється в рамках комеморації функціонування нашої установи. Як зазначає професор О.Копієвська: «Культура є запорукою стабільного розвитку й потенційно приводить до збільшення економічних благ» [2, 101]. Дослідниця наголошує, що «актуалізацію збереженого історичного й культурного досвіду етнонаціонального буття забезпечують різні практики комеморації як різновиди культурних практик. При їх розробці увага фіксується на тому, що уявлення індивідів про минуле значною мірою задані нарративами, образами, смислами, які репрезентовані в сучасному музейному просторі. [3, 353]. Дійсно, якщо розглядати економічно високорозвинену державу, ми бачимо, що і культура знаходиться на високому рівні. А от процес освоєння історико-культурних надбань зумовлюється соціально-економічними, історичними, психологічними факторами розвитку суспільства.

#### *Література*

1. Закон України Про музеї та музейну справу (Відомості Верховної Ради України (ВВР), 1995, № 25, с. 191);
2. Копієвська О.Р. Державна культурна політика: Сучасні концепції та підходи . – Актуальні проблеми держави і права. – 2005. – 100-107;
3. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.
4. Мекаева Ю.Ю. Социальная память как инструмент социального влияния : автореф. дис. ... канд. социол. наук : 22.00.01 / Юлия Юрьевна Мекаева ; Ин-т соц.-полит. исслед. РАН. – М. : [б. и.], 2011. – с. 24;
5. Руденко, С. Б. Р83 Музейна пам'ятка : соціокультурна сутність та місце в системі історико-культурних цінностей : монографія / С. Б. Руденко. – К.: НАКККиМ, 2012. – с.120.

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

*Аметова Ліля,  
викладач комп'ютерної графіки Київської інженерної гімназії,  
аспірантка Київського університету  
імені Бориса Грінченка  
ORCID iD: 0000-0001-8785-8701*

## ОБРАЗНІ СКЛАДОВІ ДИЗАЙНУ ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ ЄВГЕНІЇ ГАПЧИНСЬКОЇ

Презентація на ринку естетично довершених, новаторських ювелірних виробів завжди залишається актуальною у разі виготовлення якісного та продиктованого попитом інноваційного продукту. Так, для сприйняття образної характеристики ювелірного твору має велике значення естетична та інформаційна складові. Тому нині в умовах підвищеної вимогливості споживача, актуальним постає завдання перспектив розвитку різноманітних ювелірних виробів, що потребує оновлення асортименту їх різновидів. З-поміж інших сучасних українських митців Євгенія Гапчинська успішно реалізовує ідею розвитку вітчизняного авторського бренду [5, 6]. Причому на відміну від інших дизайнерських ательє, мисткиня бере безпосередню участь в усіх процесах розробки і втілення проекту. Адже вона намагається запропонувати споживачеві концептуальний виріб, в якому узгоджено всі складові – від образного ряду до розробки рішення, яке задовольняє індивідуальні потреби відповідно до вимог часу та дизайн-ергономіки. В цілому слід зазначити, що ювелірний дизайн – це союз форми і функціональності. Тому дизайнер у процесі створення ювелірних виробів намагається знайти рівновагу між ідеєю твору, красою форми і декоративного рішення та зручністю виробу [2]. У цьому зв'язку Євгенія Гапчинська, дотримуючись вищезгаданих принципів, ще й намагається привчити споживача до власної індивідуальної манери виконання твору, що базується на певних традиціях вітчизняної та візуальної культури Німеччини й Нідерландів.

У цьому зв'язку варто згадати походження самого поняття «ювелірний», яке є похідним від слова «ювелір». Застосування пов'язане з етимологією голландського або німецького *Juwelier* (*juwel* «дорогоцінний камінь»), яке прийшло зі старофранцузької мови (*joël* – «скарб», «коштовність»). Першоджерелом є латинське *jocellum* – «коштовність» (похідне від дієслова *jocog* – «розважатися», «жартувати») [1]. Культура формотворення та декорування подібних виробів на наших теренах відома з давніх давен. Так, археологічні знахідки з території України вказують, що вже принаймні двадцять тисяч років тому місцеві жителі володіли мистецтвом виготовлення намиста із мушель. Між тою далекою добою і сьогоденням простягається період, впродовж якого народжувалося, розвивалося, згасало, мігрувало територією сучасної України розмаїття культур. Насамперед, племен іранського походження – скіфів та сарматів, а також народів з конгломерату Улуса Джучі (так званої Золотої орди – печенігів, половців, аланів, каракалпаків - чорних клобуків), варягів; древлян, полян, поліщуків; народів прогрецької Візантії та прогерманських племен кочовиків – готів, гунів тощо, залишаючи за собою унікальні духовні та матеріальні надбання, серед яких, зокрема, вагоме місце займало розмаїття прикрас.

Усі технічні, технологічні та образно-стильові особливості золотарства Древньої Русі – України поступово були засвоєні місцевими майстрами ювелірної справи. Але до середини – другої половини ХХ століття, часу поширення постмодерної культури, місцеві традиції арт-мініатюри на межі біжутерії та срібних прикрас потребували нових підходів до формотворення та оновлення образної складові. Тому поява на початку ХХІ століття у вітчизняному мистецькому просторі прикрас від Є. Гапчинської – постачальника щастя №1, стала подією на українському ринку ювелірних виробів. Сьогодні це бренд, сповнений позитивних емоцій, створений на основі образотворчих розробок Євгенії Гапчинської, інтегрованих у галузь дизайн-проекування. Вироби цього автора наразі за образними характеристиками утворюють цілий світ, який населяють життєрадісні і світлі, смішні і зворушливі герої, що показують, як можна радіти життю, любити та піклуватися один про одного. І для кожного персонажі мисткині несуть щось особливе та особисте, зрозуміле лише йому. Адже бренд *GAPCHINSKA* у ювелірів – це завжди щирі почуття та вічні цінності. Додатково варто відзначити, що авторські ювелірні вироби Є. Гапчинської не тільки викликають найрізноманітніші емоції – від захоплення до розчулення. Вони справді здатні подарувати відчуття щастя від володіння предметами з колекції унікальних срібних прикрас цього бренду. Яскравий приклад – модель *by Gapchinska 925* – срібні сережки «Гортензія пахне твоєю ніжністю» з муранським склом (рис. 1) [3].

Загалом в асортименті прикрас від Євгенії Гапчинської представлені оригінальні моделі, що розроблені дизайнером за мотивами її ж картин (рис. 2, 3). Творам української художниці притаманний потужний емоційний посил. Круглолиці хлопчики та дівчатка з яскравим рум'янцем на щоках ніби сяють з середини. Тому картини Євгенії Гапчинської не можна переплутати з іншими авторами. Відома мисткиня стажувалася у Нюрнберзьській школі. Її роботи виставлені у галереях в Україні, у різних країнах Європи та у приватних колекціях. Придумані образи прикрашають дитячі книжки, зошити, посуд і навіть постільну білизну. В

спеціалізованих магазинах представлені й ювелірні вироби Garchinska. На авторському сайті мисткині можна ознайомитися з повним каталогом колекційних ювелірних коштовностей, які вирізняються авторським індивідуальним стилем. Це колекція унікальних дорогоцінностей, що підкреслюють індивідуальний образ власниці, які демонструють її смакові уподобання й замилованість «няшними» миловидними образами з дитячо-ангельськими личками. Загалом, слід зауважити, що ювелірні вироби від Є. Гапчинської (підвіски, сережки, каблучки) покликані вражати інших, підкреслювати красу і статус жінки.

Зазвичай ювелірні вироби прикрашені великою вставкою круглої форми з муранським склом, яке робить кольори більш глибокими й яскравими. Основний сюжет, зображений на каблучках та сережках від Є. Гапчинської, – квіти, птахи та радісні, щасливі діти, які посміхаються. У кожного ювелірного набору є своя унікальна назва. Юній принцесі пасуватимуть вироби «Ти моє багатство», «Йога» або «Перша полуниця». Кольорові коштовності з оригінальними малюнками та інкрустовані камінням доповнюють стильний образ творчої та впевненої у собі дівчини. Одним з важливих факторів, що впливає на сприйняття ювелірних виробів, є іміджевий. Він відчутний на прикладі особистих прикрас та предметів туалету.

Аналіз уподобань споживачів ювелірних товарів показав, що найбільша довіра спостерігається саме відносно добре «розкручених» торгових марок, які є гарантом високої якості і дають людині відчуття розкоші та престижу. З тієї ж причини продукція відомих ювелірних брендів приносить майже на 55% більше прибутків, ніж аналогічні небрендові товари [1]. Отже, дизайн ювелірних виробів Є. Гапчинської наразі є перспективним на шляху створення нових дизайн-рішень, спрямованих на проектування багатофункціональних ювелірних виробів. Розробка елементів ювелірних прикрас на основі принципів поєднання художніх елементів з впізнаваними образами та утилітарна зручність носіння «на кожен день» сприяє підвищенню конкурентоспроможності вітчизняних ювелірних виробів бренду Є. Гапчинська.

### *Література*

1. Аналіз товарних ринків [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://pro-consulting.ua/ua>.
2. Оливер Э. Искусство ювелирного дизайна. От идеи до воплощения / пер. с англ. Омск: Изд. дом «Дедал-Пресс», 2008. 172 с.
3. Офіційний сайт заводу «Срібло 925» [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://925.ua/>. Дата доступу: 07. 05. 2019 р.
4. Словник української мови [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://sum.in.ua/s/Juvelir>. Дата доступу: 07. 05. 2019 р.
5. Фото [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://gold.ua/ua/prod/silver-earrings-with-murano-glass-1544397>. Дата доступу: 08. 05. 2019 р.
6. Shkolna O. Integration of Fine Art Works into Design of Environment on the Example of Works by Eugenia Garchinska // Артпростір. 2018. №1. С. 97–100.



**Рис. 1.** 925 by Garchinska срібні сережки "Гортензія пахне твоєї ніжністю" з муранським склом.



**Рис. 2.** 925 by Garchinska срібні сережки "Над нами ангели і ластівки" з муранським склом.



**Рис. 3.** 925 by Garchinska срібні сережки "Неслухняні метелики" з муранським склом.

*Андріанова Олена,  
кандидат хімічних наук,  
директор Бюро науково-технічної експертизи "АРТ-ЛАБ",  
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ  
Біскулова Світлана,  
кандидат хімічних наук,  
провідний науковий співробітник,  
Бюро науково-технічної експертизи "АРТ-ЛАБ"*

## **ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ НЕДЕСТРУКТИВНИХ МЕТОДІВ АНАЛІЗУ ПРИ ДОСЛІДЖЕННІ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ І ГРАФІКИ**

Техніко-технологічні дослідження в сучасному світі є невід'ємною складовою комплексної експертизи і атрибуції об'єктів культурної спадщини, зокрема творів живопису і графіки. Вони не лише передують реставраційним та консерваційним заходам, а й є загальноприйнятими у сучасній європейській практиці з метою вивчення та збереження творів культурного надбання. Використання неdestructивних методів аналізу є пріоритетним при дослідженні предметів мистецтва, особлива увага при цьому приділяється оптичним методам дослідження і неінвазивним фізико-хімічним методам [1], а саме, рентгено-флуоресцентному спектральному аналізу (РФА).

До оптичних методів дослідження відносять візуальні дослідження у видимому, ультрафіолетовому (УФ) і інфрачервоному (ІЧ) діапазонах та мікроскопічні дослідження. При експертизі творів живопису і графіки візуальний огляд у бічному світлі використовують для встановлення ознак побутування та фіксації стану збереження досліджуваних об'єктів. Мікроскопічні дослідження дозволяють визначати ступінь помелу пігментів фарбових шарів, встановлювати характер кракелюру, виявляти області реставраційних втручань та робити висновки про технологічні особливості живописних творів тощо. Необхідною складовою при датуванні творів на паперовій основі є встановлення волокнистого складу паперу [2, 25]. Волокна рослин чи деревної целюлози зберігають свою структуру при виготовленні паперу, що дає можливість при мікроскопічному дослідженні проводити ідентифікацію волокон у складі паперу за їх характерними особливостями.

Дослідження живописних творів в УФ світлі (360 нм) надають інформацію про природу лакового покриття, присутність реставраційних втручань та, в деяких випадках, дозволяють зробити попередні висновки про час створення живопису за флуоресценцією пігментів.

Первинний аналіз в ультрафіолетовому діапазоні дозволяє зробити висновки про наявність лакового покриття, виявити його дефекти, ділянки розчищення чи потоншення лаку [3]. Лаки на основі природних смол мають невиражене світіння жовтуватого відтінку, яке в результаті старіння набуває інтенсивності і помітної зеленкуватості (смоляні лаки) або жовто-оранжевої флуоресценції (шелак, дамара). У результаті природного старіння та деструкції лакове покриття в УФ променях втрачає прозорість. Сучасні синтетичні лаки характеризуються блакитною або бузковою флуоресценцією. В окремих випадках з метою маскування сторонніх втручань фальшувальники наносять на поверхню картини спеціальні лаки, які мають в УФ діапазоні яскраве молочно-блакитне світіння. Реставраційні втручання в УФ світлі проявляються як мазки і плями, відтінок яких дозволяє говорити про час виконання тонувань. Області, піддані реставрації менше ніж 30-50 років тому, виглядають темно-фіолетовими. З часом вказані ділянки тьмянішають і втрачають інтенсивність, змінюючись з блідо-фіолетових на світло-бузкові. Старі реставраційні втручання, виконані понад 50 років, в УФ променях не ідентифікуються.

Характер флуоресценції фарбового шару в УФ діапазоні може надати додаткову інформацію про використані художником пігменти [4, 14; 5]. Основна увага при цьому приділяється флуоресценції білила. Свинцеве білило має світіння яскравого білого кольору, цинкове білило живописних творів кінця XIX – початку XX ст. виглядає в УФ променях яскравим жовто-зеленим, у першій третині XX ст. флуоресценція цинкового білила змінюється на тьмяно-жовтувату або сіро-бузкову, а для другої половини XX ст. типовим є тьмяно-біле світіння білила. Титанове білило в УФ діапазоні не флуоресціює (виглядає темно-фіолетовим). Яскраве рожево-оранжеве світіння червоних фарб свідчить про присутність пурпуру в складі природного барвника маренового ряду і часто ідентифікується в живописних творах кінця XIX - початку XX ст. Для кіноварі характерне червоно-коричнє світіння, а кадмійвмісні пігменти виглядають в УФ променях тьмяними жовто-, оранжево- і темно-червоними. Дослідження в УФ діапазоні дозволяє розрізнити такі сині пігменти, як ультрамарин і кобальт синій: ультрамарин виглядає світлим бузково-фіолетовим, а кобальт синій має зеленкувато-блакитне світіння різної інтенсивності. Фарби на основі важких перехідних металів (залізо-, хром- і мідьвмісні пігменти), а також чорні пігменти в УФ променях виглядають темно-фіолетовими (не флуоресціюють). Слід зауважити, що власна флуоресценція фарб спостерігається лише на картинах, де лакове покриття нанесене тонким шаром або взагалі відсутнє. В інших випадках світіння пігментів маскується флуоресценцією лаку, що значно обмежує використання досліджень в УФ діапазоні. Дослідження в ультрафіолетовому діапазоні є необхідною складовою експертизи творів мистецтва на паперовій основі, бо дозволяють не лише виявляти сліди побутування та реставрації, а й робити попередні висновки про час виробництва паперу за його флуоресценцією [2, 24]. Дослідження живописних творів в бічному

інфрачервоному діапазоні (700-1100 нм) дозволяє отримати інформацію про наявність підготовчого малюнка, його змін автором, дає змогу прочитати підписи, дати, написи або інші маркування, важливі при атрибуції. Вивчення в наскрізному ІЧ світлі дозволяють отримати додаткові дані про основу твору (тип плетіння, щільність і зернистість полотна, виявити шви чи реставровані прориви), скласти уявлення про індивідуальні технологічні особливості і техніку художника (характер і розташування мазків, чергування тонких та пастозних фарбових шарів), а також виявити приховані зображення нижніх шарів живопису, авторські правки та зміни композиції. Вивчення творів мистецтва на папері в ІЧ діапазоні надає інформацію про структуру паперової маси і характер включень, а також дозволяє виявити водяні знаки та філіграні [6, 212]. Одним з найвикористовуваних методів при дослідженні об'єктів культурної спадщини є рентгено-флуоресцентний спектральний аналіз. Вказаний метод дозволяє за елементним складом паперу [6, 214-216] встановлювати вік виробництва графічних творів та є невід'ємною частиною комплексної експертизи творів живопису.

Метод РФА дає можливість визначати елементний склад пігментів і наповнювачів фарбового шару і ґрунту, виявляти датуючі пігменти, тобто пігменти, які мають чіткі часові рамки появи, розповсюдження і використання. При цьому аналізується вся колірна гама фарб, використаних художником, а також визначається елементний склад ґрунту. Ідентифікація датуючих пігментів, аналіз їх співвідношення та поєднання в білилах і фарбовому шарі [7; 8], врахування особливостей поширення пігментів в різних країнах [9; 10], аналіз літературних джерел і використання створених в БНТЕ «АРТ-ЛАБ» баз даних еталонних творів дозволяють встановлювати певні хронологічні межі і визначати час створення творів олійного живопису в межах 25-50 років. Отже, дослідження творів живопису і графіки недеструктивними методами аналізу є невід'ємною складовою комплексної експертизи і важливі для мистецтвознавців і зберігачів музейних та приватних колекцій.

### *Література*

1. Андріанова О., Біскулова С., Фесенко О. Можливість використання сучасних недеструктивних методів аналізу для дослідження об'єктів живопису з музейних фондів // Тези доповідей XIV Міжнародної наукової конференції «Львівські хімічні читання - 2013», 26-29 травня 2013 року, Львів. –А1.
2. Андріанова О.Б., Біскулова С.О., Борисенко М.О. Технологічне дослідження як складова експертизи та реставрації творів мистецтва на паперовій основі // Перша міжнародна науково-практична конференція “Сучасні проблеми консервації і реставрації та писемної культури на пергаментній і паперовій основах”, Львів, 23 листопада 2018 р. –с.23-31.
3. Webber S.L. Technical Imaging of Paintings //Art Conservator: The Bulletin of the Williamstown Art Conservation Center. – 2008. –3, №1. – р.19-22.
4. Косолатов А.И. Естественнаучные методы в экспертизе произведений искусства / Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос.Эрмитажа, 2010. -170 с.
5. Cosentino A. Effects of different binders on technical photography and infrared reflectography of 54 historical pigments // International Journal of Conservation Science. – 2015. – Т. 6. – №. 3. -р.287-298.
6. Андріанова О., Біскулова С., Фесенко О. Дослідження паперу сучасними методами недеструктивного аналізу та визначення часу його виробництва // Вісник Львівського університету. Серія хімічна. 2016. -Випуск 57, Ч.1. -С. 212–218.
7. Біскулова С.А., Андріанова Е.Б., Фесенко Е.В. Возможность датировки масляной живописи по составу белил // Тези доповідей IX науково-практичної конференції «Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку», до 75-річчя заснування ННДРЦУ, 27-31 травня 2013 року, Київ. –с.27-31.
8. Андріанова О.Б., Біскулова С.О., Шибанова І.М. Кіновар і кадмій червоний: датування творів олійного живопису ХХ століття // XI Міжнародна науково-практична конференція «Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації», 11–14 вересня 2018 року, м. Київ. –с.11-14.
9. van Driel B. A. et al. The white of the 20th century: an explorative survey into Dutch modern art collections //Heritage Science. – 2018. – v. 6. – №. 1. – p. 16-31.
10. Wachowiak M., Trykowski G., Zmuda-Trzebiatowska I. White, yellow and green pigments on Polish artists' palettes in the period 1838–1938 // Lasers in the Conservation of Artworks XI, Proceedings of LACONA XI, P. Targowski et al. (Eds.), NCU Press, Toruń 2017. -p.293-306.

*Антошко Марина,*

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального  
та спеціалізованого фортепіано*

*Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*

*ORCID: 0000-0002-4105-7519*

## **НАРОДНА МУЗИКА КИТАЮ**

Давня культура країн Сходу, зокрема Китаю, завжди привертала увагу українського народу, адже вона є цікавою для нас своєю історією, що корінням уходить у давнину. Серед перших китайських музичних діячів ХІХ століття вирізняються Не Ера, Сі Сін-хая, Хуан Цзи, Чжан Шу, Люй Цзи, Хо Лу-тіна, Хе Ши-де, Ма Сі-цуна. Одним з представників реалізму в літературі вважається письменник Лу Сінь. Мистецтво Китаю тісно пов'язано з народною музикою, яка висвічувала традиції, характер, світогляд великого народу. Після утворення КНР (Китайської Народної Республіки) у 1949 році починається значний розвиток культури та мистецтва: працюють дві консерваторії, музичні школи, реформами насичується оперна сфера, а китайські композитори випускають цікаві твори для музичного театру, симфонічні та камерні твори, з'являються пісні та

хори. Особливої уваги заслуговує тема музичного фольклору, адже саме в Пекіні науково-дослідний інститут видає томи народних пісень та інструментальних мелодій різних провінцій КНР. Свої народнопісенні витoki, характерні ладо-інтонаційні та темброві особливості, музика Китаю зберігає дуже ретельно. Проблему «європеїзації» музики підіймає Люй Цзи, який стверджує, що музика повинна зберегти свій національний зміст. Проблему освоєння музичної культури Заходу ми знаходимо у судженнях музичних діячів та композиторів Хо Лу-гіна та Ма Си-цзюна. Цікавими є статті Інъ Фалу про важливість розвитку традиційної китайської музики, та праці композиторів - Ма Ке, присвячена китайській народній пісні та Лі Хуань-чжи, розповідає про засновника нової китайської музики Сі Сін-хая [6,14].

Інь Фалу в своїх дослідженнях подає відомості щодо древніх музичних інструментів Шанської епохи (1766 - 1122), якими були на його думку гонги, барабани, дзвіночки. Більш довершеним музичним інструментом на думку дослідника був великий гонг – «дашцін», вироблений з каменю. Цей раритет був знайдений близько міста Анянь. Також цікавими, на думку Інъ Фалу є невеличкі гонги – «сяошицини» та музичні інструменти, так звані «бяньцини», які за своєю структурою нагадують набір підвішених різного настрою кам'яних плит. Важливе значення мало використання шовкових нитей для виготовлення струн, адже ці струни давали точно встановлену висоту звучання. Отже, китайська музика відображала життя народу, тому великого значення набував народний фольклор. Як зазначає дослідник, перші спроби збору національної музики відбулися в період (XII – VIII до н.е.), про що свідчить книга народних пісень «Шіцзін», до якої увійшли твори епохи Західної Чжоу. Збірка включала в себе як оди та гімни аристократичного походження, так і різні народні пісні. В період епохи Чжаньго (V – III до н.е.), відомий китайський поет Цюй Юань та його послідовники Сун Юя і Цзін Ча (340 – 278 до н.е.) зібрали народний фольклор, на основі якого створили вірші. Це мистецтво увійшло в історію під назвою «Чуци». Саме в епоху Західної Чжоу, китайські теоретики-музиканти винайшли систему 12-ступеневого хроматичного звукоряду, який назвали «люй». Ця система вперше згадується в філософській роботі VII ст. до н.е. та отримала назву «Гуаньцзи». На той період відомими музикантами стають – Ші Куан, Ші Сян, Ші Цзюань та інші. В період Ханської династії (206 р.до н.е. – 220 н.е.) починається розвиток конфуціанських ідей, які були спрямовані на вшанування музики. Адже, саме музика впливала на людину, виховувала дух моралі: «Їх взгляды на музыку определялись стремлением укреплять с помощью музыки традиционные родовые отношения, начиная с отношений между отцом и сыном и кончая взаимоотношениями между князем и его подчиненными. Конфуций учил молодежь вслушиваться в «Шицзин». «Шицзин», - говорил он, - научит вас повиноваться своему отцу, а затем и самому императору [6, 24].

Отже, народна музика Китаю відрізняється культурною єдністю та своєрідністю. А музика відіграла велику роль в житті стародавніх китайців.Світогляд китайців побудований на баченні природи як живого організму.Однією з важливих особливостей китайської музики - нероздільна єдність поетичного тексту і музики, а також зв'язок музики з жестом і танцем, взаємозв'язок вокальної музики з фонетикою народної мови. У китайській музиці застосована переважно одноголосна мелодика, однак, іноді зустрічаються елементи поліфонії.Цікавим фактором китайської народної музики є - пентатоніка, яка була встановлена китайськими музичними теоретиками близько IV століття до н. е.Своєрідність китайської музики виявляється і у використанні різноманітних музичних інструментів, виконаних з різноманітних природних матеріалів. У період середньовіччя відбувається подальший розвиток китайської музичної культури на основі народної пісенної і танцювальної музики. Виникають перші паростки музично-театрального мистецтва. XII і XIII століття ознаменовані зародженням китайської «опери». Китайський театр був в повному розумінні народним. Музична сторона класичного театру відрізняється нерозривною єдністю звуку, слова і танцю. Коло образів, настроїв, прийомів акторської гри характеризується певним типом мелодики, ритміки, складом оркестру. Отже, народна музика Китаю є цікавою й не до кінця вивченою, що зумовлює потребу подальшого розвитку у вивченні даної проблематики.

#### *Література*

- 1.Виноградов В.С. Музыка в Китайской Народной Республике / В.С.Виноградов. М.: Советский композитор, 1959. 86с.
- 2.Лю Лянь. Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» . Харків: Харків. Нац. ун-т ім. І.П.Котляревського, 2015. 17с.
- 3.Судзуки. С. Возвращение с любовью: Классический подход к воспитанию талантов / С.Судзуки . М.: Попурри, 2005. 192 с.
- 4.Сюй Чже . Формування національних цінностей у студентів музичних спеціальностей у навчально-виховному процесі університету: автореф.дис. на здобуття наук.ступеня канд.пед.наук : спец. 13.00.07 «Теорія і методика виховання» /Сюй Чже . – Київ: Нац. пед. ун-т ім.М.П.Драгоманова, 2014. – 23с.
- 5.Тавровський Ю.В. Загадки "японського духу" / Ю.В. Тавровський. М.: Сов. Россия, 1989. 126 с.
- 6.Шнеерсон Г. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов. Вып.1. М.: ГМИ, 1958.–142 с.

## **НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТА У МОЄМУ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНОМУ ЖИТТІ**

У кожного в житті є своє коло навчальних закладів. Навчальні заклади – це люди, з якими хочеться спілкуватися і отримувати позитивні емоції та знання. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв стала тим навчальним закладом, до якого не просто є бажання повернутися, а закладом, в якому відбувається особисте життя. У 2006 році мені пощастило отримати диплом спеціаліста «музикознавця-експерта». До цього треба було йти три роки разом із прекрасними викладачами із фаху музикознавця: Валерією Шульгіною, Аллою Терещенко, Валентиною Редєю, Валентиною Барановою, Ольгою Овчарук, Наталією Жукова. Для становлення експерта важливими були зустрічі із Леонідом Черкаським, Юрієм Рудчуком, Оленою Туріною, Наталією Свириденко. Високопрофесійна професура забезпечила цикл гуманітарних дисциплін: Олексій Пурто, Іван Надольний, Світлана Уланова, Юрій Афанасьєв, Оксана Гавеля, Ганна Святненко, Галина Погребняк.

Саме в цьому ж році було отримано перше місце в Україні в конкурсі наукових робіт. У конкурсі приймали участь авторські посібники з «Сольфеджіо». На шляху до отримання першого місця неможна не згадати натхненників у цій справі: Валерію Шульгіну (наукового керівника), Ольгу Зосім, Наталію Іванову та Інну Кузнецову. Саме завдяки їм стала можливою перемога та початок кар'єри у НАКККіМ.

Було прийнято рішення про написання кандидатської дисертації з неординарною назвою «Неоєвропоцентризм у композиторській творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття». Тема виникла під впливом прочитання колективної монографії Олени Маркової з назвою «Неоєвропоцентризм: музична культура на межі тисячоліть та дипломної роботи «Творча спадщина Віктора Степурка».

Цікавою була і викладацька діяльність, яка складалася із різноманітних курсів від «Історії музики» у хореографів і «Сольфеджіо» чи «Гармонія» у музикознавців-експертів до «Організації концертно-гастрольної діяльності» та «Основи менеджменту» у музикантів-продюсерів. Дуже приємно було працювати із майбутніми регентами, вокалістами, хореографами, музикознавцями, продюсерами. Крім того, постійно розробляти нові курси для невідомих спеціальностей, приміром для продюсерів. При цьому працювати із студентами музикознавцями-експертами над методикою викладання музично-теоретичних і музично-історичних дисциплін.

Всі ці кроки заклали підвалини для прагнення до постійного оновлення своєї творчості у якості автора посібників з «Сольфеджіо» та пошуку наукової теми для докторської дисертації. Як раз кордони викладацької сфери розширилися до прочитання курсу лекцій з «Культурології» для студентів інституту менеджменту та складання дистанційних курсів. У підготовці лекцій були використані дванадцять посібників з «Культурології». Результатом стала знайдена тематика для докторської дисертації «Феномен “подвійного кодування” в сучасному мистецтві». Ідея «подвійного кодування» розкривала сучасний мистецький простір. Тому голоси досвідчених професорів виявилися непочутими щодо складності теми та мети в її обґрунтуванні. Мистецький простір, зокрема балет, вимагав нових підходів до аналізу. Тож, «подвійне кодування» в мистецтві стало темою дослідження кодів культури з міфів, релігії й фольклору та принесло наступний диплом із рук беззмінного ректора НАКККіМ Василя Чернеця.

Окремої уваги заслуговує центр безперервної мистецької освіти, більше відомо як інститут післядипломної освіти, в якому доводиться працювати вже багато років. Кожного року кілька тисяч слухачів проходить через курси підвищення кваліфікації. Очолоє центр прекрасний майстер своєї справи і просто чудова людина Ірина Шевченко. Під її мудрим керівництвом працюють щирі методисти Ірина Годунова, Ірина Маключенко, Ольга Бородавка, Алла Федоренко. Відділ дистанційного навчання, який знаходиться від пильним контролем Ірини Дзюби, достойно представляє сучасний вид освіти НАКККіМ, що на сьогодні є самим популярним та зручним, економним та ефективним для слухачів різних авторських курсів. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв – НАКККіМ – це своєрідний код науково-педагогічного життя із гарними перспективами розвитку на чолі із професіоналами.

## **МИСТЕЦТВО НАРОДЖЕНЕ ВОГНЕМ: СТАРОВИННА ТЕХНІКА ГАРЯЧОЇ ЕМАЛІ НА ТЕРЕНАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

Старовинна техніка художньої гарячої емалі – невід’ємна складова візантійського і давньоруського золотарства. В давнину і сьогодні емальєрні традиції наслідують та опановують лише поодинокі майстри, що свідчить про складність даного процесу. Міцне історичне підґрунтя та наполеглива праця сучасних українських емальєрів, дають можливість відродити та вдосконалити унікальні давні технології, які споконвіку на теренах сучасної України були і є традиційними у виконанні творів художнього металу.

З-поміж останніх фундаментальних досліджень, що присвячені техніці художньої гарячої емалі України, як складової сучасного художнього металу, варто назвати двотомну хрестоматію львівського дослідника, доктора мистецтвознавства, професора Р. М. Шмагала. Вона була видана у Львові 2015 року. Перший том цього видання містить інформацію про майстрів емальєрної справи України ХХ-ХІ ст. Необхідним для вивчення передісторії сучасної емальєрної справи є матеріал, виданий у 1999 році, як каталогу Музею історичних коштовностей України НМІУ під назвою «Золота скарбниця України». Що містить інформацію про археологічні предмети ювелірного мистецтва у тому числі і в техніці гарячої емалі, та роботи сучасних українських художників-ювелірів-емальєрів. Значущим для дослідження теми є альбом Ю. О. Бородай «Українська емаль» оприлюднений у Києві 2013 року, що містить вагому інформацію з історії сучасної емальєрної справи в Україні. Водночас, каталог майстрів художнього металу «Рукотвориний світ – 4» виданий ТОВ «Ковальська майстерня» 2011 року, охоплює необхідну інформацію для вивчення стану сучасного мистецтва емалі в Україні.

Дивовижна техніка гарячої емалі відома з далеких часів. Стародавні єгиптяни використовували емаль в якості дорогоцінних вставок в ювелірних виробах. На терени сучасної України емаль прийшла з Візантії, без впливу якої взагалі важко оцінити творчу долю Русі, як спадкоємиці у тому числі й емальєрних традицій [15, 9] [9, 8 –16]. Сьогодні, як і в давнину, гаряча емаль найбільш поширена в ювелірній справі. Емалюванню підлягають як прикраси так і утилітарно-сакральні вироби. Твори станкового мистецтва, виконані в техніці гарячої емалі, є частиною оздоблення інтер’єру. Іноді, емальовані поверхні використовуються в монументальних творах, зокрема у сучасному орнаментальному ковальстві. Створення роботи в техніці гарячої емалі – складний та кропіткий процес, що потребує значних творчих зусиль, спеціальних знань та навиків. Він передбачає неоднократний випал виробу у спеціальній муфельній печі за температури від 600 до 860 градусів [5, 387 –389]. Такі твори вічні, оскільки на протязі століть вони зберігають яскравість та чистоту кольору. Отже, емалі, виконані у стародавніх Єгипті, Візантії, Київській Русі, Китаї, Японії, тощо, дійшли і до наших часів.

Загалом слід зазначити, що Візантія, як перша християнська імперія, – є тисячолітньою цивілізацією, котра протягом усього Середньовіччя мала потужний вплив на країни усього Східного Середземномор’я, Балкани та Західну Європу. У тому числі поширення християнського сакрального мистецтва охопило і територію Русі із центром у Києві. Поступово Візантійська цивілізація увібрала язичницькі римські, грецькі та християнські компоненти. Її культурний та художній відбиток сьогодні вважається нетлінною спадщиною [15, 9]. Під вагомим впливом візантійського мистецтва вже на початку ХІІ ст. в Європі складаються школи художньої емалі: мааська в Лотарингії, рейнська (Кельн), лімоська (Лімож) [16, 20]. Одним із центрів ювелірної промисловості на землях сучасної України був південь Кримського півострова, який так само знаходився під пануванням Візантійської імперії [14, 86]. Про це свідчать археологічні знахідки на півострові першої половини VII століття з с. Лучисте що знаходиться поблизу Алушти. Судячи зі віцілих виробів, тодішні ювеліри володіли технікою огранки мінералів – кабошон, виготовляли проволоку та золоту фольгу, здійснювали литво з золота, срібла, бронзи, використовували пайку для з’єднання деталей, опанували техніку інкрустації металу кольоровим склом або дорогоцінним камінням водночас із технологією емалювання ювелірних виробів [14, 403].

Як багато століть тому, так і сьогодні над творами мистецтва у техніці гарячої емалі працюють лише поодинокі митці. Постійний експеримент з матеріалом відкриває безліч технологічних секретів які у кожного майстра свої, напрацьовані роками, шляхом експерименту. Це одна з небагатьох технік, в якій виготовити копію власного твору неможливо, а за технологією виконання відноситься до найскладніших. Саме тому мініатюри з емаллю високо цінувались на протязі багатьох століть, завжди були надбанням вищих прошарків суспільства. Як у ранньохристиянській Візантії, так і в історії людства загалом, з доісторичних часів ювелірні вироби були та є оберегом майже в кожній культурі світу. Наприклад, у ранньохристиянських культових виробах Візантії та Русі стародавня спадщина поєднувалась з християнською вірою, а наслідування грецьких і римських технологій дозволяло виготовляти справжні твори ювелірного мистецтва. Саме завдяки



технологічним прийомом емалювання виробу можливим було виконувати предмети культу в кольорі, символізму якого завжди приділяли значну увагу.

Основою емалі є кварцевий пісок. Колір емалевим сумішам надають солі й оксиди металів. Наприклад: з'єднання срібла, оксид сурми, титанова кислота, оксид урану – це основи відтінків жовтого, що надають виробу символічну присутність Святого Духа, божественного одкровення та просвітління. Оксид заліза у поєднанні з іншими сполуками утворює червоний. А основою транспарентних та opakових відтінків червоного, що символізує кров Христа, пролиту заради спасіння людей, а значить, і його любов до людей, є металеві мідь, хромокислий свинець, хромпик та з'єднання золота. Завдяки хромовому залізняку з'являються відтінки коричневого, сірого, чорного, тощо. Так, оксид олова породжує білий – непорушний символ святості, чистоти і духовності. При цьому, оксид марганця та закис-окис кобальту – основа фіолетового який, як для ранніх християн, як і сьогодні, символізує небо, оскільки пов'язаний із кольором вічності, що налаштує на смирення, благочестя, висловлює ідею самопожертви. Оксид міді та оксид олова з фосфорнокислою міддю це гама синє-зелених та бірюзово-лазурних кольорів які символізують земне життя, весну, цвітіння природи, юність. Оксиди кобальту це різновиди синього та блакитних відтінків так само, як і фіолетовий, пов'язані з вічністю та безмежністю всього сущого. [2] [5, 387 – 389]. Основа емалевої суміші – кварцевий пісок, складається більше ніж на 90 % з уламків кварцу. З давніх часів використовувався в якості потужного інструменту для очистки енергетичного поля людини. Тому ювелірні вироби, виконані у техніці гарячої емалі, на протязі століть є потужними оберегами, нарівні із предметами культового призначення.

За видами емаль буває глуха, непрозора – opakова, чії декоративні властивості виражаються в яскравості кольорів, блиску, контрасті з кольором металу. Та прозора або напівпрозора – транспарентна, яка вирізняється прозорістю кольорів та їх дивовижною грою під різними кутами в залежності від падаючого освітлення. [6]. За техніками виконання емаль буває перегородчаста, виїмчаста й, так звана, вільна. Найскладнішими з-поміж них вважаються технології перегородчастої та виїмчастої емалей, які були розповсюджені у Візантії та на Русі. Спадкоємицею візантійської перегородчастої емалі на сьогодні можна назвати грузинську, натомість, в Україні у сучасному емальєрному мистецтві поширеною є виїмчаста, що була більш характерною для виробів Київської Русі. Перегородчаста емаль вважається найбільш складною за технікою виконання. Вона потребує виготовлення тонких плоских перетинок із золотого, срібного, мідного, або іншого дроту, при цьому необхідним є ювелірний підхід у відтворенні малюнку за допомогою накладання дроту на металеву основу. А також, складного процесу його фіксації. Надалі, після накладання емалевих сумішей, та неоднократного випалу у муфельній печі з дотриманням необхідних температурних режимів, отже кожен колір має свою температуру випалу, виріб підлягає додатковій не менш складній механічній обробці. На відміну від технології перегородчастої, виїмчаста емаль потребує попереднього формування заглиблень для накладання сумішей, які створюються засобом витравлення малюнка кислотою на металевій основі. При цьому більшість майстрів емальєрної справи сучасної України використовують технологію вільної емалі, інколи в поєднанні з виїмчастою, рідше, перегородчастою. Завдяки свідомій роботі поодиноких майстрів-емальєрів, техніка гарячої емалі на теренах сучасної України відроджується у творах ювелірного мистецтва таких ювелірів-емальєрів 1980-х років, як С. Вольський, В. Хоменко, О. Міхальянц, О. Дудніков та ін. Сьогодні емальєрну справу у ювелірному мистецтві наслідують та розвивають Б і Я. Паламарчуки, М. Столяр, О. Барбалат та ін. [16, 99]. Як станкове мистецтво, сучасна гаряча емаль України представлена такими майстрами, як І. Юрков, У. Федько, Т. Ільїна, М. Зенькова, С. Марчук, І. Пастернак, А. Рябчук, А. Набока, В. Волощак, Г. та Р. Козії, М. Тимко, І. Моргунов, О. Єрофеева, С. і Т. Колечко, С. Вольський, В. Хоменко, О. Барбалат, М. Столяр та ін. [11, 3 – 62] [12, 3 – 39]. У відродженні та становленні техніки художньої гарячої емалі як самостійного аспекту декоративного мистецтва сучасної України, визначну роль відіграє школа найвідомішого художника-монументаліста вітчизняної емальєрної справи О. Бородая, його творчість вплинула на ціле покоління майстрів не тільки в Україні, а й поза її межами. На сьогодні мистецтвознавці відносять до «Школи О. Бородая» цілу плеяду майстрів емальєрної справи, зокрема, Ю. Бородай, що 2009 року організувала «Перший міжнародний фестиваль емалі в Україні», в рамках якого було висвітлено творчість інших представників школи, таких, як: Т. Дреева, Т. Дурдієва, Т. Ільїна, У. Федько, А. Рябчук, С. і Т. Колечко, Л. Мисько, С. Юшков та ін. [4, 3–7]. Наставниками емальєрів О. Барбалат та М. Столяра були визначні майстри: академік М. Вдовкін, відома художниця РФ О. Добромільська, викладач інституту імені М. Бойчука В. Тарасенко. Після опанування в останніх, майстри проходили навчання у студії гарячої емалі м. Кечкемет (Угорщина), де вивчали технологію емалювання сталі, що значно розширило діапазон творчості та дозволило декорувати навіть ковани вироби [19]. Варто відзначити перемогу української групи у складі: О. Барбалат, М. Солодков, О. Ракшевський, які зайняли призові місця у рамках відомих австрійських міжнародних ковальських фестивалів Schmiedeweihnacht та Ferraculum 2016 р. В рамках конкурсів даних фестивалів майстри представили вироби, оздоблені емальованими сегментами художньої ковки з нержавіючої сталі. На сьогодні це єдина група митців, що продемонструвала складний технологічний прийом гармонійно поєднаний з композиційним рішенням та поглибленим філософським значенням [17, 52] [18, 36]. З 2012 року утвердження місця художньої емалі як самостійного виду декоративного мистецтва починає займатися О. Барбалат. Перша в Україні дитячо-юнацька школа емальєрного мистецтва «Майстерня Сонця» була заснована

у м. Києві [3]. Також з метою відродження та популяризації старовинної техніки, мисткиня впровадила виїзні майстер-класи художньої гарячої емалі, зокрема в Україні, Польщі та Австрії [13]. З 2015 року, завдяки активній діяльності представників «Школи О. Бородая», створюється музей гарячої емалі у м. Дніпро. Форми і методи роботи музею включають майстер-класи, лекції, виставки, організацію фестивалів, симпозіумів та ін. [16, 21]. Завдяки праці О. Бородая у Київському університеті імені Бориса Грінченка, в інституті мистецтв створюються майстерні ювелірного та емальєрного мистецтва, які очолюють О. Бородай, А. Рябчук, М. Столяр та О. Барбалат. На сьогодні дані майстерні – це єдиний в Україні осередок, що на державному рівні навчає емальєрній справі у ювелірному, станковому та монументальному мистецтві [8]. Визначним внеском у популяризацію ювелірного мистецтва емалі є сучасний проект Квадра Міні Метал, розпочатий 2014 року у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва за ініціативи відомого українського ювеліра-емальєра В. Хоменка. Даний арт-проект покликаний розкрити найхарактерніші художньо-стилістичні особливості творчості сучасних художників у царині «міні-металу», зокрема, виявити спадкоємність традиції і сучасні тенденції та напрями у ювелірному та емальєрному мистецтві України [11, 3 – 62] [12, 3 – 39].

Серед новітніх заходів на теренах України, спрямованих на дослідження, відродження, та популяризацію ювелірного мистецтва гарячої емалі, можна відзначити науково-дослідний проект аспірантки Київського університету імені Б. Грінченка, викладача ювелірного мистецтва, О. Барбалат – «Золотий Гамаюн», науковим керівником якого є доктор мистецтвознавства О. Школьна. Проект має на меті комплексне дослідження трансформацій візантійсько-києворуських золотарських традицій у сучасному ювелірному мистецтві України, зокрема, відродження такої унікальної стародавньої техніки, як гаряча емаль у художньому металі [7]. На сьогодні дослідження дозволило висвітлити нову школу грузинської емалі, Роїна Хуцидзе, яка працює з 2015 року та здійснює процес навчання технології візантійської перегородчастої емалі у м. Одеса [1]. Цікаву думку висловив з приводу наслідування традицій відомий сучасний науковець-візантиніст, академік РАН, Лідов А. М. в інтерв'ю для молодіжного інтернет-журналу «Td». У своїй розповіді про візантійський шлях науковець описує кадр з іконописної майстерні сербського монастиря Дечани в Косово. У ньому майстер-іконописець сидів за мольбертом, і писав образ Христа, поруч знаходилось близько десяти репродукцій різних образів Христа, починаючи із відомого синайського Пантократора VI ст. та до ікон XV ст. На основі цих образів, написаних великими візантійськими художниками, майстер розробляв власний. [10]. Процес створення ікон тісно пов'язаний з виготовленням окладів, ризниць, складенів та інших деталей їхнього оздоблення. А також зі створенням самих образів Святих в техніці перегородчастої, виїмчастої або живописної гарячої емалі. Простір створення новітнього духовного художнього образу на основі стародавніх візантійсько-києворуських золотарських традицій, потребує від майстра наявності духовної культури виконання та вміння свідомо працювати з каноном та інтерпретувати. Отже, завдяки довгостроковості техніки гарячої емалі, духовні надбання людства вкарбовуються у вічність наполегливою працею обдарованих Богом майстрів. Однією з найважливіших перспектив розвитку вітчизняної ювелірної справи є відхід від копіювання стародавніх зразків натомість на їхній основі має відбуватися розробка власного творчого «обличчя», країни у тому числі і шляхом створення новітніх модельних рядів ювелірних виробів, що можуть гідно представляти Україну на світовій мистецькій арені як державу з великою історичною спадщиною та глибоким корінням традицій в ДПМ. Твори з використанням техніки художньої гарячої емалі і є тією потужною історико-культурною складовою, важливою для досягнення даної мети на мистецьких теренах новітньої України.

### *Література*

1. Архів Барбалат О. В. Інтерв'ю з Хуцидзе Р. Д. Золотий Гамаюн. Записано online 2.05.2019 р.
2. Базима Б. А. Кольорові символи християнства. [Електронний ресурс]. 2005. Режим доступу: <http://bib.getenjoyment.net/151-tsvetovyye-simvolyi-19815.html> (дата звернення 3.05.2019).
3. Бойко С. Трудом і молитвою. ТРК Глас. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.facebook.com/542462032570178/videos/943060365843674/> (дата звернення 3.05.2019.)
4. Бородай Ю. О. Українська емаль. – К.: Український письменник, 2013. –261 с.
5. Бреполь Эрхард. Теория и практика ювелирного дела. – М.: Соло, 2000. – 522 с.
6. Емельянов А. Ю. История художественного эмалирования – горячая эмаль. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://afgan-bazar.ru/node/606>. (дата звернення: 3.05.2019.)
7. Київський університет ім. Б. Грінченка. Інститут мистецтв. Мистецькі новини. Премія «Золотий Гамаюн» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://im.kubg.edu.ua/informatsiya/podii/mystetski-novyny/2230-peremozhtsem-konkursu-eskiziv-yuvelimikh-virobiv-est-ideya.html> (Дата звернення 3.05.2019.)
8. Київський університет ім. Б. Грінченка. Інститут мистецтв. Кафедра образотворчого мистецтва. Ювелірна майстерня інституту мистецтв. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://im.kubg.edu.ua/struktura/tvorchi-maisterni/maisternia-iuvelirnogo-mystetstva-kafedry-om.html> (Дата звернення 3.05.2019.)
9. Кравченко А. С. Уткин А. П. Икона . Секреты ремесла. М.: Стайл ЛТД, 1997. – 253 с.
10. Лідов. А. М. Что нам Византия? Часть 2 Лик и маска Византии. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.taday.ru/text/1222480.html>] (дата звернення 3.05.2019.)
11. Національний музей українського народного мистецтва. Каталог. Всеукраїнська виставка Квадра Міні Метал. Ювелірне-мистецтво-емалі. 2014. –63 с.

12. Національний музей українського народного мистецтва. Каталог. Всеукраїнська виставка Квадра Міні Метал. Ювелірне-мистецтво-емалі. 2018. – 40 с.
13. Сидоров Д. Не очень публичное мнение. Александра Барбалат. Горячая эмаль. Мастер-класс г. Винница. 2015 р. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://www.youtube.com/watch?v=6P\\_E\\_M5hXEw](https://www.youtube.com/watch?v=6P_E_M5hXEw) (Дата звернення 3.05.2019.)
14. Хайрединова Э. Византийские кресты с инкрустацией из Юго-Западного Крыма. Вестник ВолГУ. Серия 4, История. Регионоведение. Международные отношения. 2017. Т. 22. №5. С. 86–99.
15. Херрин Дж. Византия. Удивительная жизнь средневековой империи / пер. с англ. Л. А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2018. – 415 с.
16. Шмагало Р. Енциклопедія художнього металу. Том I. Світовий та український художній метал. Априорі. Львів. – 2015. – 420 с. 1780 іл.
17. Revue. Schmiederezentrum Ybbsitz. Weihnachtsschmieden. Eisen-glänzend- glitzernd. 2016. 65 p.
18. Revue. Schmiederezentrum Ybbsitz. Schmiedewettbewerb. In balance sein. 2017. 65 p.
19. Zománc. – Kecskemét: Magyarország; Irisz Repro Studio 1993. – 200 old.

*Ольга Беда,*

*аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу  
та звукорежисури НАКККіМ*

## **ЕЙСИД-ДЖАЗ ЯК СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ ДЖАЗУ І ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ**

Стиль сучасної музики відрізняється надзвичайним розмаїттям, що пов'язано з культурним плюралізмом постмодерної культури. Тенденції стильового синтезу ми бачимо і в академічній музиці, де у творах поєднуються як історичні стилі (ренесансний, бароковий, класичний), так і сучасні (фольклоризм, новий романтизм), у тому числі й неакадемічні (джаз, рок, етно). В популярній музиці також сьогодні жоден музичний колектив не має єдиного музичного стилю, окрім індивідуального, оскільки лише завдяки стильовому плюралізму, який задовольняє смаки широкої аудиторії, сьогодні можна стати успішним музичним проектом.

Одним з популярних музичних напрямів, що поєднує джаз і популярну музику, є ейсид-джаз (acid jazz). В Європі та Америці цей напрям активно розвивався з кінця 1980-х до середини 1990-х рр. Класичний ейсид-джаз поєднував джаз з електронною музикою (Майлз Девіс, Хербі Хенкок, гурт «De-Phazz»), фанком (гурти «Jamiroquai», «Brand New Heavies», «Incognito», «Solsonics»), хіп-хопом (гурти «A Tribe Called Quest», «Guru», MC Solaar). Отже, у стильовому відношенні ейсид-джаз сам був поняттям неоднорідним та багатоелементним, і у самій генезі він спирався на поєднання джазу з популярними у 1990-і рр. музичними напрямками – електронною музикою та хіп-хопом. Якщо в Європі та Америці історія ейсид-джазу закінчується у 1990-х рр., то в Україні у цей час вона лише починається. В українському культурному просторі цей напрямок представлений гуртами «Mamanet», «4.A.Й.К.А.», «Люк», «TangoTempo», «Jungleman», які є різними у стильовому відношенні і репрезентують ейсид-джаз як синтетичний напрям, що поєднує популярну музику і джаз. Розглянемо синтез ейсид-джазу і іншими стилями популярної музики – фанком (funk), дабом (dub), лаунжем (loungе), індустріалом (industrial), драм-н-басом (Drum'n'bass) – у творчості харківського гурту «4.A.Й.К.А.» на прикладі композицій з «Живого Альбому» (2003). Цей запис не є офіційним альбомом гурту, оскільки презентує не студійну роботу музикантів, а їх концертний 45-хвилинний виступ, який записано та видано без жодної технологічної обробки. Альбом-концерт включає 9 композицій – вокальних та інструментальних.

Перша композиція «Даб-Дуб» поєднує елементи ейсид-джазу з дабом, які органічно поєднані в єдиний звуковий комплекс: ритміка дабу доповнюється імпровізаціями, що виконуються «живими» інструментами. Друга композиція «Я жду» є вокальною (соліст Кирило Овсянніков). В ній посилено електронне звучання, що наближає звучання пісні до напрямку industrial, яке у пісні виходить на перший план. Імпровізаційне начало зосереджено в інструментальному епізоді, який традиційно для композицій у стилі ейсид-джаз розміщується у другій половині твору. Наступна композиція «Інтро» є інструментальною. За стилем вона є більш легкою, має яскраве мелодичне начало. Електронне звучання твору та «полегшений» стиль наближають її звучання до лаунжу, хоча для останнього напрямку є характерним більш повільний темп.

Четверта композиція «Хочу» є вокальною. У стильовому відношенні вона контрастує попередній, бо має більш «важке» звучання. Електронна складова у ній стає більш «матеріальною», хоча основним зосередженням енергії у пісні є ритм, що характерно для напрямів даб і драм-н-бас, хоча загальний стиль музики не вповні відповідає цим напрямкам. У п'ятій – інструментальній – композиції «№ 1» звучання є більш легким, а у стильовому відношенні музика повертається до ейсид-джазу, де важливу роль грають джазовий саунд труби та імпровізаційне начало. Шоста композиція «Українская», що виконується українською мовою, поєднує стиль традиційної української естрадної пісні з електронним саундом, який доповнюється звучанням живих інструментів. Цікавим елементом у композиції є імпровізаційність, яка присутня не лише в інструментальній партії, а й вокальній. У творі також використано ускладнені гармонії, характерні для джазової, а не популярної музики. Завдяки стильовому синтезу різних напрямів джазової та популярної музики естрадна пісня набуває нового забарвлення.

У сьомій композиції «На мысли» повертається «жорстке» електронне звучання, яке мелодично увиразнене завдяки висхідним глісандо, що надають пісні індивідуального саунду. Восьма – інструментальна – композиція «Ч.Й.К.» апелює до назви колективу «4.A.Й.К.А.» і у стильовому відношенні повертається до ейсид-

джазу, в якому збільшено роль «живих» інструментів та імпровізаційності. Дев'ята, остання композиція «Вместо ми играл ре» характеризується електронним саундом, що апелює до стилів даб, індастріал та драм-н-бас, а також до фанкового звучання. Стильовий синтез, а також вокальні прийоми з підкресленим деренчанням голосу підкреслюють іронічне звучання, яке закладено в змісті пісні. Загальна композиція альбому-концерту побудована за принципом контрасту, де протиставляється не лише інструментальне і вокальне начала, а й музичні стилі: ейсид-джазові композиції з пріоритетами «живого звуку» й імпровізації контрастують творам з підкреслено електронним звучанням та виразною лінією басу.

У підсумку зазначимо, що оскільки ейсид-джаз за своєю природою є синтетичним напрямом, то доповнення його новими стилями не змінює його сутності, яка виявляється у сполученні джазу й популярної музики, а розширює або переорієнтовує стильові компоненти останньої, набуваючи кожного разу актуального звучання. Тому стильовий синтез в «Живому Альбомі» гурту «4.А.Й.К.А» є характерним для сучасного стану світової та української музичної культури, де різностильове поєднання є одночасно засобом контрасту й синтезу як вияву плюралізму сучасної культури.

**Bezruchko Oleksandr,**  
*Doctor of Study of Art, Professor,*  
*Professor of Department of Cinema and Television Art*  
*(Section of direction of cinema and television),*  
*of Kyiv National University of Culture and Arts,*  
*Vice-rector for scientific work of Kyiv University of Culture*

### **THE HISTORY OF THE CREATION AND THE REASONS FOR STOPPING THE MOVIE 'THE WILLOWS AND THE PAVEMENT'**

After graduating from the film director's workshop of S.M. Eisenstein with major in "Film director", Grigoriy Iosypovich Lipshitz (28.11.1911, Odesa, Ukraine – 14.03.1979, Kyiv, Ukraine) was called to the Red Army for a year. As a person with a higher education, he became a student of the School of junior avia specialistis in the city of Rzhev [5, 2].

On October 6, 1937, after demobilization, Grigoriy Lipshitz went to work to the Kyiv Movie Studio (later – Kyiv Film Studio of Feature Films named after Oleksandr Dovzhenko, now – Kyiv National Film Studio of Feature films named after Oleksandr Dovzhenko), where before the war he worked as a director's assistant on the films "Squadron No. Five" (1938, director – Abram Room) and "Fighters" (1939, director – Eduard Pentslin). However, being a graduate of the directors department of the Moscow State Institute of Cinematography (later – Higher State Institute of Cinematography, All-Soviet State Institute of Cinematography named after S. Gerasimov, now – All-Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov), he claimed the launch of his own film as a director. At that moment, the Kyiv Studio had about twenty young film-makers who had a diploma of the Kyiv State Institute of Cinematography and the Moscow State Institute of Cinematography, who were waiting for the launch of their debut film in the so-called "reserve" for many years. In Kyiv and all-USSR cinematography newspapers and magazines, there were appeals to give young filmmakers a chance to start: "Of course, it is important to carefully select politically and creatively tested people from this "reserve" and give them the production load. This will immediately help to expand the Studio production capacity. We should offer young specialists for the creative work more boldly and decisively" [2].

One of these "reserve" young directors Mykola Tryaskin, who in January 1937 graduated from Film Director Academy of Higher State Institute of Cinematography and was sent to the Kyiv Film Studio for shooting his thesis, in early September was angrily asking in the newspaper "For the Bolshevik Film" in the article with a blatant header "Mismanagers in the script department", "Seven months have passed from the moment, when I graduated from the department of film directors of Higher State Institute of Cinematography academic course, and was sent by the Main Culture Administration to the Kyiv Movie Studio to make my trial work here. And I've been waiting o the script for seven months" [7]. Grigoriy Lipshitz waited for the script for three years to start shooting his debut film. His classmate Oleg Pavlenko was first working as an assistant director on the teacher's film "Byezhyn's meadow" at the "Mosfilm" studio, but after its closure and destruction in 1927 and, as a result of large-scale persecution of S.M. Eisenstein, succeeded in transferring to the Kyiv Movie Studio, where he started searching a script to launch together with Lipshitz. In September-October 1940, G. Lipshitz and O. Pavlenko wrote a script based on the work by Albert Maltze "I Don't Care" [1, 15], and S. Eisenstein liked it. The teacher, who after graduating in a creative tandem with P. O. Pavlenko of a new film "Oleksandr Nevsky" (1938) returned Stalin's trust and good attitude, and even received the academic title of Doctor of Study of Art (1939), in autumn 1940 wrote a letter to the head of the Committee on Cinematography at the Council of People's Commissars of the USSR I.G. Bolshakov, promising to consult his former students in their debut concerning the specifics of life in America, which he visited during his foreign business trip.

However, the head of the Soviet cinematography Ivan Bolshakov forced young directors to work on more politically feasible script based on the book by Wanda Wasilewska "The Willows and the Pavement". Grigoriy Lipshitz and Oleg Pavlenko faced a choice: to stay without shooting or to make a film offered by the management. Lipshitz's

classmate Nathan Lyuboshytz said, “After graduation, one could make a breakthrough with the production, only having agreed to a bad script” [4, 19]. So, the creative tandem G. Lipshitz – O. Pavlenko started working on a new script. M.I. Romm, who was appointed as art director of the USSR State Administration of Film Production in 1940, disliked the script of “The Willows and the Pavement”, so he provided that dialogues were finished by a famous Soviet writer and script writer Yuriy Karlovych Olyesha. After many revisions, by the end of 1940 the script writer and the film director tandem of G. Lipshitz – O. Pavlenko prepared a film project (literary and director’s script) “The Willows and the Pavement” which was included into the production plan of the Kyiv Movie Studio for 1941.

The art director of O. Dovzhenko Kyiv Film Studio told in his speech before the Kyiv film-makers about a curious marketing measure that would help the short film “The Willows and the Pavement” by the young film-makers to get into a full film distribution, to provide that the debut film by G. Lipshitz – O. Pavlenko was watched by more people especially in Ukraine, because the movie was filmed in Ukrainian, “I will add three or four short films to compose a program with “The Willows and the Pavement”, which could be considered a full-length film” [3, 5]. Since February 1941, the young film-makers, Higher State Institute of Cinematography graduates Grigoriy Lipshitz and Oleg Pavlenko started filming this debut film [6, 6], but the Nazi-Soviet war (the old name before the law about “decommunization” Great Patriotic War) did not allow them to shoot “The Willows and the Pavement”, material of which was lost during the evacuation of the Kyiv Film Studio to Ashgabat.

#### Literature

1. Акт ревізії фінанс.-господар. д-ті Київ. кіностудії з 1 січ. по 1 жовт. 1940 р. Списки творч. працівників студії, 1940 р. *Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ України)*. Ф. 670. Оп. 1. Спр. 66. Арк. 1–45.
2. Борисов Е. Студия без сценариев. *Кино*. 1937. 4 окт.
3. Довженко О. Виступ на парт.-вироб. конф. Київ. кіностудії, 1941 р. *Рос. держ. архів літератури і мистецтв*. Ф. 2081. Оп. 2. Спр. 62. Арк. 1–23.
4. Любошиц Н. Учитель и его ученики. *Музей Нац. кіностудії худож. фільмів ім. Олександра Довженка*. Ф. Ейзенштейн Сергій Михайлович. Арк. 1–19.
5. Особова справа «Ліпшиць Григорій Йосипович, кінорежисер», 10 лют. 1960 р. *Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтв України*. Ф. 655. Оп. 1. Спр. 1094. Арк. 1–10.
6. Особова справа «Ліпшиць Григорій Йосипович, кінорежисер-постановник», 30 груд. 1961 р. – 15 бер. 1979 р. *Архів Нац. кіностудії худож. фільмів ім. О.П. Довженка*. Ф. 670. Оп. 1-л. Спр. 2141. Арк. 1–47.
7. Тряскін М. Головотеси у сценарному відділі. *За більшовицький фільм*. 1937. 4 верес.

*Бекіров Усеїн, аспірант НАКККіМ*

### КРИМСЬКОТАТАРСЬКА МУЗИКА В АКАДЕМІЧНІЙ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Сучасні твори академічного, естрадного, джазового напрямку збагачуються фольклорними джерелами. Це стосується і музики кримськотатарського народу. Останнім часом стало можливим дослідження культури кримських татар в різних галузях, в тому числі, і музичній. Сучасна композиторська творчість представлена різноманітною жанровою палітрою. У жанрі хорової обробки активно працюють кримськотатарські самодіяльні та професійні композитори. Проаналізувавши репертуарний збірник викладачів КППУ «Обробки кримськотатарських народних пісень і хорові твори кримськотатарських композиторів» (укладачі Е.А. Сейтмететова і М.А. Джафарова), можна констатувати, що поява таких збірок знаменує відродження національної культури. Загальна риса творів, що увійшли до збірки – це орієнтація на особливості кримськотатарської народної пісні – діатоніку і панування збільшеної секунди. Широко застосовується куплетно-варіаційна форма і різноманіття народно-пісенного ритму (5/8, 4/8, 7/8).

Для мішаного хору написані різноманірні зразки, які свідчать про багатство і своєрідність національного мелосу. Наприклад, танцювального складу пісня «Чал баш бора» (почерговий вступ голосів імітує гру на народному інструменті «даре»), гострий ритмічний малюнок; акценти, часто переходять з сильною частки на слабку; жартівливо-кокетливий характер твору підкреслюється різноманітною контрастною динамікою, партії голосів рівноправно завантажені). Пісня «Севда дюшти башима» є вільною обробкою з прийомами поліфонії і підголосків. Краса та розпів у задумі твору гармоніє з сумним змістом пісні, співучим, кантіленим звучанням, тонким динамічним нюансуванням. У пісні «Ай ярик геджесінде» прийом протиставлення чоловічої та жіночої партій, створює світлий, жартівливий, співучий характер [3, 94]. Пісня «Калайли казан» є бадьорою, завзятою, жартівливою. У ній представлено яскраве, контрастне зіставлення чоловічих і жіночих голосів, єдиний швидкий темп, виконується на одному диханні. У наступній лаконічній пісні «Вардим чешме башина» з любовною тематикою використовується поліфонічна підголосна, особлива виразність чоловічих голосів.

Творчість відомого кримськотатарського композитора Е. Налбандова (1926-2000) представлена в обробках «Тань Йилдиз», «Хоран» (кримськотатарський народний танець - хоровод, який є символом об'єднання всього народу; виповнюється на весіллях і на масових святах). Стилістику обробок цього

композитора характеризують зміни темпів, контрастна динаміка, широкий регістровий діапазон звучання, проведення основної теми мелодії на залігованих нотах [2, с. 95].

А. Каврі створив обробку (з супроводом) історичної пісні «Порт-Артур», А. Гефон – автор жартівливої пісні «Чал хораз» («Співай півник»). Симфонія-поема «Депортація» Ельвіри Емір була написана у 1989 році, під час, коли набирала оберти рух кримськотатарського народу за відновлення прав та історичної справедливості. Цей підйом національної самосвідомості викликав відгук у серцях багатьох творчих діячів. Своє ставлення до подій, свій погляд на сумне минуле свого народу висловила і композитор Ельвіра Емір в симфонії-поемі. У структуру симфонії автор включила жіночий голос, як уособлення плачу матері, і хор – як представлення страждань народу. Впровадження живого людського голосу додало більшої правдивості цьому твору. Віршований текст, народний як за змістом, так і за художнім стилем, допомагає розкрити образи і роз'яснити слухачам ідеї, закладені автором в симфонії [1]. Отже, дослідження кримськотатарської музики складає перспективний напрям сучасного музикознавства.

#### *Література*

1. Ельвіра Емір. Ігри розуму // Avdet. Вип.24. 2011. 11 с.
2. Чергеев А. А. Темпоральне розшарування як фактор розвитку хорового мистецтва Криму XIX – XXI століть: дис. ... канд.: спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2011. 202 с.

*Белявін Володимир,*

*кандидат технічних наук,*

*Заслужений винахідник України, доцент кафедри  
сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ,  
науковий співробітник ІПММіС НАНУ*

### **СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДО МАТЕМАТИЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ АУДІТЕХНОЛОГІЙ У ЗВУКОРЕЖИСУРІ**

Сучасне аудіовізуальне мистецтво не може існувати та повноцінно розвиватись без таких професій, як звукорежисер, звукоінженер, звукотехнік, звукооператор, узагальнено «soundproducer» (саундпродюсер). У різноманітних аспектах діяльності представника цієї професії важливо розуміння ключових понять щодо питань створення, передачі звуку, особливостей його сприйняття, як для подальшого розвитку та вдосконалення методів обробки звуку, так і для забезпечення високого рівня професіоналізму у його повсякденній діяльності. До таких базових понять, які в тій чи іншій мірі є предметом музичної акустики, психофізіологічної акустики, передачі звуків (звукозапису, архітектурної акустики, тощо), можна віднести:

1. Звукове поле, його лінійні, енергетичні характеристики та рівні.
2. Плоска, сферична та циліндрична звукова хвиля, їх рівняння.
3. Інтерференція, відбиття, заломлення, дифракція та згасання хвиль.
4. Власні частоти у замкненому просторі, зокрема, у трубах.
5. Динамічний діапазон та рівнеграми акустичного сигналу.
6. Частотний діапазон та спектр акустичного сигналу.
7. Часові характеристики акустичного сигналу.
8. Закони Вебера-Фехнера, Стівенса.
9. Гучність та рівень гучності, криві рівної гучності.
10. Тембр звуку.
11. Ревербераційний процес у приміщеннях.

Щодо цих понять «звукорежисури» в широкому розумінні цього терміна, то її науково-технічні основи розробили вчені, що мали фізико-математичну освіту високого рівня. Та й зараз науково-технічну базу звукорежисури розвивають науковці, здебільшого музично обдаровані, що навчалися на фізико-математичних та технічних факультетах ведучих навчальних закладів розвинених країн. Науково-технічна комп'ютерна революція відкрила нові можливості у багатьох напрямках мистецьких технологій, зокрема, в системі музичної освіти. Підготовка спеціалістів XXI століття у цих напрямках унеможливилась без усвідомленого оволодіння певними фізико-математичними знаннями, що відображає сучасну *тенденцію до математизації* майже всіх прикладних наук. Тому прийшло розуміння необхідності теоретичних фізико-математичних, акустичних та технічних знань студентами мистецьких спеціалізацій, зокрема, музичних. Так видані підручники [1–6] підтверджують цю тенденцію у вищих мистецьких закладах України, Росії, США, Канади, Швеції, Австрії.

Багаторічний досвід викладання вступу до фаху, науково-технічних та акустичних основ звукорежисури дозволив окреслити необхідні групи фізико-математичних понять, без яких неможливе розуміння означених вище фізичних та акустичних понять, а саме: функції синусоїди та логарифму, похідну функції, невизначений та визначений інтеграл, ряди Фур'є, коефіцієнти ряду Фур'є, інтеграл Фур'є, перетворення Фур'є, найпростіші диференціальні рівняння. Викладання цих понять в об'ємі, керуючись взірцем

початкового викладення цих понять у навчальних посібниках Я.Б.Зельдовича [7], та Г.М.Фіхтенгольца [8], дозволяє досягти швидкого розуміння їх студентами.

1. Поняття «синусоїди» та «логарифмів» у поданні, що має пряме відношення до освітнього багажу звукорежисерів, розроблені автором в навчальному посібнику [5]. Ці теми завершуються прикладами складання коливальних з кратними частотами, що лежить в основі теорії рядів Фур'є, тобто основ спектрального аналізу, та прикладами складання звуків з однаковими та різними частотами різного рівня інтенсивності, що демонструють апарат практичного використання логарифмів у звукорежисурі.

2. Щодо понять похідної функції, невизначеного та визначеного інтегралу. Автором, з урахуванням джерел [2,7,8], пропонується формування поняття похідної функції на прикладі «миттєвої швидкості» як «похідної» наступним чином. Наприклад, матеріальна точка рухається по закону  $S(t)=t^2$ . Обчислюємо швидкість руху точки за інтервали часу 1-2 сек; 1-1,1 сек; 1-1,01 сек; 1-1,001 сек;... 1-1,0...001 сек. Одержуємо послідовність: 3 м/с; 2,1 м/с; 2,01 м/с; 2,001 м/с;... 2,0...001 м/с. Інтуїтивно зрозуміло, що «миттєва» швидкість, тобто швидкість за нескінченно малим проміжком часу, дорівнює 2,0 м/с. Алгебраїчно: Точка проходить відстань  $\Delta S$  за час  $\Delta t$ . Швидкість руху за час  $\Delta t$ :  $\Delta S/\Delta t = \{(t+\Delta t)^2 - t^2\}/\Delta t = 2t + \Delta t$ . За нескінченно малим інтервалом часу швидкість  $V(t)$  складає 2t м/с в момент часу t:  $V(t) =$  значенню  $\Delta S/\Delta t$  при  $\Delta t$ , що прямує до нескінченно малої величини, або  $V(t)=dS/dt=2t$ , що і є похідною функції  $S(t)$  по аргументу t. Цей приклад дає можливість ввести поняття «невизначений інтеграл» як процедуру знаходження «первісної» функції, похідна від якої є функція, невизначений інтеграл якої визначається. Тобто, визначаємо, що для функції  $V(t)=2t$  (підінтегральна функція) невизначений інтеграл, «первісна функція  $F(t)$ », є функція  $S(t)=t^2+C$  (довільна константа). За таким принципом складається таблиця основних похідних та невизначених інтегралів, усього трохи більше десяти похідних та невизначених інтегралів.

Наведений вище приклад дозволяє також наглядно подати поняття «визначений» інтегралу при визначенні шляху, який пройшла матеріальна точка за інтервал часу, наприклад, від першої до другої секунди, якщо її швидкість визначається як  $v(t)=2t$  м/с в момент часу t. Якщо цей інтервал часу розбити на n однакових проміжків, та визначити пройдений шлях як суму добутків швидкості в кінці кожного інтервалу, на його величину, то беручи n, що дорівнює 1,2,3,...i так далі, то будемо одержувати величину пройденого шляху як 4м, 3,1м, 3,01м, ...3,000...01м і так далі, наближуючись до точного значення 3м. Алгебраїчно: пройдений шлях від моменту  $t_0$  до моменту  $t_1$ , величина проміжку  $\Delta t$ , а їх число n, буде дорівнювати границі, при нескінченно великому n, сумі добутків такого виду:  $\{ 2(t_0+\Delta t) \Delta t + 2(t_0+2\Delta t) \Delta t + \dots + 2(t_0+n\Delta t) \Delta t \}$ , де  $\Delta t = (t_1 - t_0)$ . Ця сума добутків і є визначеним інтегралом, а її значення дорівнює  $(t_1^2 - t_0^2)$ , тобто приросту первісної функції  $2t$ , взятих у точках  $t_1$  та  $t_0$ . Цей результат має загальний характер, справедливий для довільних первісних, і відомий як теорема Ньютона-Лейбніца, а зміст п.1 подає основні поняття диференційного та інтегрального числення – вступу до фаху.

3. Щодо застосування апарату інтегралів. Основуючись на розумінні «слухового відчуття» за Вебером, можна визначити рівень відчуття звуку E, що будується виходячи із такого співвідношення (найпростішого диференційного рівняння):  $dE = k (dI/I)$ , де dE – нескінченно малий приріст рівня відчуття, обумовлений нескінченно малим приростом інтенсивності dI по відношенню до чутного звуку I; k – коефіцієнт, що визначає масштаб шкали. Інтегруючи ліву та праву частини цього співвідношення, отримаємо, використовуючи апарат інтегралів, закон Вебера у формі:  $E=k \cdot \lg (I/I_0)$ , де  $I_0$  – порог чутності [2]. Це співвідношення називається законом Вебера-Фехнера і відображає той факт, що чутливість вуха людини до звуку змінюється в логарифмічній залежності від інтенсивності звуку. Без використання поняття «слухового відчуття» та наведеного диференційного співвідношення наявність логарифмічної залежності від інтенсивності звуку неочевидна. Якщо в співвідношення:  $dE = k (dI/I)$  внести уточнення Стівенса:  $dE/E = k (dI/I)$ , то застосовуючи апарат інтегралів, основний психофізичний закон сприйняття звуку за Стівенсом набуває вигляду:  $E=\alpha \cdot I^k$ , де  $\alpha$  та k – деякі постійні величини. Без використання цього співвідношення наявність степеневі залежності від інтенсивності звуку неочевидна ще більш, хоча обидва закони дають для величини сприйняття звуку однаковий характер залежності.

Що стосується рядів Фур'є, інтегралу Фур'є, перетворення Фур'є, найпростіших диференційних рівнянь, то окреслені в п.1 поняття забезпечують розуміння цих понять та можливість вивчення навчально-методичної та науково-технічної літератури у цьому напрямку.

Аналіз застосування зазначених фізико-математичних понять в частині, пов'язаної з акустикою в звукорежисурі, дає підстави вважати актуальними питання викладення цих знань, з точки зору підготовки високопрофесійних звукорежисерів. У різноманітних аспектах діяльності звукорежисера важливо розуміння ключових понять щодо звуку та особливостей його сприйняття, як для подальшого розвитку й вдосконалення методів цифрової та аналогової обробки звуку, так і для забезпечення високого рівня професіоналізму у його повсякденній діяльності.

#### Література

1. Акустика: Справочник. А.П.Ефимов, А.В.Никонов, М.А.Сапожков; под ред. М.А.Сапожкова. Москва, 1989. 336 с.
2. Алдошина И.А., Притс Р. Музыкальная акустика: учеб. для вузов. Санкт-Петербург, 2006. 720с.
3. Ананьев А.Б. Элементы музыкальной акустики: учеб. пособие. Київ, 2008. 224 с.
4. Ананьев А.Б. Акустика для звукорежиссеров: учеб. пособие. Київ, 2012. 256 с.

5. Н.Д. Белявіна., В.Ф. Белявін, Н.Л. Бондарець, В.В. Дьяченко. Основи звукорежисури : навчальний посібник. Ч. I / під ред. Н.Д. Белявіної. Київ, 2011. 80 с.
6. Радзишевский А.Ю. Основы аналогового и цифрового звука. Москва, 2006. 288 с.
7. Зельдович Я.Б. Высшая математика для начинающих и ее приложения к физике: 6-е изд., испр. и доп. Москва, 2010. 520 с.
8. Фихтенгольц Г.М. Курс дифференциального и интегрального исчисления : в 3-х томах . Москва, 2001. т.1 - 616с.; т.2 - 810с.; т.3 - 662с.

**Белявіна Наталія,**  
кандидат педагогічних наук, професор,  
заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри сценічного  
та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ

## ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАЛЬНО-ХУДОЖНЬОГО ПІЗНАННЯ ПІД ЧАС НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

Актуальність даного дослідження полягає у нагальній необхідності вивчення та впровадження нової методології сучасної мистецької освіти. Мета: систематизувати методи та форми навчання, які розкривають процеси навчального художнього пізнання. Процес «навчального художнього пізнання» здійснюється у триєдності: сприйняття мистецтва як процесу сприйняття інформації, що міститься в художніх образах; оцінювання мистецтва як усвідомлення міри естетичної довершеності художніх творів; творення мистецтва як процесу створення нового мистецького явища. Для організації **сприйняття мистецтва** як виду знань викладач здійснює добір методів, технологій та форм навчання як інструментів його діяльності.

Серед методів навчання виділимо наступні. *Методи за джерелами передачі та сприйняття навчальної та художньо-мистецької інформації: словесні методи* – розповідь, бесіда, лекція. Інструменти методу – педагогічна майстерність викладача, культура мовлення; наочні методи – ілюстрація та демонстрація творів мистецтва. Інструменти методу: зорова та звуко-слухова наочність. *Методи організації навчально-пізнавальної діяльності:* групова та індивідуальна навчальна діяльність під керівництвом викладача в навчальній аудиторії. Інструменти методу – ознайомлення з творами мистецтва та їх сприйняття.

Зазначимо й технології навчання. *Диференційоване навчання:* дрібногрупові та індивідуальні заняття з урахуванням особливостей та рівня попередньої підготовки, здібностей та інтересів; варіативність та вибір навчальних дисциплін та спецкурсів. *Особисто орієнтоване навчання:* пріоритет індивідуальності студента (учня). *Проблемно-пошукове навчання:* утворення «проблемної ситуації» – евристична бесіда чи «мозковий штурм». *Інформаційні технології навчання:* системно-структурне представлення інформації. *Стимулюючі технології:* гра – трансляція діяльності, моделювання та імітація, максимальне наближення до творчої діяльності.

Накреслимо форми організації навчання. *Лекція* з мистецьких дисциплін це поточна художньо-навчальна робота. Вибір її видів залежить від схеми педагогічної взаємодії: викладач – навчальний матеріал – студент, педагогічної демонстрації мистецького матеріалу та сприймання її студентом. Види лекцій: лекція-монолог, лекція-діалог; лекція-розповідь-пояснення, розповідь-повідь; лекція-візуалізація, спеціалізований фаховий спецкурс. *Семінарське заняття* з мистецьких дисциплін це поточна художньо-навчальна робота та підготовка до оприлюднення результатів навчання. Схеми дій викладача та студента (учня) з мистецьким навчальним матеріалом – спільна творча діяльність педагога та студента; самостійна демонстрація знань студентом. Види семінарів: семінар запитань і відповідей; семінар – коментоване читання.

Для процесу **оцінювання мистецтва** викладач здійснює добір методів, технологій та форм навчання з організації перцептивних дій студента (учня) – аналітичного оцінювання творів мистецтва. Серед методів навчання виділимо наступні. *Методи за джерелами передачі та сприйняття навчальної та художньо-мистецької інформації:* словесні методи – бесіди, аналітичні (індуктивні та дедуктивні) та інструктивні дії. Інструменти методу – індукція як процес узагальнення від часткового до загального; дедукція – процес переходу думки від абстрактного до конкретного; педагогічна майстерність викладача, культура мовлення, професійний інформаційно-термінологічний апарат; *наочні методи* – ілюстрація та демонстрація художніх образів. Основні інструменти методу – зорова та звуко-слухова наочність. *Практичні методи* – аналітичні творчі роботи відповідної фахової спеціалізації, творчо-аналітична діяльність в умовах виробництва. Інструменти методу – аналітичні дослідження, твори, реферати, презентації. *Методи організації навчально-пізнавальної діяльності* за ступенем керівництва навчальною роботою та розвитку особистості: інструктивні, репродуктивні, творчо-продуктивні дії. Інструменти методу – групова та індивідуальна навчальна діяльність під керівництвом викладача в навчальній аудиторії, самостійна робота у поза навчальний час; аналіз та відтворення художніх образів; вироблення індивідуального стилю пізнавально-творчої аналітичної діяльності. *Науково-дослідницькі* – евристично-пошукові, особистісно-орієнтовні, науково-творчі, дослідницькі та аналітичні дії. Інструменти методу – самостійна пошукова та практична діяльність; самостійна науково-



дослідницька діяльність; наукові розвідки, аналіз наукових досліджень, створення науково-творчих робіт та проєктів. *Інтерактивні методи* – навчальні та групові дискусії, наукові конференції, прес-конференції.

Залучимо й окремі технології навчання. *Диференційоване навчання* – дрібногрупові та індивідуальні заняття з аналізу мистецьких творів; варіативність та вибір мистецьких дисциплін та спецкурсів. *Особисто орієнтоване навчання* – індивідуальний підхід та врахування особистої думки студента (учня); формування професійної компетентності в аналітично-критичній діяльності. *Проблемно-пошукове навчання* – стимулювання науково-пошукової дослідницької діяльності, ініціативи та інтуїції щодо творчого розв'язання теоретичних і практичних завдань; самостійне висунення гіпотези та знайдення способів її перевірки, практичного застосування. *Інформаційні технології навчання* – інтелектуалізація – самостійний пошук інформації через інформаційні системи та мережі. *Стимулюючі технології* – дискусія – активізація розумової діяльності та уміння висловлювати власні ідеї та думки; обмін ідеями, враженнями й думками з будь-якої теми, вільний «потік ідей».

Форми організації навчання із здійснення перцептивних дій – аналітичного оцінювання творів. *Лекція* – для засвоєння та оцінювання теоретичного матеріалу. Види лекцій – лекція-діалог, лекція-дискурс, лекція-прес-конференція, проблемна лекція, спеціалізований фаховий аналітичний спецкурс. *Семинар з мистецьких дисциплін* – оприлюднення результатів аналізу та оцінювання сприйнятого твору. Схеми дій викладача та студента (учня) з мистецьким навчальним матеріалом: спільна творча діяльність педагога та студента; самостійна демонстрація аналітичних знань студентом. Функції *практичних занять* з мистецьких дисциплін – пріоритет практичної діяльності над теоретичним засвоєнням матеріалу; опанування мистецьких технологій; відпрацювання художніх умінь і навичок, розвиток аналітичних мистецьких здібностей. *Самостійна робота студента* – індивідуальна діяльність студентів, за завданнями викладача. Види самостійної роботи – репродуктивні та творчі (наукові, мистецькі, пошукові), систематичні повсякденні та акордні компактні (відвідування творчих акцій).

Особливо важливим є добір методів, технологій та форм навчання щодо закріплення творчих (технічних та технологічних) умінь та навичок, та організації процесу *творення мистецтва*. Виокремимо методи навчання. *Методи за джерелами передачі та сприйняття навчальної та художньо-мистецької інформації: наочні методи* – педагогічна ілюстрація та демонстрація художніх образів. Інструменти методу – зорова та звуко-слухова наочність, професійна педагогічна майстерність викладача; *практичні методи* – закріплення набутих знань у практичних діях, особистісно-орієнтовні та професіоналізуючі дії. Інструменти методу – художньо-творча діяльність, творчі роботи відповідної фахової спеціалізації, творчо-виробнича діяльність. *Методи організації та здійснення навчально-пізнавальної діяльності: у відповідності до етапів розвитку особистості* - особистісно-орієнтовні, інструктивно-практичні дії. Інструменти методу - відтворення художніх образів; створення творчих авторських робіт, активізація та вироблення індивідуального стилю творчої діяльності; *творчо-продуктивні методи* - репродуктивні та творчо-продуктивні, креативні та художньо-інтерпретаційні дії. Інструменти методу - індивідуальна навчальна діяльність під керівництвом викладача, самостійна робота в аудиторії та вдома, навчальна діяльність за зразком, відтворення художніх образів та створення творчих авторських робіт, індивідуальна творча діяльність.

Також розкриємо окремі технології навчання. *Особисто орієнтоване навчання* – пріоритет індивідуальності студента та формування професійної компетентності та професійне становлення. *Проблемно-пошукове навчання* – стимулювання ініціативи та інтуїції щодо творчого розв'язання практичних завдань; засвоєння способів творчої діяльності, самостійне винайдення способів практичного вирішення творчої проблеми. *Стимулюючі технології* – умовна гра як трансляція діяльності, моделювання та імітація – максимальне наближення до практичної творчої діяльності, імітація місця творчих подій; мистецька професійна гра – концертна чи театральна зала, конкурс, фестиваль чи виставка, кіно- та телерадіостудія тощо;

Добір форм навчання із організація творчої діяльності. *Практичні заняття з мистецьких дисциплін* – художньо-навчальної діяльності, підготовка та оприлюднення її результатів; спільна творча діяльність педагога та студента щодо мистецького матеріалу; самостійна демонстрація творчих досягнень. *Індивідуальні мистецькі заняття*: індивідуалізовані та індивідуальні заняття за схемою «викладач – мистецький матеріал – студент». *Самостійна робота студента* – індивідуальна навчально-художня та творча діяльність студентів у поза аудиторний час. Види самостійної роботи: щоденний творчий тренінг та вправління. *Практична підготовка* – практична підготовка осіб шляхом проходження ними творчої мистецької практики в установах та організаціях культури і мистецтва.

*Бойко Христина,  
кандидат архітектури, доцент  
кафедри дизайну та основ архітектури  
Національного університету «Львівська політехніка»  
Радомська Віолетта,  
художник-реставратор вищої категорії, старший викладач  
кафедри дизайну та основ архітектури  
Національного університету «Львівська політехніка»*

## **НАУКОВО - РЕСТАВРАЦІЙНА ПРАКТИКА У ЗБЕРЕЖЕННІ ДЕКОРАТИВНО-МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Архітектура матеріалізує духовні, соціально-економічні зміни суспільства. Суперечність свідомості, естетики, історичних видозмін, відображалась у пошуках нових стилістичних канонів. Водночас цей «пошук» матеріалізувався у різноманітних за формою і змістом перебудовах, руйнаціях, реконструкціях, переформатуваннях. Таким чином, відбувалась адаптація пам'яток мистецтва та архітектури до потреб епохи [7, 98]. Неодмінна складова цього процесу – час, як посередник між кінцевим творчим процесом та моментом, у якому цей креативний акт – пам'ятка архітектури, мистецтва, тощо, з'являється у свідомості глядача певної епохи. І саме дистанція між часовими відрізками у свідомості оцінки вічного та історичного спричиняє конфлікт, який суттєво може зашкодити збереженню пам'ятки. Однак, чітко розмежувати час та естетику неможливо, хоча б з огляду на те, що момент ілюмінації давньої пам'ятки у свідомості суспільства не буде виключно історичним, а неодмінно взаємодіятиме з естетичним баченням. В результаті видозмін, пам'ятка набуває актуальності для суспільства, водночас залишаючись часткою культурно-історичного минулого [4, 51].

Вивчення основних принципів стратегічної, технологічної будови настінного малярства візантійсько-руського періоду задекларувало про спільні засади для багатьох локальних культурних осередків та творців XIV-XVI століть. Однак, пошук нових технологічних матеріалів, зміна естетичних, соціально-культурних прерогатив суттєво міняє методи та техніко-технологічні засади у декоруванні архітектурних споруд. На даному етапі, дослідження збережених автентичних пам'яток монументального мистецтва першої половини XX століття, зокрема, встановлення авторства, підтвердження попередньої атрибуції або атрибутування нового об'єкту, перебуває на початковому етапі, у порівнянні із спадщиною станкового характеру.

Мистецтвознавча експертиза, яка часто базована лише на архівних та історіознавчих матеріалах, не завжди відповідає реальній ситуації стану пам'ятки. До прикладу, науковці стверджували, що при ліквідації у 1989 р. музею атеїзму з церкви Св.Миколая у м. Золочеві Львівської обл., стінописи М. Сосенка були повністю оновлені. Однак, науково-реставраційна експертиза виявила задовільно збережені автентичні поліхромії Модеста Сосенка на стінах півсферичної апсиди святилища, а решта композиційних схем, зокрема в наві, бабинці та на парусах склепіння, лише частково «поновлені» в межах рисунку [3, 36]. А у 2012 р. група львівських реставраторів здійснила фінальне знищення авторських поліхромій Модеста Сосенка, знівельовавши авторську колористику та текстуру автентичного клеєвого малярства [1, 34]. І як результат – ми отримали каверверсію, в минулому унікальної пам'ятки монументально-декоративного мистецтва першої чверті XX ст. Така ж доля спіткала сосенківські розписи в церкві с. Славського, в Музичному інституті у Львові [2, 51]. Схеми, композиційний устрій, рисунковий лад цих об'єктів, в основному, збережений, однак колористика, матеріальна структура та технічна особливість «пензля» майстра, візуальне сприйняття малярства було знівельоване. Ситуація ускладнюється, коли збережені ансамблі датуються або ідентифікуються виключно на підставі опосередкованих доказів, таких як – критерій датування архітектурного середовища (дані з історії храму, сграфіто з датами на стінах, палеографія інскрипції, тощо). Другий тип доказів – іконографічно-стилістичний аналіз, який, однак, не завжди є підставою для конкретизування у датуванні з огляду на те, що малярство може зазнати неодноразових втручань та поновлень [6, 32-35].

На шляху хронологічної прив'язки інтер'єрних декорів до архітектоніки споруди важливу роль, а часом вирішальну, набирає науково-технологічне обстеження фізичної структури верств, що становлять і творять певний вид мистецтва (стінопис, сграфіто, мозаїка тощо). Проблематика формування аналітичної бази авторських метод, технік та авторських технологій українських мистців-монументалістів першої чверті XX століття, не знайшла свого розгляду в дотеперішній вітчизняній історіографії. Цій проблематиці було приділено увагу при проведенні I-го реставраційного пленеру у церкві Арх. Михаїла с. Підберізці (керівник В.Р. Радомська), де автентичність поліхромій М. Сосенка збережена чи ненаймасштабніше (рис.1).



**Рис. 1. Загальний вигляд та інтер'єр церкви Арх. Михаїла, 1891 р. с. Підберізіці Львівської обл.**

З цією метою було проведено дослідження матеріальної структури стінописів пам'ятки: стратегічний аналіз; техніко-технологічні принципи поліхромії; фізико-хімічний та якісно-кількісний аналіз технологічних верств, що було підставою для випрацювання та застосування відповідної методи і засобів проведення неруйнівних реставраційних заходів [2]. Низка первинних експресаналізів не змогла надати вичерпної бази даних для прийняття реставраційної програми. Складний спектр фізико-хімічних досліджень проводились в лабораторних умовах на кафедрі консервації та реставрації творів мистецтва Академії Мистецтв у Кракові (РП). Отримані дані фізико-хімічних досліджень та аналітичні висновки дозволяють фахівцю підібрати оптимальну програму консерваційно-реставраційних заходів для збереження матеріальної структури, з якої «складається» твір мистецтва [4, 68]. Обстеження фізико-хімічної структури основи та малярських верств, технічні прийоми, використані при створенні стінописів в художньому декоруванні М. Сосенком храму у с. Підберізіці, дає можливість проаналізувати авторську манеру, її застосування в подальшому [2, 54].

З кінця 90-х років XX століття творчий доробок М. Сосенка займає вагомe місце в творчих інтенціях сучасного покоління декораторів, дозволяє продовжити та відновити традицію фахового, «рукотворного» процесу архітектурної поліхромії сакральних та громадських споруд, ставлячи за мету не тільки формотворення, а й культуру дотримання технологічних особливостей. Застосування традиційних, апробованих часом техніко-технологічних принципів «продовжує» життя творінню «рук людських», полегшує проводити пам'ятко-охоронний напрямок в контексті консерваційно-реставраційного процесу в історико-культурних та сучасних пам'ятках української сакральної архітектури. Це, в свою чергу, сприяє культурі соціуму на шляху ідентифікації суспільства в напрямку творення національної архітектурно-мистецької школи, піднесення якої яскраво прослідковувалось в кінці XIX – першій чверті XX століття.

#### **Література**

1. Откович Т. Реставрація настінних розписів Модеста Сосенка в церкві Св. Миколая в Золочеві. *Бюлетень ННДРЦ Україна (ЛФ)*. 2008. №10. – С. 130-134.
2. Радомська В. Модест Сосенко – автор розпису храму Арх. Михаїла у Підберізіцях. *Збереження та порятунок сакральних пам'яток Галичини. – Львів.: Срібне слово*. 2006. № 1. С. 50-54.
3. Радомська В. Повернення Модеста Сосенка. *Зерна*. 1994. №1. С. 33-38.
4. *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*. Łódź. 2001. №3. S. 1 – 142.
5. Brandi C. *Teoria restauracji*. Warszawa. 2006. P. 7-146.
6. Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. *Historiya, teologia, sztuka konserwacja*. Lublin. 1999. S. 1-249.
7. *Renowacje i Zabytki*. – Kraków. 2003. №1 – S.1 -115.

**Борисенко Тетяна, аспірант НАКККіМ**

### **ПЕРПЕТУУМ МОБІЛЕ В МУЗИЦІ**

Одна з перших згадок про «perpetuum mobile artificae» (П. М.) зустрічається у трактаті великого математика й астронома Бхаскара Ачар'я (близько 1159 р.). Проект Бхаскара являє собою зменшену копію індуїстської картини світу. В якості основного елемента конструкції використано колесо. У Європі ідея вічного руху набуває дещо іншого світоглядного обґрунтування. Християнська картина Всесвіту істотно відрізняється від індійської та китайської. В ідеї вічного руху вже неявно міститься припущення, що в природі щось може виникнути само собою, без будь-якого спонукального зовнішнього імпульсу, на зразок створення світу Господом з нічого.

Перпетуум мобіле у музиці поєднує різні визначення, спрямовані на продукування музичного образу безперервного руху. Системи засобів, що використовуються композиторами при створенні образів П. М.,

складаються з метроритмічних комплексів з повторюваними тривалостями у музичній фактурі та безпосередньо впливають на жанрову основу твору. В. Цуккерман виділив П. М. як моторний жанр. І. Ямпольський наголосив на розповсюдженні цього жанру у романтиків, який мав характерні риси (безперервний рівномірний рух звуків однакової тривалості, зазвичай шістнадцятими) та форму. Вона будується на динамічному розгортанні та нагнітанні ритмізованого руху, захоплює слухача безперервністю свого розвитку. Б. Асаф'єв дослідив «рівномірний та безперервний рух» в головній партії увертури Л. Бетховена «Прометей». Проте трансформації образу П. М. у романтиків загалом лишалися поза увагою музикознавців.

Твір «Мото перпетуо» для скрипки з оркестром ор.11№ 6 Н. Паганіні є одним із перших зразків жанру П.М. серед романтичних мініатюр. Широкий діапазон руху мелодії (до 3-х октав) поєднаний з оркестровим супроводом піцикато. Віртуозна п'єса танцювального іронічного характеру спрямована на широку аудиторію. В пошуку яскравих концертних форм, Н. Паганіні експериментував з фактурою для досягнення барвистості і повноти звучання, що реалізовувалось в «Мото перпетуо». Відмічено, що цей твір надихнув багатьох композиторів на створення блискучих концертних п'єс П.М.: К. Бом, Ф. Ріс «П.М. ор.34 № 5», О. Новачек «П. М. для скрипки та оркестра».

Традицію, започатковану Н. Паганіні, продовжує і знаменитий музичний жарт «Перпетуум мобіле. Характерна фантазія для оркестру» ор. 257(1861р.) Й. Штрауса. Цей твір – пародія на показних віртуозів, які демонструють своє технічне мистецтво всупереч музиці. Він не має чіткої закінченої форми, оскільки авторська позначка «fine ad lib» залишає за диригентом вибір чисельності повторів варіації. Так безкінечна кількість репріз символізує безкінечний рух. «Вічний рух ор.119 C-Dur» Ф. Мендельсона має піднесений характер, що нагадує радість від швидкої їзди.

Творчість Ш. В. Алькана є мало відомою в Україні. Надзвичайна технічна складність стала на заваді частому виконанню його творів. Протягом цілого століття фортепіанний спадок композитора лишався поза увагою виконавців. Лише наприкінці ХХ ст. повертається цікавість його до його музики. Досліджені П. М. Ш. В. Алькана (фортепіанні п'єси: «Залізниця» ор.27, «Перпетуум мобіле» ор. 30, Етюд «Як вітер» ор.39) відносяться до зображувального напрямку П. М. Працюючи в епоху романтиків, композитор створює зовсім іншу картину світу. Насичена симфонічна фактура рояля, епатуючи прийоми, акцентуація, іронізування над музикою класиків (цитати) все це відносить його творчість до стилю декаданс, що є перехідним до естетики ХХ ст. Робота не вичерпує всіх аспектів вивчення П. М. в музиці. Перспективними залишаються напрями дослідження українського музичного мистецтва в аспекті П. М. як жанрового різновиду.

*Борщ Ольга,  
викладач культурології, Мелітопольське училище культури*

## **КУЛЬТУРНІ ПОТОКИ В ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Культура є безперервним процесом інтерпретації вже утворених смислів, що постійно оновлюються. Вона принципово динамічна й опирається на внутрішні зміни у культурному просторі - незначні або масштабного характеру. Суспільство потребує визначення логіки розвитку сучасної культури, адже жоден історико-культурний процес не може бути зображений у вигляді простої синусоїди: у ній завжди можна виділити нескінченну кількість осей, по яких відбуваються зміни, відображені різноманітними кривими.

Питання дослідження динамічного стану української культури, зокрема характеристики її темпоральної мінливості висвітлюються у роботах вітчизняних науковців Ю.Богущого, С.Волкова, К.Іванової, О.Копієвської, О.Опанасюка, В.Шейка. Пошук нових методологічних настанов у підходах до вивчення української музичної культури в історико-культурному контексті першої половини ХХ століття відбивається в працях Л.Архимович, М.Гордійчука, Л.Кияновської, Е.Кучменко, М.Копиці, І.Ляшенка, Л.Пархоменко, М.Ржевської, А.Терещенко, Л.Філоненка, О.Шевчук.

Культура як система відома своєю стійкістю і мінливістю. Вивчення системи показує, що вона залежить від стану суспільства, у якому перебуває. Будь-які історичні події тією чи іншою мірою впливають на формування й панування певних жанрових комплексів. Системні дослідження сприяють створенню загальної картини пізнання мистецтва як явища неоднорідного, відкритого, яке залежне від динаміки розвитку культури. Зміни є невід'ємною властивістю культури, і включають в себе внутрішню трансформацію культурних явищ, зовнішні зміни. Культурні форми відрізняються за своїм потенціалом, що робить культурний простір неоднорідним. Коли йдеться про зрушення в культурі, то мають на увазі будь-які якісні зміни і найбільш помітними стають ті, що проходять в межах полюсних опозицій. Така думка належить російському філософу А.Ахієзеру, який вважає що дуальна опозиція є вихідною клітинкою діяльності, «між полюсами якої розігруються всі комедії та трагедії» [1, 23]. Схожа думка належить І. Яковенку і А. Пелипенку, які вважають, що усі культурні феномени складаються з бінарних опозицій: «... суб'єкт, що усвідомлює себе, приречений перебувати у світі дуальних опозицій і будувати власну стратегію буття в цьому бінарному-конфліктному

просторі» [3, 201]. Бінарні універсальні опозиції можна розглядати як своєрідний класичний культурний код, що дає ключі для розуміння загальних закономірностей розвитку культури.

Культурний простір складається із власних структурних елементів, які володіють певними специфічними властивостями і залежно від їх поєднань культурне життя може вибирати різні напрямки. Найбільш динамічними елементами виявляються полюсні опозиції, які знаходяться в постійному спряженні. Їх можна узагальнити в три пари: цінність – антицінність, сакральне – профанне та центр – периферія. Розуміючи культуру як явище із системними характеристиками, можна стверджувати, що всі форми духовної культури так чи інакше проникають у художню творчість, тому і в мистецькому просторі проявляються вищезначені пари. Різновекторні напрями культурних потоків утворюються менш потужними естетичними парами «художнє - нехудожнє», «елітарне - масове», «авангард - реалізм», «канон - евристика» та іншими, які залежно від історичної ситуації, мистецьких уподобань знаходять своє втілення у специфічних мистецьких категоріях і складають різноманітні варіанти творчого буття.

Завдання тез полягає у висвітленні динаміки змін простору українського музичного мистецтва початку ХХ століття за допомогою полярних векторів, які можуть проявлятися в різних інтерпретаціях. Музична культура ХХ століття відображала своїми специфічними засобами стрімкий рух загальної світової культури від модернізму до постмодернізму. На початку століття велися пошуки нової системи композиторської техніки, нового стилю. Активні творчі зв'язки українських композиторів початку ХХ століття з європейськими митцями, інтерес до нових творчих принципів сприяли проникненню авангарду у вітчизняний музичний простір. Як зазначає дослідниця М. Ржевська, українська композиторська школа була зрілою і сформованою, відкритою до настанов «незважаючи на перевагу націоналістичних устремлень, починаючи від творчості М.Лисенка дискурс національної культури в музиці не мав настільки замкненого на собі характеру, як народницький в літературі чи живописі» [4, 18].

За перші десятиліття ХХ століття мистецтво України переживає зміни векторів розвитку: академізм-авангард, авангард-зародження нового академізму у вигляді соцреалізму. Це призвело до того, що влада не підняла рівень мистецтва, а навпаки - зменшувала розуміння художніх витворів. Підтримка офіційною ідеологією авангарду, штучно культивоване поняття «народного» приводить до появи нових творів, жанрів, тематики, які ґрунтуються на протилежних змістах.

Культурні потоки змінюють напрям розвитку від центру до периферії, що значно впливає на формування культури України 20-х років: «В умовах тоталітаризму вона (Україна) перетворюється на периферію, цілком підлеглу центру, його більшовицько-диктаторським структурам. Культура України, зазнаючи утисків політико-ідеологічних починає еволюціонувати й мутувати у бік спрощення, уніфікації, поділу мистецтва на офіційне та неофіційне, утвердження офіційного мистецтва, єдиним «магістральним» напрямом стає реалізм» [2, 470]. Отже, разом з цим змінюється стиль мистецтва, який регулюється настановами з офіційних статутів. Відбувається відступ від норм тогочасного західноєвропейського мистецтва та відновлення класичних, академічних та народницько-реалістичних традицій, що приводить до розмежування професійного й народного мистецтва.

Детально аналізуючи історичні події початку ХХ століття, дослідниця М.Ржевська відмічає, що до 1917 року влада українську музику супроводжувала повним неприйняттям, що «мало своїм наслідком не те щоб пряму заборону, а несхвалення і відсутність будь-якої підтримки. Решту робило ставлення до українства взагалі, що створювало такий суспільний настрій, що виводив українську музику за межі системи художніх пріоритетів – вважалося, що суспільству цілком вистачало для задоволення естетичних потреб офіційно визнаного мистецтва. Ставлення влади до української музики у період визвольних змагань мало протилежний знак, але відсутність стабільності не дозволила втілити це позитивне ставлення у належні реальні дії» [4, 18].

У 1920-ті роки музичні діячі ініціювали утворення об'єднань, що давало змогу самостійно працювати. Було написано безліч творів до масових подій і свят нової держави, музику навіть тлумачили як «пролетарську зброю». Поступово формувалась система керівництва музичної культури, організовувались заклади музичної освіти, видання, колективи. Однак підтримка держави зробила мистецтво залежним, надавались рекомендації щодо тематики творів, її стильових і жанрових особливостей, репертуару та ін.

Також бюрократія і державна політика чинила перешкоди щодо ціннісних орієнтирів української музичної культури. Одна з ідей пролеткульту в творенні «нового мистецтва» стосувалась доцільності існування театру опери і балету який, на думку чиновників був «антисоціальним явищем» [2, 337]. Але ця директива не прижилася в українській культурі, адже на той момент існували багаточисельні колективи, які згодом стали державними. Створення Спілки композиторів у 1932 році приводить до уніфікації композиторської творчості, тематика повинна була відповідати вимогам радянського суспільства, в наслідок чого унеможлилювались будь-які новаторські сплески, що сприймалися як «формалістичні безідейні, ворожі народу» [2, 339]. Музичне мистецтво першого післяреволюційного десятиліття було у пошуках доступної мови, яка формувалась на національних витоках. Нажаль, поглиблення до свого коріння викликало більше питань, ніж відповідей, тому зміна мети призвела і до зміни засобів, тобто утворюється опозиційне зіставлення «народне-інтернаціональне». І саме останній вектор відіграє суттєву роль у соцреалізмі, який продержався майже п'ятдесят років.

Зміна методології мистецтва внесла корективи до музичних виразних засобів. Якщо в культурі було відчутне нове повітря новаторства (іноді авангард ототожнювали з революцією), що проявилось в оновленні

мови, то в музиці поступово стала поширюватись тенденція спрощення музичної системи виразності. Головним стає суспільне, а не особисте, тому перевага віддавалась масовим жанрам. Виняткову роль в українській культурі постреволюційних років мало хорове мистецтво, через яке держава могла агітувати та нав'язувати свої ідеали і цілі. Воно потіснило симфонічні жанри, що панували на рубежі століть. Перевага хорового виконавства базувалась на традиційному для українського народу розумінні хору як засобу консолідації. Також нове гасло «дотримання народності» проникає в різні види мистецтва, що надає змогу виявити новий вектор культурних змін, пов'язаних із опозиційною парою «професіональне - народне». Отже, на початку ХХ століття в просторі українського музичного мистецтва інтенсифікуються потоки, які залежні від офіційної ідеології, однак поруч з тим виявляються загальносвітлові тенденції культурного оновлення.

#### *Література*

1. Ахизер А.С. Россия: критика исторического опыта. (Социокультурная динамика России)/ А.С. Ахизер. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 1998
2. Історія української культури: у 5 т. / НАН України; редкол.: Б. Є. Патон [та ін.] - К. : Наук. думка, 2001 - Т. 5 кн.1 : Українська культура ХХ-початку ХХІ століть / Ю. С. Асеев, В. Д. Баран, І. А. Баранов [та ін.]; редкол. тому: П. П. Толочко [та ін.]. - 2011. - 862 с.
3. Пелипенко А. Культура как система. М.: Языки русской культуры, 1998. –376 с.
4. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. ... д-ра мист-ва спец. 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2006. – 36 с.

*Бочерова Тетяна, магістрант НАКККіМ*

### **МИСТЕЦТВО ТА ТЕХНОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОГО ЛИТВА ЗІ СПЛАВІВ ЦИНКУ У КРАЇНАХ АЗІЇ ДО ХІХ СТ.**

Одним з перших завдань атрибуції художніх виробів з металів та складної експертизи культурних цінностей в цілому є чітке встановлення матеріалу та технології виготовлення. На сьогодні українські науковці, такі як Індутний В.В., Артюх Т.М., Платонов Б.О., Калашнікова О.Л., Шман С.Ю., Бітаєв В.А. розглядають питання оцінки та експертизи культурних цінностей, зокрема торкаючись теми експертизи дорогоцінних металів, розробляються методики. У 2015 році була видана «Енциклопедія художнього металу» Шмагало Р.Т. Проте українська література з мистецтвознавчої експертизи майже не торкається теми сплавів кольорових металів.

Для визначення вмісту сплаву проводиться техніко-технологічна експертиза неруйнівним методом рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА), що дозволяє експерту зробити висновок про назву сплаву, таку як «срібло», «золото», «бронза», «латунь», тощо. Але для предметів зі сплавів кольорових металів відсотковий вміст тих чи інших хімічних елементів вказує не тільки на визначення самого сплаву та технологічні особливості виготовлення предмету, а є також надважливим фактором при датуванні, адже деякі хімічні елементи винайдені людством як такі лише у ХVІ ст., сплави винайдені у ХVІІІ ст., а набули розповсюдження у промислових масштабах лише у ХІХ ст. Таким елементом є цинк та сплав, що має назву «латунь» [10, 239], що, як відомо, використовувався з VІІІ-VІІ ст. до н.е.: асирійські клинописні таблички згадують про використання «міді гір», і це може стосуватися «природної» латуні [3, 8]. «Oreikhalkon» (гірська мідь) — давньогрецький переклад цього терміну, пізніше був адаптований до латинського aurichalcum, що означає «золота мідь», що стало стандартним терміном для латуні. Наприкінці I ст. до н.е. Римська імперія прийняла латунь, як метал для деяких монет (сестерції та дупондії) та окремі предмети римської військової техніки почали робити з латуні [4, 47].

Та попри ці широко відомі факти, сплави міді та цинку відомі майже з самого зародження металургії. Ситуація дещо неоднозначна та складна, оскільки деякі добре відомі приклади артефактів, що містять цинк, представлені як такі, що виготовлені не з латуні — натомість, як матеріал виготовлення, найчастіше зазначається бронза. Так в аналітичних таблицях у первісному звіті про розкопки в Лотхалі (1985 р.) повідомлялося, що один фрагмент (4189) містить приблизно 6% цинку і таким чином вважався першою індійською латунню (1500-2200 рр. до н. е.). Однак у відповіді на наступні запити, повідомлялося, що це результат друкарської помилки [6, 1]. Більш значні знахідки відносяться до доіспанської Аргентини, де виявлені 7% цинку [5, 133–202]. Та у 2007 р. дослідники Британського Музею (Лондон) визнали, що у Західній Азії та Східному Середземномор'ї ранні мідноцинкові сплави відомі у невеликій кількості з декількох джерел від III тис. до н.е.: на Егейському узбережжі, в Іраку, Об'єднаних Арабських Еміратах, Калмикії, Туркменістані та Грузії, а з II тис. до н.е. — в Індії, Узбекистані, Ірані, Сирії та Ханаані [9, 189–201]. Розкопки в Китаї у 1980-х рр. виявили низку крихітних фрагментів мідних сплавів та артефакти, що містять понад 30% цинку та датуються IV і III тис. до н.е. [8, 287–301], не викликаючи жодних підозр щодо їх археологічного контексту. Ці ранні приклади мідних сплавів, що містять цинк, піднімають питання про їх походження та коли їх виготовлення стало свідомим.

Саме в Індії (поч. 1 тис. н. е. [7, 129]) та Китаї (кін. 1 тис. н. е. [11, 179-187]) особливістю виробництва цинку стало зростання реальної хімічної промисловості та існування наукової лабораторної практики задовго до початку подібних розробок в Європі XVIII ст. Дана стаття розглядає питання технологічних особливостей виготовлення предметів зі сплавів цинку у зазначених країнах в різні часи. Виокремлено основні технології литва, наведено приклади латунних та цинкових витворів декоративно-ужиткового мистецтва, монет. Дослідження відкриває перспективу більш точної атрибуції предметів, що виготовлені зі сплавів цинку у контексті питань часу створення та автентичності.

#### *Література*

1. Бітаєв, В. А. Методичні засади експертного дослідження культурних цінностей [Електронний ресурс] [Текст] : навч.-метод. посіб. / В. А. Бітаєв, В. Д. Шульгіна, С. Ю. Шман. – Електрон. текст. дані. – К. : НАКККіМ, 2010. – 128 с.
2. Шмагалю Р. Енциклопедія художнього металу. Том 1. Світовий та український художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза / Р. Шмагалю. – Львів: Априорі, 2015. – 420 с.
3. Bayley J. Metals and Metalworking A research framework for archaeometallurgy / J. Bayley, D. Crossley, M. Ponting. – London: Historical Metallurgy Society, 2008. – 80 с. – (Occasional publication / Historical Metallurgy Society).
4. Bayley J. The Production of Brass in Antiquity with Particular reference to Roman Britain / J. Bayley, P. Craddock // 2000 Years of Zinc and Brass / J. Bayley, P. Craddock. – London, 1990. – (British Museum Occasional Paper). – с. 7–27.
5. González A. Pre-Columbian Metallurgy of Northwest Argentina: Historical Development and Cultural Process / A. González, E. Benson // Pre-Columbian Metallurgy of South America / A. González, E. Benson. – Washington DC: Dumbarton Oaks, 1979. – (October 18th and 19th, 1975). – С. 207.
6. Kenoyer J. M. & Miller H. M.-L. Metal technologies of the Indus Valley in Pakistan and Western India / Kenoyer J. M. & Miller H. M.-L., V. Pigot // The emergence and development of Metallurgy / Kenoyer J. M. & Miller H. M.-L., V. Pigot., 1999. – Додаток А.
7. Rây P. History of Chemistry in Ancient and Medieval India / P. Rây. – Calcutta: Indian Chemical Society, 1956. – 494 с.
8. Sun S. A Preliminary Study of Early Chinese Copper and Bronze Artefacts / S. Sun, R. Han. // Acta Archaeologica Sinica. – 1981. – №3.
9. P. Thornton C. Of brass and bronze in prehistoric Southwest Asia / Christopher P. Thornton // Metals and Mines: Studies in Archaeometallurgy / Christopher P. Thornton. – London: Archetype Publications in association with the British Museum, 2007. – 256 с.
10. Woodcroft B. Titles of patents of invention : chronologically arranged from March 2, 1617 (14 James I.) to October 1, 1852 (16 Victoriae) / Bennet Woodcroft. – London: G.E. Eyre and W. Spottiswoode, 1854. – 1554 с.
11. Zhou W. The origin and invention of zinc-smelting technology in China / W. Zhou // Metals and Mines: Studies in Archaeometallurgy / W. Zhou, S. La Niece, D. Hook, D. Craddock. – London: Archetype Publications in association with the British Museum, 2007. – 256 с.

*Брей Наталія,*

*старший викладач кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ*

### **СВЯТО-ГЕОРГІЇВСЬКА ЦЕРКВА МЕМОРІАЛУ "ПОЛЕ БЕРЕТЕЦЬКОЇ БИТВИ" – ЗРАЗОК МОНУМЕНТАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА ІВАНА ІЖАКЕВИЧА**

Історія України має чимало трагічних та славетних сторінок, і велика частина з них пов'язана з таким самобутнім явищем, як українське козацтво. Українські козаки здобули собі славу в боротьбі з загарбниками рідної землі, тому не дивно, що український народ, вже у мирний час, вирішив увічнити їхню славу і вшанувати їх пам'ять створивши прекрасний меморіальний ансамбль "Поле Берестецької битви". Ця споруда, а точніше, комплекс, був збудований у 1910-1914 роках на знак шани козаків, які загинули під час визначної битви під Берестечком у 1651 році, коли військо Богдана Хмельницького протистояло армії польського короля Яна III Казимира. Нас ця пам'ятка зацікавила ще й тим, що з нею пов'язане ім'я одного із славетних українських живописців ХХ століття – Івана Сидоровича Іжакевича. Ініціатором створення цього меморіалу став архімандрит Почаївської лаври Віталій Максименко. Саме він у 1908 році запропонував щорічно вшановувати пам'ять загиблих під Берестечком козаків та розпочав збір коштів для будівництва цього комплексу.

Місце для будівництва обрали недалеко від Берестечка – в селі Пляшева. Саме тут було розташування козаків під час битви. Домінантою ансамблю мала стати Георгіївська церква, присвячена Георгію Победоносцю, Георгію-воїну. Вона мислилася як символ воїнської доблесті козаків. Архітектором, за рекомендацією видатного зодчого Олексія Щусева, став його молодий учень Володимир Максимов. Саме він зумів поєднати в архітектурі церкви риси українського козацького бароко і тогочасного стилю модерн, створивши неповторну та оригінальну пам'ятку. Особливістю цієї церкви є і те, що вона є трьохпрестольною. Вона ніби складається з трьох різних церков: на першому поверсі – головний престол Святого Георгія, на другому – престол церкви Бориса і Гліба, а в нижній частині – підземна церква Святої Параскеви П'ятниці. Такий тип церкви є унікальним і не має жодних аналогів в світі. Вочевидь, це було зроблено, аби відзначити найбільш шанованих козацьким військом святих. Наприкінці будівництва церкви, у 1911 році, постало

питання щодо її оздоблення і архимандрит Віталій, як духовний опікун цього будівництва і самої церкви, вирішує запросити з Києва відомого вже тоді живописця і знаного іконописця Івана Їжакевича.

Їжакевич, разом зі своїми учнями іконописної школи, з радістю підтримав цю ідею і у 1911 приїхав до Пляшевої, де приступив до роботи. Ще під час будівництва церкви було зрозуміло, що в дні шанувань пам'яті козаків та інших свят народу буде дуже багато і церква не зможе вмістити всіх бажаючих. Тому прийняли цікаве рішення – на західній стіні, де центральний вхід, зробили величезну арку-нішу, яка стала своєрідним зовнішнім вівтарем. Крім того, ця арка ніби уособлювала тріумфальну арку – символ тріумфу і героїчної боротьби українського козацтва. Було прийнято рішення оздобити цю нішу, як вівтар. Там зробили одноярусний іконостас з чорного і червоного граніту, з вирізьбленими георгіївськими хрестами. Над іконостасом, на величезній площині тимпана Їжакевич мав написати центральну композицію – "Голгофа". Ця ідея, вочевидь, сподобалась Їжакевичу, адже прийом такого зовнішнього оздоблення мав в собі багато сенсів. По-перше – правильною була ідея винесення іконостаса назовні, аби всі охочі могли долучитися до богослужіння, по-друге – такий підхід був продовженням давніх традицій, коли храми минулого розписували зовні. Таким є Успенський собор Московського кремля та Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. По-третє – монументальне малярство в композиції фасадів широко застосовувалось в архітектурі модерну, як особливий декоративний елемент. Іван Сидорович, як людина надзвичайно освічена, добре розумів всі ці нюанси, а тому йому хотілося створити щось своє, у підтримку цих ідей. Іконопис як жанр з самих юних років цікавив Їжакевича. Ще будучи учнем Київської рисувальної школи Миколи Мурашка він мав рідкісну нагоду приймати участь у розчищенні фресок Кирилівської церкви. Саме там, побачивши старання молодого художника, знаний майстер Михайло Врубель запропонував йому спробувати свої сили в релігійному живописі. На його прохання і з благословіння батюшки Їжакевич написав образ Богоматері на хорах Кирилівської церкви. З цього часу розпочалася іконописна історія Їжакевича. Його навіть називали останнім іконописцем традицій Київської Русі. За своє життя художник створив чимало релігійних розписів та написав багато ікон.

В Пляшевій Їжакевич мав створити цілий ансамбль внутрішніх і зовнішніх розписів, а також написати ікони для центрального зовнішнього іконостасу. Разом зі своїми учнями він успішно виконував ці завдання. Центральна композиція фасаду – "Голгофа". Зрозумілий такий вибір головного розпису – ідея спасіння. Їжакевич був знавцем іконографії і всіх релігійних канонів, тому це зображення витримано в класичній іконографії розп'яття, але з невеличкими відступами. Так, праворуч від Христа він зобразив воїна, в стилізованому давньоруському вбранні, як символ війська, а за ним – монахи, як символ того, що тут було засновано чоловічий монастир у 1910-му році.

Характер зображень видає руку майстра. Стилістично ця композиція написана в характерній для Їжакевича живописній манері. Образи з "Голгофи" можна порівнювати з багатьма роботами Івана Сидоровича, зокрема з його образами, які він писав в Києво-Печерській лаврі. Ті ж самі прийоми моделювання обличчя, великі виразні очі, пози фігур. Впізнаваним є і колорит. Улюблені Їжакевичем теплі, темні кольори, витримані в коричнево-бордовій гамі з додаванням теплих зелених відтінків. Композиція неперевантажена, велику частину займає пейзаж, фігури крупні – все майстерно орієнтовано на сприйняття здалека та низу. На сьогоднішній день цей розпис перебуває у поганому стані. Справа в тому, що коли його створювали, то поспішали з освяченням церкви. Через брак часу було вирішено створити цю композицію не на стіні, як фреску, а на кількох листах оцинкованої бляхи, які потім просто прикріпили до стіни. Сам Їжакевич пішов на такий крок, адже сподівався що через деякий час ці листи буде знято, а композиція відтворена у техніці кам'яної мозаїки. Це було б набагато міцніше. Іван Сидорович вважав, що цей розпис може простояти десять-дванадцять років, але він існує вже понад 100 років. Саме через матеріал основи – бляху – його стан погіршується. У 2018 році нарешті було прийнято рішення про його реставрацію та перенесення до приміщення, а на зовнішньому тимпані відновити сюжет у техніці кам'яної мозаїки – як того і хотів автор.

Крім цих розписів Їжакевич виконав чотири ікони зовнішнього іконостасу та розписав Царські врата. Оскільки перебування на вулиці негативно впливає на їх стан збереженості, чотири ікони ще раніше були перенесені всередину, а на їх місце встановлено копії. Царські врата залишаються *in situ*. Роботи по оздобленню Свято-Георгіївської церкви велися б і надалі, але розпочалася Перша світова війна і ці території опинилися під окупацією Австро-Угорщини. Їжакевич з учнями змушені були припинити свою роботу і повернутися до Києва. Під час австрійської окупації пам'ятка була розграбована, багато знищено або вивезено. Постраждала і спадщина Їжакевича. З часом виявилось, що Іван Сидорович, окрім композиції "Голгофа" та ікон іконостасу виконав для меморіалу ще дещо. Це – одинадцять (за іншими даними – вісім) великих батальних картин на тему Берестецької битви. Ці роботи були написані на величезних мідних пластинах і прикрашали собою муровану стіну комплексу. Відомостей про них небагато. Відомо лише, що австрійці у 1915 році вивезли ці картини до Відня, а подальша їхня доля, на жаль, невідома. Інформації про те, як вони виглядали теж немає. Існує лише одна картина невідомого художника того часу, на якій зображено меморіал і в нішах мурованих стін чітко видно ці картини. На сьогоднішній день ніші в стінах пустують. Доля цих монументальних батальних картин залишається невідомою і до сьогодні, та робота над їхньою історією може стати окремим ґрунтовним дослідженням. Сам меморіал "Поле Берестецької битви" на сьогоднішній день



продовжує існувати, при церкві Святого Георгія є чоловічий монастир, поруч – історичний музей та дерев'яна церква Святого Михаїла 17 століття.

#### *Література*

1. Електронний ресурс [Режим доступу]: [https://www.liveinternet.ru/community/puteshestvuua\\_ukrainoy/post392029879/](https://www.liveinternet.ru/community/puteshestvuua_ukrainoy/post392029879/). Дата звернення: 15.05.2019.
2. Електронний ресурс [Режим доступу]: <https://ua-travels.livejournal.com/2799425.html>. Дата звернення: 15.05.2019.
3. Електронний ресурс [Режим доступу]: <https://parashutov.livejournal.com/58971.html>. Дата звернення: 15.05.2019.
4. Електронний ресурс [Режим доступу]: <https://parashutov.livejournal.com/202826.html>. Дата звернення: 15.05.2019.

*Ванюга Людмила,*

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрального мистецтва  
Тернопільського національного педагогічного університету ім.В.Гнатюка,  
заслужений діяч мистецтв України*

### **ТЕАТРАЛЬНИЙ РУХ НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

За період з початку ХХ ст. до 1939 р. на соціокультурну ситуацію Тернопільщини впливали глобальні трансформаційні процеси, позначені насамперед перебуванням краю до 1918 р. під скіпетром Австро-Угорської монархії, короткочасним входженням до ЗУНР та двадцятилітньою польською окупацією (1919-1939).

На думку С. Степанюк “міжвоєнне двадцятиріччя стало для Польщі періодом розквіту театрального мистецтва” [3]. Натомість Т. Горбачевський стверджує, що “занепад театральної культури в цілому та фінансового становища галузі спостерігався по всій території Другої Речі Посполитої” [2]. Однак польський театр порівняно з українським почував себе набагато комфортніше, оскільки опікувався і владою, і громадськістю. Українські мандрівні театри Східної Галичини не лише були позбавлені державної підтримки, а й зазнавали цензурних утисків і перебували під пильним наглядом поліції та староств. У 1930-х роках у Східній Галичині діяло близько 20 українських мандрівних театрів. “Зовні – це ніби позитивний аспект популяризації української культури. Проте часто нерозбірлива й невиразна кількість труп лякала низьким, навіть профан ним мистецьким і національним рівнем” [1, 559]. Деякі колективи розпадались, інші об'єднувались, змінювали назву в залежності від зміни концесіонера і таким чином театральний процес був у постійному русі.

Значний вплив на розвиток театрального руху в Галичині мали театральні діячів з числа так званої наддніпрянської (“петлорівської”) еміграції, які своєю жертвовою працею забезпечили соборність галицького театру. Мандрівний український театр став одним з важливих чинників, які забезпечили українському населенню західноукраїнських земель свою національну ідентичність. Переїжджаючи від одного населеного пункту до іншого мандрівні театри формували на території Галичини національний культурний простір.

Значну роль у культурному житті галицьких українців відіграли створений у 1864 р. театр товариства “Руська Бесіда”, а згодом театр товариства “Українська Бесіда” (1915-1924), де працювало чимало вихідців з Тернопільщини. У 1915 р. Л. Курбас створює постійний стаціонарний театр в Тернополі під назвою “Тернопільські театральні вечори”, що відкрився 18.10.1915 р. виставою “Наталка Полтавка” І. Котляревського. Своє існування театр припинив влітку 1917 р., вже після відступу російських військ. Однак театральне життя на Тернопільщині не припинилось. Восени 1918 р. почав діяти “Український театр”, а у березні 1919 р. на його основі створюється “Новий Львівський театр”. У 1920 р., коли в краї тимчасово встановлюється влада Галицького революційного комітету, діяло товариство “Драматичний театр”, перший український радянський театр в Тернополі, та й взагалі на Західній Україні (липень – вересень 1920 р.).

Отож, театральний рух в Галичині загалом, та на Тернопільщині зокрема відіграв важливу роль у формуванні національної та культурної свідомості населення, що сприяло збереженню української культури у такий складний історичний період.

#### *Література*

1. Боньковська О. Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918-1939 роках / О. Боньковська // Історія українського театру: У 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2009. – Т. 2: 1900-1945 / Л. Барабан, В. Гайдабура, О. Красильникова та ін.; редкол. тому: Г. Скрипник (гол. ред.) та ін. – С. 533-602.
2. Горбачевський Т. Польський театр у Львові в міжвоєнний період / Тарас Горбачевський // Краєзнавство. – 2012. – № 4. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://histans.com/JournALL/kraj/kraj\\_2012\\_4/24.pdf](http://histans.com/JournALL/kraj/kraj_2012_4/24.pdf)
3. Степанюк С. М. Театральне життя Волинського воєводства: 1921–1939 рр. автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. іст. наук: спец. 07.00.01 “Історія України” / С. М. Степанюк. – Луцьк, 2011.

## **ХОРОВА ПРЕЛЮДІЯ ЯК УНІКАЛЬНИЙ ЖАНР УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Хорова музика українських композиторів є багатовимірним художнім явищем, яке потребує постійного наукового розгляду з різних позицій. Реконструкція історико-стильової панорами жанрів української хорової музики виявляється важливим його аспектом. Особливу зацікавленість викликають унікальні жанрові явища, наприклад, вокально-хорова прелюдія.

Традиційно жанр прелюдії (мініатюри імпровізаційного характеру), історично властивий камерно-інструментальній музиці. Українська інструментальна музична культура зокрема представлена яскравими фортепіанними прелюдіями [1, 218-236]. Серед авторів кінця XIX – першої половини XX ст.: В. Барвінський, І. Віленський, Н. Нижанківський, Р. Сімович, В. Беркович, В. Косенко, М. Колеса, С. Людкевич, Л. Ревуцький, Я. Степовий, Б. Лятошинський. У другій половині минулого століття жанр прелюдії, як правило, представлений вже циклами, серед яких назвемо Дванадцять прелюдій для фортепіано І. Шамо, Три прелюдії для фортепіано А. Караманова і Три прелюдії для фортепіано О. Киви, Шість прелюдій для фортепіано Л. Шукайло. Твори цього жанру романтизуються, як-от прелюдії для фортепіано Т. Парулави «Шість настроїв». Нерідко мініатюри в циклі, які є репрезентантами певних тональностей, набувають нетрадиційного кількісного значення («Двадцять сім прелюдій для фортепіано» В. Губи) та ін. За канонами «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха та «Ludus tonalis П. Хіндемита написані фортепіанні малі цикли «П'ять прелюдій та Дев'ятнадцять концертних фуг» для фортепіано А. Караманова, 24 прелюдії і фуги та 34 прелюдії і фуги В. Бібика. Твори, написані у жанрі прелюдії, використовують різну стилістику. Так, 48 прелюдій і фуг В. Іванова згруповано у чотири томи, окремий том представляє джазові прелюдії та романтизовані прелюдії – «Пори року». Метафоричне бачення жанру надає В. Сильвестров у своїх фортепіанних циклах, прелюдіях і постлюдіях. Таким чином, інструментальна прелюдія представлена в українській музиці досить розлого і творчо – як поле композиторських експериментів.

Досить нетиповим жанровим варіантом є хорова прелюдія. Лише поодинокі приклади існують у творчих доробках видатних хорових композиторів України, наприклад, Миколи Леонтовича, Пилипа Козицького та Лесі Дичко. «Вісім прелюдій-пісень» Пилипа Козицького видані у 1967 році та присвячені «Ясній пам'яті Миколи Леонтовича». Ця присвята є не тільки епіграфом, а, скоріше, творчим наслідуванням його принципів. Хорові прелюдії є обробками різнохарактерних українських народних пісень («Ой до того жита», «Болить, болить голівонька», «Ой у полі, у полі», «Ой високо сонце сходить», «Ой пила, пила», «Ой коляда, колядниця», «Ой дуб-дуба», «Через сінечки в вишневий сад») для мішаного хору. Кожна хорова прелюдія монообразна, має вільну побудову форми, епізоди якої написані у тональності першого ступеню спорідненості до основної. Прелюдія для хору П. Козицького – миттєва жанрова сценка або пейзажна замальовка з колористичними тональними барвами.

«Прелюдія фа-дієз мінор» Миколи Леонтовича написана для мішаного хору а капела [2, 280]. Це безтекстова мініатюра (вокаліз), яка налічує 24 такти, вона має тричастинну будову (три речення повторної структури) і виконується прийомом *portogando*. Акордова фактура з майже академічним голосоведінням досить незвична для творчої манери композитора. Тим не менш, насиченість підголосками, мелодизованість кожного голосу, демонструють тяжіння композитора до лінійності мислення, панування мелодійного джерела, принципів підголоскової поліфонії. Акордове звучання хорової фактури надає Прелюдії суворий, дещо самозаглиблений образ пейзажної споглядальності. Смілива колористика фонізму, співставлення далеких тональностей (соль мінор, ре мінор у фа-дієз мінорі), використання септакордів відображають стильові пошуки М. Леонтовича у царині власних оригінальних творів: світу, «паралельному» центральному жанру творчості композитора – хорової обробки народної пісні.

Майстриня сучасної хорової музики України Леся Дичко також має у своєму творчому доробку п'ять хорових прелюдій «В стилі «Шан-шуй»». Ці твори належать циклу «Хорові пейзажі» (ор. 36), який написано у 1989 році для жіночого хору а cappella. Твір присвячено Світлані Фоміних. У циклі хорових прелюдій Лесі Дичко використовуються тексти хоку середньовічних японських поетів Басьо, Ісси, Кікаку, Дзьосо. Цікаво, що у лірико-споглядальних хорових прелюдіях № 1 «День. Пізня осінь», № 4 «Місячне сяйво» та урочисто-пейзажній № 5 «Весна. Цвітіння вишні» поезії наведено як епіграф, а хорова партія звучить без тексту, як вокаліз. Саме такий принцип безтекстової вокалізації хорового співу використовує М. Леонтович у своїй хоровій прелюдії фа-дієз мінор. Генетична особливість жанру прелюдії полягає у презентації різних тональностей на добре темперованому клавирі або органі (*Das wohltemperierte*). Вона остаточно оформилася в епоху бароко в інструментальній творчості Фрідріха Зуппіга, Йоганна Маттезона, Андреаса Веркмайстера, Йоганна Фішера і Йоганна Себастьяна Баха. У Й. С. Баха вона приводить до над-ідеї семантизації тональностей. Ідея нової розширеної тональності як особливої звуковисотної системи творчо реалізована у п'яти прелюдіях Лесі Дичко. Цей японський цикл надає можливість втілити барвистий світ кольорів, настроїв та різних емоцій у надскладній будові сонористичної хорової фактури кожної прелюдії.

Дослідники творчості композиторки, музикознавці О. Письменна, Л. Кияновська, С. Грица, О. Козаренко, С. Павлишин, Н. Степаненко та ін., одноставно підтверджують особливу синестезійну природу творчого обдарування Л. Дичко. Дійсно, музичний звукопис першої прелюдії майстерно вимальовує слова Басю: «День осінній / Маривно-в'януче сонце / В пустелі стоїть. Та тужить / Безжалісний вітер осінній» (переклад українською Б. Чіпи). Стан осіннього завмирання природи, тужливого вітру та холодного сонячного сяйва передано звуковими барвами акордових комплексів нетерцієвої структури. Потрійне *divisi* партій перших та других сопрано та альтів розшаровує партитуру Л. Дичко: кожен голос має максимально індивідуалізовану власну хорову партію. Мелодична лінія у повільному темпі викладена великими тривалостями. Вертикальні співзвуччя в одномоментному звучанні мають навіть енгармонійно рівні звуки, які інтонуються відповідно та надають враження терпкості, барвистості та тембрального нашарування, що майже зорозво насичує звукову площину віртуальним 3D-форматом. Великого значення набуває динаміка та виконавські прийоми, які ретельно виписані в партитурі. Атака на форте із поступовим затиханням, наростання звуку від піаніссімо до максимуму звукової хвилі, стихання хорової звучності до шепоту, хорове ковзання звуковими комплексами у поєднанні з вібратором ударних (палічки, там-там) майстерно передають звукову музику пейзажу. Майже імпресіоністичні барви Клода Дебюссі оживають у четвертій прелюдії «Місячне сяйво». Аналогічні засоби виразності, але у швидкому темпі та русі короткими тривалостями, призводять до відтворення протилежного – жартівливого характерного образу, як-от у хорових прелюдіях з текстом № 2 «Муха (Жарт)», № 3 «Радісне жабенятко» (*Tempo di Valse*). Таким чином, видатні представники вітчизняної музики Микола Леонтович та продовжувачка його традицій Леся Дичко сміливо експериментують із жанрами, збагачуючи як сталі жанрові традиції, так і виразні ресурси хорової музики України.

#### *Література*

1. Калениченко А. Інструментальна музика // Українська музична енциклопедія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 218–236.
2. Микола Леонтович. Хорові твори. Упорядкування, загальна редакція, вступна стаття та примітки В. Кузик. Пам'яті Я. Юрмаса та М. Гордійчука. Київ: Музична Україна, 2005. 376 с.

*Вежновець Ірина, аспірант НАКККіМ*

### **ТВОРЧИСТЬ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Серед камерно-вокальних творів французького композитора Франсіса Пуленка особливу увагу привертають музичні зображення персонажів як замальовки найтонших градацій душевних станів людини. Твори композитора репрезентують новий дослідницький інструментарій до музичного портретного жанру, який дає можливість переосмислення вербального і невербального процесу портретування людської особистості. Творчості Ф. Пуленка присвячено дослідження зарубіжних та вітчизняних вчених (А. Алексєєв, Д. Арбі, Д. Берж, А. Ель, Б. Іврі, К. Клоде, Р. Машар, І. Медведєва, В. Меллерс, Дж. Рой, Ф. Ферраті, Г. Філенко, Г. Шнеерсон, Б. Шеффер). У дослідника П. Бернака розглянуто вокальні твори Ф. Пуленка з точки зору інтерпретаційних можливостей. Відомий повний каталог творів Ф. Пуленка дослідника К. Шмідта.

Музична культура Франції кінця ХІХ — ХХ ст. представлена в дослідженнях українських вчених (Т. Гнатів, В. Жаркова). Багатогранність таланту Ф. Пуленка узагальнена у працях В. Жаркової та її учнів. Самостійні дослідження, що висвітлюють окремі сторінки творчості композитора – фортепіанні жанри (О. Жукова); оперні (Є. Кіндохіна, Н. Полікарпова, А. Різаєва); духовні твори (М. Бакун, Т. Когут); камерно-інструментальні – Д. Менделенко. Музика виступає як потенційна філософія, а переклад мови музичних інтонацій на мову філософських понять розкриває значення змісту твору і образу. Предтечею символізму були всі поети-лірики від Данте і Ф. Війона, до Е. По і Т. Готье. Історія символізму йде від 1857 року, коли було надруковано «Квіти зла» Ш. Бодлера, та пов'язана з творчістю П. Верлена, А. Рембо, С. Маларме (60-70ті рр.). Виявлення нових можливостей звучання французької мови, акцент на музичність поетичної мови, перетворився в один з ключових лозунгів поетів-символістів. Оновлена поезія відкрила французьким композиторам (Г. Форє, А. Дюпарк, К. Дебюссі, М. Равель і Ф. Пуленк), нові шляхи і можливості музичного прочитання поетичного тексту.

Захоплення Ф. Пуленка творчістю Г. Аполінера і віршами символіста М. Жакоба, приводять в середині 30-х до філософської лірики П. Елюара. На його вірші Ф. Пуленк пише глибоко психологічні твори різних жанрів. У них він передає точне інтонування слова, мовну інтонацію, але з високим ступенем вокально-декламаційності. Ранні вокальні твори відзначаються активними пошуками композитора у сфері засобів музичної виразності, зокрема – часової організації: на рівні ритму, метру, а також пропорцій розділів, форми. Ритміка у розглянутих творах набуває значення формотворчого фактору. Ритмічні особливості перебувають у тісній взаємозалежності з формою творів, але відрізняються характерною рисою - простотою та симетрією. В

циклі «Бестіарій, або Кортєж Орфея» Ф. Пуленк наслідує національні традиції французької музики, звертається до сюїти програмного типу, жанрової моделі барокової циклічності. Основним засобом виразності є мелодія, що залежна від тексту і чітко передає його сенс, експресія вживання гармонії, емоційність оповіді – є самобутністю композиторського стилю, емоційно-настрійний спектр, конкретизований численними авторськими ремарками, наявністю літературно-поетичної програмності. Дуже стримані музичні засоби ототожнюють людину і природу. Найважливішою характеристикою художнього мислення у стилістичному, композиційному, макро-композиційному рівнях стає організація музичного твору в часі. Пуленк використовує: швидке розгортання в часі, жанр, контрастність, зміну ракурсів, що підспудно відтворює автопортрет автора. Літературний жанр корінням сягає ментального рівню, виникають аллюзії, іносказання багаторівневого тексту. Думка поета висловлюється коротко і дотепно: що до особистого життя, творчості або носить соціальний характер. В циклі камерно-вокальних мініатюр Ф. Пуленка «Бестіарій, або Кортєж Орфея» драматургічний принцип самостійного руху, коли один тип виразності змінюється іншим. Що відповідає філософській категорії «саморуху», що виражає зміну об'єкта під впливом властивих йому протиріч, факторів і умов. В камерно-вокальній творчості Ф. Пуленка відбулася еволюція у жанрі музичного портрету. Вона показала трансформацію образної та метафорично-асоціативної сутності твору, яка була пов'язана із гармонічною взаємодією різних жанрів. Поєднання жанрів музичних і літературних поглибило психологізм образів, що було характерно для мистецтва ХХ ст. У творах Ф. Пуленка була змінена структура, форма, жанрова еkleктики і композиторського стилю Пуленка. вплив у своїй творчості сучасну *ідею відкритості* і багаторівневості художнього тексту.

*Гайдичук Олена,  
аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ*

### **НОТОВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ КОМПОЗИТОРА ТА ДИРИГЕНТА ОТЦЯ ЄВГЕНА ТУРУЛИ НА ТЕРЕНАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

Нотовидавнича справа має велике значення у збереженні, плеканні, пропагуванні та поширенні музичного мистецтва як на Батьківщині, так і за її межами. Вихідці Бережанського краю Тернопільщини внесли свою частинку праці у цю важливу ділянку культурно-мистецької діяльності. Під час другої хвилі еміграції, в часи I-ї світової війни в австрійському та німецькому полоні були тисячі воїнів російської армії, серед яких було чимало українців. Щоб полегшити побут земляків-полонених «Союз визволення України» (СВУ), що мав осідок у Відні, направив у табори, де були сконцентровані українські воєводи (Фрайштадт у Австрії; Раштадт, Вецляр і Зальцведель у Німеччині) для проведення просвітницької і культурно-мистецької праці знаних духовно-просвітницьких і культурно-мистецьких діячів. Серед них були колишній професор Бережанської гімназії, редактор часописів у Відні Омелян Бачинський, професор, учений-математик Микола Чайковський (обидва у свій час диригували у Бережанах хором «Боян»), колишній професор Бережанської гімназії, поет, письменник, художник, громадсько-культурний діяч Богдан Лепкий, уродженець с. Поручин Бережанського повіту, видатний учений, етнограф, енциклопедист Зенон Кузеля, уродженець м. Бережани, визначний музично-культурний діяч, диригент і композитор отець Євген Турула. В таборах організувалися різні гуртки, випуск газети, здійснювалася видавнича діяльність. Також там був широко знаний хор Є. Турули.

Євген Турула (4.01.1882 р. м. Бережани – 3.12.1951 р. м. Вінніпег, Канада) ще у 1890-х роках організував хор із полонених українців у таборі Фрайштадту у Австрії, струнний оркестр (близько 250 осіб), з якими здійснив велике турне Австрією та Німеччиною. Є. Турула закінчив Львівську духовну семінарію. Музичну освіту здобував у Львівській консерваторії та приватно (диригування, гра на скрипці та фортепіано). Закінчив консерваторію у Берліні (1919–1923), а з 1923 р. за запрошенням греко-католицького єпископа Н. Будки переїхав до Канади (Вінніпег), де було велике скупчення емігрантів, для ведення священницької і культурно-мистецької праці. Тут він заснував при українському інституті «Просвіта» великий хор «Канада», що був найкращим у ці часи, створив хори при студентській «Рідній школі» ім. М. Шашкевича та Українському народному домі, організував святкові імпрези, здійснював постановку оперет, був ініціатором музичної школи у Вінніпезі, навчав гри на музичних інструментах, а також теорії музики. Його вихованці з успіхом виступали в концертах, багато закінчили консерваторії, стали диригентами.

У нотовидавничій справі о. Є. Турула плідно працював у міжвоєнні 1917-1923 роки. Він видав десятки збірників, так званих зшитків. Видання не датовані. Багато збірників вийшли у відомому музичному видавництві української діаспори «Україна» («Українська Накладня»), очільником якого був Яків Оренштейн, виходець з Галичини. «У вихідних даних видань «Української накладні» зазначені Київ та Лейпциг як міста розташування видавництва. Комісіонери та склади видання – у Берліні, Вінніпегу (Канада), Львові та Коломиї.» [4, 39]. Дві збірки (зшиток 1-й і зшиток 2-й) Є. Турула присвятив генію української нації Т. Г. Шевченку, куди увійшли хори без супроводу та з фортепіанним акомпанементом, а також твори для солістів. У зшиток 1-й «Музика до Кобзаря» (57 стор.) увійшли 16 творів, зокрема: «Заповіт» (М. Вербицького), «Думи мої» (І. Воробкевича), «Думи мої» (І. Біликовського), «Ой, діброво, темний гаю»,

«Вітер в гаї нагинає», «Барвінок цвів», «Була колись Гандзя», «Не дивуйтеся дівчата» (усі – муз. М. Лисенка), «Катерина» (Й. Кишакевича), «Сонце заходить» (Д. Роздольського), «Закувала зозуленька» (С. Людкевича), «Ой умер старий батько» (Ф. Колесси), «Чого мені тяжко» (М. Волошина), «Ой три шляхи» (Г. Топольницького) та ін.

У зшиток 2-ий «Музика до Кобзаря» (52 стор.) увійшли 10 творів, зокрема: «Тече вода з-під явора» та «Садок вишневий коло хати» Я. Д. Ярославенка, «Перебендя», «Хустина» («У неділю не гуляла») Г. Топольницького, «Сонце заходить» Д. Роздольського, «Ой у саду» М. Гайворонського, «За байраком байрак» І. Левицького, кантата М. Лисенка «До 50-х роковин смерті Т. Шевченка» на сл. В. Самійленка та ін. Музиці на вірші поета з Бережанщини Б. Лепкого Є. Турула присвятив три збірки. Зокрема у 1-ий зшиток «Музика до слів Б. Лепкого» увійшли солоспіви у супроводі фортепіано «Вечером в хаті», «У лісі» (обидва – муз. В. Барвінського) та «Фінал» («Розжалобилася душа») Д. Січинського (життя його, як і Б. Лепкого, пов'язане з Бережанщиною, тут він писав оперу «Роксоляна»). Б. Лепкий – тонкий поет-лірик, поезія його наскрізь музична. Він є автором слів популярної пісні «Час рікою пливе», яка стала народною, а також – «Журавлі» («Чуєш, брате мій») широко відомої скрізь у світі, куди лиш би не закинула доля українців. Мелодію до «Журавлів» написав Левко Лепкий – брат поета. У зшитку третьому вміщено, зокрема, гармонізації «Журавлів» для хору Ф. Колесси, О. Кошиця та Є. Турули (зшиток знаходиться в особистому архіві композитора В. Подуфалого).

У збірнику «Музика до слів В. Пачовського» (24 стор.) Є. Турула зібрав твори для хорів, зокрема композиторів С. Людкевича («Царівна Млака», «Українська баркароля» («Осріблений світило Дніпро»), «Хор підземних ковалів»), Д. Січинського («Над гори до хмар») та ін.

Збірник «Музика до слів Ю. Федьковича та інших авторів» (38 стор.) вміщує твори для хорів і чоловічих квартетів. Серед них: квартети «Гуляли» О. Нижанківського, «Як я, браття, раз сконаю» С. Людкевича, хоровий твір «Гей на горі» М. Вербицького. Із хорових творів на слова інших авторів (К. Устияновича, І. Грабовича, П. Граба, Я. Щоголіва) слід виділити в'язанку народних пісень «Летів орел» (муз. М. Кумановського) для мішаного хору акапела та чоловічий хор «Закувала та сива зазуля» П. Ніщинського. У збірку «Музика до слів І. Франка» (38 стор.) Є. Турула помістив хорові твори композиторів Я. Ярославенка («Кантата», «Вічний князь», «Пісню»), Д. Січинського («Даремне, пісню»), С. Людкевича («Вічний революціонер» – хор з оркестрою, фортепіановий витяг на чотири руки), М. Лисенка («Ой що в полі за димове») та присвяту І. Франкові «Слава йому, слава» на сл. і муз. П. І. Сениці.

Є. Турула подбав крім хорів і про репертуар для співаків, видавши декілька збірок-зшитків «Українські пісні: на голос в супроводі фортепіано». Зшиток 1-ий включає 43 пісні (55 стор.), зшиток 2-ий – 30 пісень (46 стор.) для чоловічих і жіночих голосів, в тому числі там поміщені і романси. Одна із збірок вийшла із назвою «Українські співи і думи: на голос в супроводі фортепіано» (13 творів, 23 стор.), яка могла б використовуватися і бандуристами. Зокрема тут вміщено кант «Ой зійшла зоря», думи «Про Морозенка», «Про Довбуша», «Про гетьмана Нечая», «Про Голоту», «Про татарський полон» («Зажурилась Україна»), гайдамацькі «Ой, і горе, нещаслива доле», «Ой у полі тай у Барішполі», козацька з Волині з-під Старого Константинова «Ой у полі білий камінь лежить» та ін.

Для голосу в супроводі фортепіано Є. Турула окремо зібрав «Українські танкові пісні» (25 творів, 31 стор.). Як правило, більшість з них жартильві та, як вказано у збірці, можуть виконуватися під час різних танців (гопак, тропак, козак, шумка, коломийка).

Крім творів для хорів та солоспівів бережанець Є. Турула видав збірники з танцювальними мелодіями для фортепіано. У зшиток 1-ий «Українські танці на фортеп'яні» (69 стор.) входять «Український козак» композитора Вишпольського, «Метелиця-танок», «Тропак» (танок) Д. Кохновки та 30 українських танців композитора М. Завадського. У зшиток 2-ий (53 стор.) вміщено «Українські шумки» композиторів В. Присовського та М. Завадського, коломийкові мелодії В. Безкоровайного і Я. Пасічинського, «Українські вальці» (вальси) Я. Ярославенка та Я. Лопатинського, а також «Український кадрили» М. Завадського і попури «Квіточки з України» А. Єдлічка.

Репертуар для хорів Є. Турула поповнив окремими збірками нот «Українські маршеві пісні (14 пісень, 30 стор.), а також «Українські воєнні пісні: козацькі й стрілецькі» (23 пісні, 34 стор.). Ці збірники особливо актуальними були в 20-ті роки, коли тривала боротьба за українську державність. Під час визвольних змагань ці пісні кріпили дух, волно до перемоги, вселяли віру в кращі часи для українського народу, тримали на висоті патріотичні почуття, виховували приналежність до української нації у вояків-українців царської армії, які опинилися в таборах полонених. Велику роль для вояків відігравала маршова музика, бадьорила, викликала піднесений настрій, радість. У збірці «Українські марші на фортеп'яні» (30 стор.) Є. Турула зібрав три «Запорізькі марші» композитора М. Завадського (1-ий – для фортепіано на 4 руки), два марші М. Лисенка («Марш чорноморських козаків» з оперети «Чорноморці» та жалібний – до 27-х роковин пам'яті Т. Шевченка), два козацькі марші (М. Завадського та композитора Каливода), а також запорозьку маршову пісню «Гей те ви, хлопці, славні молодці» композитора М. Заремби. Унікальність збірок Є. Турули не лише у тому, що він у першу чергу забезпечив нотними джерелами життєдіяльність хорів та інструментальних

колективів, які допомагав сам створювати у таборах полонених у Австрії та Німеччині, але й в подальшому – інші колективи, які діяли на теренах української діаспори.

Цінність збірок Є. Турули ще й у тому, що вони вміщали твори на слова авторів, зокрема, В. Почавського та Б. Лепкого, імена яких у радянські часи були піддані забуттю, або твори, які не можна було виконувати, наприклад «Не пора, не пора, не пора» на слова І. Франка) та інші. Збірки Є. Турули були спрямовані на виховання українськості, відчуття приналежності до української нації, яка боролася за незалежність та державність.

#### *Література*

1. Господин А. Твори культури і науки. Вінніпег: «Просвіта», 1988. 65 с.
2. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1162 с.
3. Осадца О. Українська нотовидавнича справа у Галичині, Буковині, на Закарпатті та на еміграції ХІХ – першої половини ХХ століть. Львів, 2005. 195 с.
4. Савченко І. Українські нотні видання 1917-1923 років у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: науковий каталог НАН України // [наук. ред. Л. В. Івченко]. Київ: Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, 2007. 384 с.

*Гедзь Олена, аспірантка НАКККіМ*

### **ТВОРЧА СПАДЩИНА МАЛОВІДОМИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Творча спадщина Миколи Тутковського, Миколи Шиповича, Сергія Дрімцова, які були діячами української культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст., попри свою культурно-мистецьку значущість досі залишається terra incognita для мистецтвознавства. Творчий доробок маловідомих митців знаходиться в архівних джерелах, хоча реконструює особливості розвитку української музичної культури означеного періоду. Цей період в історії культури і мистецтва вирізняється строкатістю стильових уподобань або полівимірністю. Одночасне існування різних ху-дожніх та стильових напрямів виявляють схильність до взаємопроникнення. Корифей вітчизняної культури М. Лисенко та його послідовники, плеяда українських композиторів-класиків, що раніше представляли Перемишльську та Празьку школи, заклали міцні підвалини для розвитку різних жанрів: української симфонії, хорового мистецтва, оперної та театральної музики, камерно-вокальних та інструментальних жанрів. Потужність фольклорного струменю української музики та характерний стильовий плюралізм історичного періоду дозволяють розглядати цей час у ракурсі стильової полівимірності як сукупності взаємопов'язаних та взаємодіючих складових цілісної культурно-історичної системи.

Звернення до матеріалів Центрального Державного історичного архіву України (ЦДІАК України) — Ф. 442, Ф. 274; Інституту Рукопису Національної Бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (ІРНБУВ) — Ф. І, Ф. 218, Ф. 221; музичного фонду та фонду періодичних видань НБУВ; Центрального Державного архіву-музею літератури і мистецтва м. Києва (ЦДАМЛМ України) — Ф. 6, Ф. 129, Ф. 1155; Центрального державного кінофотоархіву України ім. Г. С. Пшеничного — Од. обл. 38606 із зазначеними фондами з особистих родинних документів та рукописів музично-критичних і музичних творів М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова дозволили досконаліше розкрити особливості розвитку української музичної культури означеного періоду.

За архівними матеріалами актуалізовано маловідомий, але значний творчий доробок М. Тутковського, який складається з композиторських творів (симфонічних, фортепіанних та вокальних); просвітницької, організаторської, викладацької діяльності. Розширено інформацію про підтримку та розкриття М. Тутковським радикальних ідей О. Толстого про протиставлення європейської величі Києва азійській дикості Русі Московської в його своєрідному творчому маніфесті — музиці симфонічної «Варязько-руської увертюри» (1900 р.). Просвітницька та освітянська діяльність М. Тутковського пронизана впливом західноєвропейських і російських принципів музичної педагогіки. Завдяки тому, що в музичній школі Тутковського працювало багатовипускників європейських навчальних закладів (М. Лисенко; Я. Шебелік — Чехія, Польща, Відень; М. Шквор, О. Сантогано-Горчакова — Чехія; Д. Бертє — Польща; Г. Гандольфі — Італія). Крім того, в школі Тутковського працювали випускники Петербурзької консерваторії: А. Канєвцов, Л. Грудзинський, О. Дьякова, Цехновська, Кальєвич-Кліппель, Дивильковська-Боне, Вількомирська-Королик, Бобрецька-Савицька, Людеккан, Воскресенська, Тарковський.

Музично-критична діяльність М. Шиповича охоплює широке коло питань. Його роботи присвячені концертно-музичному розвитку столиці початку ХХ ст. У рецензіях виявлено унікальну характеристику соціокультурної ситуації перетину століть, що видається актуальним для виконавців, диригентів та сучасних музичних критиків. За роботами М. Шиповича відомо про творчий почерк диригентів М. Васильєва, Г. Венделя, А. Лукон, А. Пазовського, І. Труффі, Г. Хорошанського та індивідуальні трактовки величезної кількості музичних творів. У музично-критичних роботах М. Шиповича виявлено особливості концертно-

гастрольної діяльності в Києві з оцінкою виступів С. Рахманінова, Ф. Шаляпіна, О. Скрябіна, скрипаля Фріца Крейслера. У рецензіях М. Шиповича приділено увагу багатьом виконавцям: Розенталь, Рейзенауер, Гофман, Падеревський, Кубелик, Вержбилович, Шаляпін. Виключно за архівними джерелами доведено полівимірність творчої діяльності Сергія Дрімцова: український композитор, фольклорист, хоровий диригент, педагог, журналіст, художник та громадський діяч.

На основі аналізу музично-театральних, фортепіанних та вокальних творів С. Дрімцова виокремлені стильові координати. Опера «Іван Морозенко» повністю побудована на власних експедиційних записах мелодій дум та історичних пісень, змістовна наповненість музики до п'єси О. Блока «Роза та хрест» відштовхується від блоківського символізму. Композитор тяжіє до слова. Він використовує програмні назви інструментальних творів, спрямовуючи алузії у бік окремих видатних зразків романтичного музичного мистецтва. В романсах автор дуже уважно ставиться до змісту та символів поетичного тексту, розкриваючи музичними засобами всі відтінки поетичного сюжету. С. Дрімцов продовжує еволюцію жанру романтичної інструментальної мініатюри. В центрі уваги композитора — внутрішній світ людини, відтінки настрою, зміни емоційного стану. Український майстер продовжує традицію великих композиторів: втілює барочні афекти та вишуканість психологічних станів та емоцій романтиків ХІХ ст., чії мініатюри є «енциклопедіями» людських почуттів. Можна констатувати, що вивчення творчої спадщини маловідомих митців — М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова — розкриває процеси розвитку української культури означеного періоду.

*Голубенко Маріанна, здобувач НАКККІМ*

## ПРОБЛЕМА МЕДІУМА В МИСТЕЦТВІ

Будь-який вид мистецтва є медіа-специфічним. Власне, існування конкретних медіумів і зробило можливим виділення (спеціалізацію) із єдиного синкретичного простору окремих видів мистецтва, які згодом вступили у зворотній процес — синтезу. Не відомо, чи може сьогодні існувати «супер-синтетичний» вид мистецтва, як про це мріяли митці Срібного століття, скажімо. Автор, принаймні, вважає це утопією. Але такі форми мистецтва, як сучасний кінематограф або навіть комп'ютерна гра, яка суттєво розширює можливості кіно у бік інтерактивності, є глибоко синтетичними, хоча б у сенсі задіяних там технологій і професій. Якщо поглянути глибше, то найбільш фундаментальна дихотомія мистецтв на просторові і часові виникла в результаті осягнення апріорних форм «буття-у-світі» (у Кантівському розумінні), які, власне, і є найпершими медіумами — «інтерфейсом», за допомогою якого людська свідомість конструює реальність. Інші медіуми (у більш звичному розумінні цього слова — як фонетичне письмо, звукозапис чи телебачення) лише модулюють просторово-часові відношення, структуруючи їх за певними «правилами», що закодовані у їхній матеріальній природі і нашому способі використання даних медіумів. Питання про «відносини» мистецтва з власним матеріалом (можливості матеріальних медіумів), є складним і почасти риторичним, оскільки відповідь на це питання подібне до відповіді на питання про курку і яйце. У деяких випадках можна простежити детерміністичні тенденції, у інших — подих соціального конструкціонізму. Акторно-мережева теорія (ANT) пояснює це дещо складніше, і, можливо, здатна відповісти на деякі дискусійні питання, але однозначно це виходить за регламент цього матеріалу. В усякому разі, якщо звзити фокус погляду до більш локального контексту, можна стверджувати наступне.

1. Існують можливості медіума, які складають «онтологію» певного виду мистецтва, тобто фізично уможливають його. Наприклад, кіноплівка має гнучкість, довжину, прозорість і, що найголовніше, здатна утримувати статичне зображення. Це все дозволяє за допомогою кінопроектора створювати ілюзію рухомого образу.

2. Існують можливості медіума, які є специфічними саме для певного виду мистецтва. Дані можливості апелюють до принципів структуризації часопростору і є своєрідною «надбудовою» над попереднім ієрархічним рівнем. Очевидно, що кіноплівка як фізичний медіум не є гарантом того, що усе, на ній зафіксоване, однозначно можна вважати мистецтвом. Як стверджують кінознавці, аналізуючи теорію медіа-специфічності, такими рисами кіно є не тільки і не стільки «рухомий образ», а те, без чого не обходиться жодний фільм — монтаж і плановість. Це відрізняє художній фільм як твір мистецтва від простої фіксації подій на кіноплівку.

3. Існують можливості (або, якщо бути точним, неможливості), які виступають як специфічні обмеження, що накладаються часопросторовою конфігурацією і функціоналом самого медіума. Саме це у певному сенсі і «оформлює» твір мистецтва, вміщуючи його у конкретний просторово-часовий фрейм. Таким фреймом є рама картини, тривалість запису на компакт-диску, інформаційний обсяг книжної сторінки тощо. Одним з природних фреймів людської перцепції є поле і горизонт зору та часові константи слуху.

4. Існують специфічні «аберації» — викривлення, які спричиняє медіум внаслідок власної непрозорості. Якщо скористатись метафорою поверхні чи екрану, дані викривлення виступають «плямами на екрані». Це має доволі конкретний фізичний зміст, оскільки ці викривлення і спотворення цілком можна виміряти.

Зрозуміло, що тут ми стикаємось із проблемою точності вимірювань і квантовою проблемою «ефекту спостерігача». Один з основних постулатів медіа-теорії говорить про те, ще рефлексію будь-якого медіума можна здійснювати лише з точки зору більш досконалого медіума, у світлі якого і стають видимими власне аберації його попередника. Таким чином, перебуваючи «усередині» певного медіума, ми не можемо повноцінно судити про його «меседж».

Більш досконалий медіум, маючи доступ до «аберацій поверхні» свого попередника, може імітувати його недосконалість через «експлікацію» — демонстрацію прихованих раніше якостей, які або лишались непоміченими, або сприймались нерелексивно, як казав Е. Гуссерль, «у наївній установці». Негативний афорданс медіума стає затребуваним у час, коли виникає необхідність у суб'єктивізації його більш сучасного нащадка. Так, «смерть автора» на користь «мови» самого медіума є як раз провідною стратегією *авторства*. З точки зору медіа-теорії, у складних відносинах мистецтва із власним матеріалом і інструментарієм є два магістральні напрямки. Перший з них пов'язаний із намаганням усіляко «опрозорити» медіум, явивши митця у образі «деміурга». Другий проводить подібну операцію з самим митцем, видаючи його лише за «проміжний медіум», скромними силами якого у світ приходить «дещо одвічне і незнищенне». Сьогодні обидві дані стратегії успішно і цілком свідомо використовуються як у практиці *Contemporary Art*, так і в масовому мистецтві.

**Гончарук Сергій,**  
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри тележурналістики  
та майстерності актора Київського національного університету  
культури і мистецтв

## ТЕОРЕТИЧНА АКТУАЛІЗАЦІЯ ПОТЕНЦІАЛУ ТЕЛЕРАДІОПРОСТОРУ В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Невпинний розвиток цифрових медіа є магістральною проблемою для тележурналістики, позаяк заперечує роль телевізійних новин як найпопулярнішого, найціннішого та найпоширенішого джерела новин за останні півстоліття у багатьох країнах [1, 27]. Це кидає виклик бізнес-моделям андеррайтингу комерційних телевізійних новин, а також здатності публічних телевізійних новин виконувати свою місію, ставить під сумнів її довготривалу політичну та популярну легітимність. Навряд чи наслідки повного занепаду традиційного телевізійного перегляду різко відчувають, оскільки будуть і ті глядачі, які продовжуватимуть користуватися подібним способом досить тривалий час. Проте ця проблема повинна бути якнайшвидше визнана і слід почати діяти, якщо телевізійні новинні провайдери хочуть віднайти себе на нових засадах, знайти аудиторію, яка все більше віддає перевагу мобільному відео. Виробники новин повинні експериментувати з новими форматами та формами розповсюдження, якщо вони хочуть залишатись актуальними.

Традиційний спосіб перегляду телевізорів все ще є сильним, але вже не таким стійким, як колись. 2015 рік виявився для телевізійної індустрії таким, як 2005 рік для газет, роком, коли пришвидшились темпи змін. Незважаючи на те, що ми не повинні переоцінювати негайний короткостроковий вплив, очевидно, що довгостроковий ефект впродовж найближчого десятиріччя буде драматичним. Це стосується телебачення загалом, а також телевізійних новин зокрема, оскільки по мірі, як традиційні перегляди руйнуються, телевізійні новини будуть ставати менш привабливими для програмування і помітять, що їхня аудиторія зменшиться вдвічі, а постачальникам телевізійних новин доведеться розробити нові пропозиції та нові стратегії. Аналіз досліджень і публікацій з теми свідчить, що, враховуючи прискорення переходу від телебачення до середовища, де традиційне телебачення залишається важливим, але цифрові медіа набувають все більшої ваги, очевидно, що майбутнє телевізійних новин не залежить лише від телебачення. Йдеться про роботи таких авторів, як С. Барнетт, Б. Еванс, А. Лотц, П. Наполі, Н. Ньюман, Д. Леві та Р. Нільсен, Н. Ткачова, С. Варганов, Д. Дунас й О. Гурєєва та ін.

Науковці наголошують що сучасний телерадіопростір продовжує залишатись важливою частиною сучасного цифрового середовища, але лише однією частиною, і вже не домінуючою платформою для більшої, як то було у ХХ ст. Йдеться про відкриття контенту, яке пов'язане не з плануванням чи позицією в режимі реального часу в електронному довіднику програми, а з впізнаваністю бренда, з інформацією про нього і пошуком, включаючи соціальні та алгоритмічно генеровані рекомендації на кшталт «ти, можливо, також». Нині найбільша частка пристроїв із підтримкою відео в усьому світі припадає на мобільні пристрої (46%) [2]. Люди не обов'язково переглядають багато відеона цих пристроях (поки що), і ніколи не можуть дивитися стільки ж відео на жодному з цих екранів, як це робиться на телевізорі з хорошим екраном, гарним звуком і зручним місцем вдома, але поширення пристроїв з підтримкою відео показує, що в майбутньому з'являються нові можливості. На відміну від традиційного телевізійного перегляду, що, як очікується, продовжує занепадати згідно вищезазначених причин, існує досить значний потенціал для розвитку



цифрового відео. Що стосується обох пристроїв, то якість зв'язку контенту на належному рівні лише у деяких з них. За оцінками Ofcom лише дві третини власників ПК і смартфонів у Великобританії, на цьому етапі регулярно використовують їх для відео. Але в майбутньому очікується масове захоплення цифровими пристроями з підтримкою відео. У той час як традиційні гравці часто мають сильні бренди, власний творчий талант, а також лояльність аудиторії навички, сформовані впродовж десятиліть (особливо в плані використання ЗМІ), кілька провідних нових гравців, які походять з США, вибудовують систему переваг на можливості інвестування з позиції технологічних талантів і відгуків на них аудиторії. Вони розробляють чудові технології як на задньому плані, так і на рівні інтерфейсу з користувачами, вони будують глобальний масштаб так, як ніколи не змогли цього зробити традиційні інституції. Проте традиційна телевізійна індустрія перебуває в стадії занепаду, через те, що майбутні покоління більше звертають увагу на інноваційний контент, а це створює всі підстави для перетворення онлайн-відео на одного із бенефіціарів сучасного розвитку.

Отже, найголовнішим висновком з цього всього, може бути теза про, що майбутнє новинного контенту дуже тісно пов'язане з цифровою епохою і розвитком онлайн-відео. Враховуючи це, проаналізувавши найбільш розвинені у технологічному плані ринки з надання новинних потрібно відмітити, що в сучасному цифровому середовищі відбуваються трансформаційні процеси, які пов'язані з формотворенням, з поступовою зміною традиційної платформи перегляду новин на інноваційні онлайн-платформи, що є більш універсальними і динамічними, а відповідно краще задовольняють інформаційні запити сучасного покоління на відміну від старшого.

### *Література*

1. Barnett S. The Rise and Fall of Television Journalism: Just Wires and Lights in a Box? London: Bloomsbury Academic 2011. 224 p.

2. Evans B. Mobile Is Eating the World. – режим доступу: <http://ben-evans.com/benedictevans/2015/6/19/presentation-mobile-is-eating-the-world>.

*Григор'єва Марина,  
кандидат історичних наук,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*

## **ДОМОВА ЦЕРКВА СВЯТОГО АНТОНІЯ ПРИ ХАРКІВСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ**

У другій половині XIX – на початку XX ст. релігія відігравала досить серйозну роль в суспільстві, і, зокрема, в роботі закладів вищої освіти. В університетах викладалось богослов'я. Студенти були зобов'язані регулярно відвідувати церковні служби. Про місце релігії в навчальному процесі яскраво свідчить університетська діловодна документація. Зокрема, у дореволюційних звітах Харківського університету нерідко можна зустріти формулювання на кшталт: «Божою милістю», «на славу Божу» тощо [3, 40].

При ряді університетів існували власні домові храми. Вони були місцем проведення церковних служб, молебнів, святкових літургій. Домові церкви зазвичай будувалися при навчальних закладах, або розміщувалися безпосередньо в їх будівлях, про що свідчить їх назва. Зокрема, в головній будівлі Київського університету святого Володимира було дві церкви: католицька (закрита у 1863 р. у зв'язку з польським повстанням) та православна Свято-Володимирська (ліквідована в 1920-х рр.) [1, 1645].

При Харківському університеті функціонувала одна домові церква – православна. Ідея її будівництва належала попечителю Харківського навчального округу Є. В. Корнеєву. За його проханням в День університету 17 січня 1823 р. єпископ Харківський Павло (Сабатовський) заклав університетський храм. Спорудження церкви тривало понад вісім років і було завершено 25 квітня 1831 р. Церква стала лише частиною споруди, яка об'єднала зал святкових засідань, обсерваторію та бібліотеку [2, 110]. У церкві було встановлено високохудожній іконостас із чотирма іконами. Дві з них були замовлені відомому художнику В. Л. Боровиковському, але він не встиг їх закінчити, і після його смерті цю роботу продовжив О. Г. Венеціанов. Стіни університетської церкви художньо розписав за власний рахунок вчитель малювання Тимофій Шамшин [6, 5]. Привертала увагу ікона преподобного Антонія, написана місцевим художником. Це замовлення також було не випадковим, оскільки церква була освячена на честь святого Антонія – покровителя учнівства, день якого як раз припадав на 17 січня – день урочистого відкриття Харківського університету. У 1855 р. правлінням були розроблені правила для господарського управління університетською церквою та її майном. За цими правилами настоятель церкви та церковний староста щомісяця повинні були надавати до правління університету звіт про прибуток та розподіл церковних коштів. Ці правила діяли й на початку XX ст. [4, 66].

В побудові університетської церкви брали участь багато техніків та архітекторів, наприклад, архітектор Татищев, професор Васильєв, архітектор Тон, архітектор Калашніков. Однак немає безапеляційних доказів стверджувати, хто саме склав план університетської церкви. За цим планом будівля університетського храму являє собою суворо витриману форму базиліки доричного ордену. Колони всередині храму, встановлені для

підтримання зводу паралельно зі стінами, відрізнялися простотою та масивністю; капітелі на них не мали жодних орнаментів, крім звичного напівовалу; на сході, в олтарі, церква закінчувалася правильним напівколом, а на заході, на колонах, були влаштовані хори для співочих [6, 3].

Університетська церква була приписана до кафедрального Покровського монастирського собору – для того, щоб священнослужителі цього собору проводили богослужіння в недільні, святкові та урочисті дні, вели по приходу цієї церкви метричні книги, віросповідні записи, надавали їх до консисторії та отримували призначену правлінням платню [2, 110].

З моменту освячення церкви у неї з'явився і свій причт (священик, псаломщик тощо). Першим настоятелем храму став Тимофій Печерський, потім настоятельство перейшло до професорів кафедри богослов'я університету. З часом на допомогу настоятелеві почали призначати особливих священників [2, 10]. Університетський храм завжди привертав чисельних прихожан відмінним співом церковного хору. До 1853 р. тут співав архієрейський хор, потім виник хор зі студентів. Відзначимо, що з осені 1873 р. в студентському хорі співав видатний діяч російської сцени М. М. Синельников [5, 23]. З 1875 р. в харківській університетській церкві співав кращий на той час хор Латинського, а з 1885 р. – хор І. Туроверова. В цей період окремі студенти продовжували співати в церковному хорі (деякі навіть звільнялися за це від плати за навчання).

З встановленням радянської влади церква була відокремлена від держави, що відзначилося і на долі домових церков. 14 листопада 1921 р. комісія з впровадження декрету про відділення церкви від держави Харківського губернського відділу юстиції ухвалила рішення про закриття так званих «домових церков», в тому числі й церкви святого Антонія. Але завдяки наполегливості членів релігійної общини деякий час, а саме до квітня 1922 р., церква продовжувала виконувати свої функції. Остання служба відбулась тут у пасхальну неділю [4, 66]. У подальшому розпорядження по церкві святого Антонія вже виконував керівник 4-го райвідділу харківської міліції. До березня 1924 р. церква була просто зачиненою. У зв'язку з цим до зазначеної вище комісії надходили заяви про використання церкви [4, 66]. У березні 1924 р. майно колишньої університетської церкви було передано Харківському інституту народної освіти для обладнання студентського клубу. Однак клопотання віруючих не виявились марними: губернська ліквідаційна комісія ухвалила рішення про передачу предметів релігійного культу Єпархіальному управлінню, а решту – відділу соціального забезпечення [4, 67]. Приміщення церкви, як і колишньої актовної зали, почали використовувати для потреб інституту, зокрема, деякий час тут розташовувався гуртожиток (у приміщенні мешкало 30 – 40 осіб), потім аудиторії. У роки війни будівля колишньої університетської церкви сильно постраждала: внаслідок вибуху бомби були зруйновані купол та верхні перекриття. В повоєнні роки будівлю було реконструйовано. Довгий час (до 60-х років ХХ ст.) цей будинок був оточений парканом. У подальшому тут розташовувався кінотеатр «Піонер», а потім Український культурний центр «Юність» [4, 67]. В сучасний період спостерігається тенденція до відновлення домових церков при вищих навчальних закладах. Зокрема, такі церкви було знов відкрито при Києво-Могилянській академії, Чернівецькому державному університеті та інших навчальних закладах. Виключенням не став і Харківський університет. Його домову церкву було відновлено у січні 2002 р. Вона розмістилася на вулиці Університетській, 23, в приміщенні філіалу Центральної наукової бібліотеки університету, поряд з будівлею, в якій вона функціонувала до 1924 р.

### *Література*

1. Киевский университет. – К., 1985. – 228 с.
2. Лебедев Д. В. Свято-Антониевский храм Харьковского университета // Віра і розум. – 2004. – №5. – С. 110 – 111.
3. Отчет о состоянии и деятельности императорского Харьковского университета за 1849 – 1850 академический год. – Харьков, 1850. – 40 с.
4. Посохов С. І. Церква та Харківський університет // Новий колегіум. – 2000. – №1. – с. 65 – 67.
5. Синельников М. М. Спогади / М. М. Синельников. – К.: Мистецтво, 1975. – 152 с.
6. Ученые общества и учебно-вспомогательные учреждения Харьковского университета (1805 – 1905). – Харьков, 1911. – 280 с.

*Грищенко Валентина,*

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ*

## **КІБЕРПРОСТІР МУЛЬТИМЕДІА В КУЛЬТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ**

Історія світової культури переконливо свідчить про освоєння людиною все більш значного простору, про створення нових світів, які трансформуються в новий тип віртуальної реальності, або «паралельного світу». Поняття «віртуальна реальність» порівняно недавно увійшло до наукового лексикона і повсякденного життя. Воно має ряд значень - це особлива сфера інформаційної діяльності; спосіб розширення діапазону пізнання, засіб моделювання можливих ситуацій; сфера спілкування і між особових контактів, діалог культур і спосіб включення в світовий культурний простір. Слово «віртуальний» (від лат. virtus - сила, здатність) означає той, що «може бути», але насправді не має місця, бо існує лише потенційно. Матеріалізму не суперечить

визнання наявності потенційного буття, можливостей, які реально існують як тенденції розвитку. Особливістю інформаційної епохи є оформлення нового типу простору - кіберпростору. Поняття «кіберпростір» (англ. cyberspace) можна розглядати як греко-латинську комбінацію, що складається з двох частин: «кибер-» (cyber-) і «простір» (space). Слово «кіберпростір» (від кибер-нетика і простір) вперше було введено Уільямом Гібсоном, канадським письменником-фантастом, в 1982 у його новелі «Спалювання Хром» («Burning Chrome») в журналі Омні. Пізніше воно популяризувало в «Нейроманте» («Neuromancer»). Кіберпростір трактують як вид перцептуального, або концептуального простору, тобто як порядок співіснування «предметів» у наших сприйняттях, як порядок співіснування ідей. Перцептуальний простір - це порядок співіснування предметів в наших сприйняттях, а концептуальний простір - це порядок співіснування ідеальних об'єктів, про які йдеться в геометрії. Звичайно, що перцептуальний і концептуальний простір існують лише у свідомості, претендуючи на віддзеркалення реального простору. Кіберпростір не може бути визнаний видом реального, фізичного простору. Він може трактуватися як вид перцептуального, або концептуального простору, тобто його слід віднести до внутрішнього світу суб'єкта, людини. Також кіберпростір можна трактувати, як більш менш адекватне віддзеркалення реального простору.

«Кіберпростір» - новий термін, що характеризує інформаційні технології. Він включає ареали розповсюдження мов спілкування, засоби передачі інформації і трансляції культурної спадщини на основі комп'ютерних технологій і мережі Інтернет. Кіберпростір постійно розширяється, включаючи в свою орбіту всі нові регіони і соціальні групи. Він збільшує інтелектуальні і емоційні ресурси людини, його пізнавальні, творчі і комунікативні можливості. Як наголошується в Загальній декларації ЮНЕСКО про культурний розвиток, «кіберпростір - це не тільки середовище існування і розповсюдження інформації, але і засіб здійснення комунікації і обміну поглядами. Різноманітність інформації в Інтернеті про різні культури і цінності дозволяє людині, залишаючись носієм своєї культури, представляти її іншим людям, і у свою чергу, знайомитися з іншими культурами і випробовувати їх вплив» [1, 11]. Скотт Леш описує сучасне життя як технологенне. Індивіди непомітно для себе починають сприймати все, що відбувається навколо, через призму технологічних систем. Люди і машини створили союз між біологічною і технологічною системами, внаслідок чого склався складний органіко-технологічний інтерфейс, в якому індивіди вже не можуть жити без допомоги різних технічних пристроїв [2,15]. Кіберпростір набуває транснаціонального характеру, створює вільну зону в світовій культурі і цивілізації, незалежну від прикордонних кордонів, економічних мит, політичних заборон і цензури. Потужність інформаційних потоків стимулює розвиток культурних контактів, відкриває можливість реального діалогу з масовою аудиторією і одночасно створює ситуацію гранично індивідуального спілкування.

Як підкреслює М. Тімченко, «мультимедійна культура, з одного боку, постмодерністська парадигма з її плюралізмом - з іншою (втім, все це сторони однієї і тієї ж медалі) «розширили право споживача» до неозорих розмірів. І головне - зробили неможливим «тиснути» на важелі управління художнім сприйняттям. Споживач з аудіо-відео-комп'ютерним забезпеченням дійсно має нагоду створити для себе «середовище незаселеного». І хто може заперечити, що створене ним - гірше за своїм творчим потенціалом тієї художньої пропозиції, яку раніше за допомогою своєї влади давав, а значить, і вимушував брати художник. Цілком можливо, що таким чином і виник супер-читач, глядач, слухач, про якого в минулі часи елітарна культура тільки мріяла. Просто тепер він став «сам собі художником...» [3, 35]. Як відзначає А. Геніс, в кіберпросторі з мистецтвом відбуваються «доленосні метаморфози». Головна з них - це переорієнтація: з твору на процес; з художника на споживача; з мистецтва на ритуал (техніку); з особи на медіакультуру; з вічності на теперішній час; з шедевра на середовище.

Наука і техніка допомагають цьому перевороту. «Адже прогрес відповідає тільки на ті питання, які йому задає культура. Якщо стара парадигма довела до досконалості мистецтво поводження з об'єктом, то парадигма органічна фіксує свою увагу на мистецтві суб'єкта - на тому мистецтві, яке творитиметься у нас, нами і з нас» [4]. Кіберпростір мультимедіа примушує задуматися про буття мистецтва у зв'язку з проривом в його сферу нових технологій. Йдеться про специфічні відносини між візуальним мистецтвом і «візуалізацією» мистецтва, обумовлених з'єднанням художньої творчості та техніки. По суті своїй ця проблема стала однією з наріжних в естетиці і культурології XXI століття, бо практика технічного відтворення витворів мистецтва стирає грань між копією і оригіналом, нівелюючи його художню цінність.

#### *Література*

1. Культурное и языковое разнообразие в информационном обществе. Санкт-Петербург: ЮНЕСКО, 2004. С.
2. Lash S. Critique of information. London, 2002. P.15.
3. Искусство и новые технологии. Санкт-Петербург. РИИИ. 2001. С.35
4. А. Геніс. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. Эссе. Москва. 1997. С.231.
5. <https://sites.google.com/site/filosofiaaspirantura/filosofskie-problemy-informatiki/b10>
6. <https://culture.wikireading.ru/61839>

## АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ВЕДЕЛЕЗНАВСТВА

Творчість Артемія Веделя, 250-річний ювілей якого відзначила українська музична спільнота у 2017 році, не перестає привертати увагу виконавців, бентежити й підносити душі слухачів, дивувати й зачаровувати дослідників. Історіографія, пов'язана з постаттю геніального українського композитора, досить вагома. Від перших кроків, зроблених П. Турчаниновим та В. Аскоченським, пройшло більше ніж півтора століття. Перша книжка, присвячена життю та творчій спадщині митця, вийшла 1966 року в США [5]. Сучасні українські дослідники розглядали творчість А. Веделя в дисертаційних дослідженнях [3, 4, 6] та статтях. На певних етапах вивчення доробку композитора відбулося узагальнення матеріалів у вигляді нотного видання [1] та монографії [2]. Попри наявні досягнення, сучасне веделезнавство ще має серйозні завдання. Перший масив проблем пов'язаний з біографією композитора, яка й досі ще містить «білі плями». Звичайно, дослідників передусім хвилювала і хвилює таємниця життєвої трагедії композитора, тож навколо причини його ув'язнення точаться найгостріші дискусії. Багато зроблено у напрямку пошуку та дослідження відповідних документів зроблено В. Куком та Є. Махновцем, і від останнього ми очікуємо нових публікацій стосовно різних аспектів біографії А. Веделя – стосовно раннього періоду становлення музиканта, його перебування у Москві, а також стосовно подальших подій. Важливо підкреслити, що осягнення феномену Артемія Веделя потребує широкого інтердисциплінарного підходу. Так, цікавим напрямком є також вивчення історичних обставин та найближчого оточення А. Веделя, у якому ми бачимо ряд відомих людей, знакові постаті української культури [2, 52–99]. Як видається, продовження руху в цьому напрямку, розширення контекстуальних уявлень може наблизити нас до глибшого розуміння внутрішнього світу митця та тих аспектів змісту його творів, які розкриваються як мистецька рефлексія на навколишню реальність. Увага до зовнішніх чинників формування особистості митця, звичайно, має доповнюватися спробами зрозуміти власне внутрішні імпульси [2, 100–151], що, безумовно, потребує ґрунтовної підготовки у галузі психології особистості, а при виході на творчі процеси – з психології творчості та музичної психології. Творча біографія А. Веделя припала на завершальний період «золотої доби» української духовної музики, сконцентрувавши у собі такі явища, як стильовий синтез (бароко – класицизм – романтизм), початковий етап формування національного стилю та індивідуального композиторського стилю. Тому кожний із згаданих аспектів може бути розглянутий через призму творчості цього митця і відповідно поглиблений з урахуванням музично-історичного та культурного контекстів, у річищі національних традицій, явищ східноєвропейської та західноєвропейської музики, у контексті теоретичних проблем стилеутворення. Багатий ґрунт для досліджень становлять еволюційні процеси та новаторські риси у творчості композитора, а також широке коло її інтонаційних витоків. Надзвичайно цікавою творчість А. Веделя є з погляду проблеми слова і музики як зразок їх органічної взаємодії, і в цьому ракурсі можливий не лише суто музикознавчий підхід, а й залучення напрацювань у галузі мовознавства та літературознавства. Окремо проакцентую важливість поглибленої уваги до вербальних текстів, які є основою духовних концертів композитора. Зазвичай це тексти псалмів, узяті цілісно, частково або скомпільовані з різних псалмів, тож художньо-змістовні глибини веделівських концертів, багатомірність, багатозначність художніх смислів, втілованих у їхніх концепціях, відкриваються за умови герменевтичного підходу, із залученням екзегетики та літератури з історії релігії та церкви. Як відомо, поєднання двох протилежних тенденцій – несприятливих умов побутування – з одного боку, та широкої популярності – з іншого – суттєво позначилося на стані збереження творчої спадщини А. Веделя, яка дійшла до нас у величезній кількості списків та редакцій. Окрім помилок та варіативності музичних текстів, наявна суперечлива атрибуція цілого ряду творів, що до сьогодні становить, мабуть, найбільшу проблему (див.: [4]), яка потребує подальших досліджень, маючи велике практичне значення.

### *Література*

1. Ведель А. Л. Духовні твори / ред.-упоряд. М. М. Гобдич і Т. В. Гусарчук. Київ: Геопринт, 2007. 452 с.
2. Гусарчук Т. В. Артемії Ведель. Постать митця у контексті епох: монографія. Ніжин: Лисенко М. М., 2017. 768 с., 32 с. іл.
3. Гусарчук Т. В. Хорова спадщина А. Л. Веделя (стильові та текстологічні проблеми): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02 «Музичне мистецтво». Київ, 1992. 283 с.
4. Кутасевич А. В. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2015. 18 с.
5. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина. Нью-Йорк: УВАН, 1966. 177 с.
6. Тилик І. В. Творчість Артемія Веделя в контексті культурно-мистецького та духовного життя України другої половини XVIII століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2013. 16 с.

## **СИНТЕЗ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА НА ПРИКЛАДІ АВТОРСЬКОГО ЗБІРНИКА ПІСЕНЬ «ГОЙДАЛОЧКА» НА ВІРШІ НАДІЇ КИР'ЯН**

Школа мистецтв, це навчальний заклад, який синтезує такі види як музика, театр, хореографія, живопис, мистецтво естради, література. Різновид видів мистецтва органічно вплітається у процес навчання і виховання учнів шкіл естетичного спрямування. Музичний заклад є джерелом не тільки професійного зростання підростаючої молоді, а ще й духовного і патріотичного виховання. Актуальним питанням у процесі вокально-інструментального виконавства учнів шкіл мистецтв є недостатність нотної літератури. Запропонований збірник пісень «Гойдалочка», для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, допоможе розширити їх виконавський репертуар. Він сприятиме формуванню навичок вокально-інструментального виконавства, пробудженню дитячої уяви, фантазії, вихованню любові до рідних та друзів. Збірник пісень «Гойдалочка» на вірші Надії Кир'ян, члена Національної спілки письменників України, лауреата літературної премії ім. Олени Пчілки, побудований у певній послідовності. Відкриває його «Пісня про друзів» у якій співається про те середовище, в якому закладаються поняття дружби, взаєморозуміння та підтримки один одного. Пісня «Весняний дощик» оспівує красу рідної природи, пробудження землі від зимової сплячки та надію на повернення тепла. «Квіти для матері» присвячені найдорожчій людині – матері. Тематика сюжетної гри є головною у наступних творах: «Ляля – донечка моя», «Дарунок татуся», «Гойдалочка», «Пісня про кита» та «Синочок-вертоліт». Гра зближує дітей дошкільного та шкільного віку з реальним життям. Вона є тим лейтмотивом, який проходить через увесь пісенний матеріал.

У передмові до збірника «Гойдалочка» народна артистка України Леся Горова пише: «Сприйняття музики, розвиток через неї високих естетичних почуттів дитини проходить саме через дитячу пісню, де слова і мелодія в поєднанні утворюють основу для формування любові до навколишнього світу. Тому важливо, щоб пісні, які розучуються з дітьми, були їм зрозумілі, відповідали їхньому віку, були легкими у сприйнятті, а також мали високохудожні, але доступні дітям тексти і красиву мелодію, яка б легко запам'ятовувалась і мала невеликий діапазон, щоб дітки не напружували свої голосові зв'язки на зависоких або занижених для них нотах». [ 1, с. 4].

Формування вокально-інструментальних навичок повинно відбуватися у співпраці з дитиною. На уроці важливі доброзичлива обстановка і творчі взаємини з учнем. Завдання викладача – розвивати самостійне творче мислення, творчу ініціативу та вміння досягати результатів своєї праці. Вокальні навички, а саме співацька постава, дихання, звукоутворення, дикція, чистота інтонування, артикуляція формуються поступово, в залежності від індивідуальних особливостей дітей та їх стану. Бадьорі, ритмічні твори «Пісня про друзів» та «Дарунок татуся» вимагають від виконавця гарної дикції та чіткої артикуляції. Пунктирний ритм пісень слід відпрацьовувати проспівуванням на одній ноті, а далі поєднувати його з літературним текстом. Необхідно вчити дітей чітко та швидко приєднувати приголосні звуки до наступного складу. Постулат вокальної школи: «Приголосний несе на собі голосну, як кінь вершника». Музична мова пісень «Весняний дощик», «Гойдалочка», «Синочок-вертоліт» інша – це вокалізація голосних звуків. Головна увага – формування правильного звуковедення, чиста звуковимова без редукції (послаблення артикуляції). Пісні «Квіти для матері», «Ляля – донечка моя», «Пісня про кита» допоможуть формуванню та зміцненню співацького дихання. На початковій стадії формування вокально-інструментальних навичок у дітей дошкільного та молодшого шкільного віку необхідно розвивати вміння підбирати окремі мелодичні фрази на слух та транспонувати їх на певну висоту. Опанувавши первинні навички, слід продовжити роботу над характером мелодії під час виконання її на фортепіано та одночасного співу. Оскільки у дітей цього віку переважає наочно-образне мислення, варто проводити заняття в ігровій формі та з використанням наочного матеріалу. Так під час ознайомлення з піснями «Весняний дощик», «Квіти для матері», «Пісенька про кита» бажано зацікавити дітей яскравими малюнками, а під час ігрового моменту спонукати їх знайти на фортепіано запропоновану музичну фразу та підібрати її на іншій висоті. Варто не залишати без уваги і виразне фразування мелодії. Необхідно поступово вчити дітей підбирати легкий акомпанемент до знайомої мелодії з використанням тоніки, субдомінанти, доміанти та співати пісні під власний супровід. Формування вокально-інструментальних навичок – це єдиний процес навчання і виховання дітей. Важливо, щоб вокально-інструментальне виконавство, як аспект синтезу мистецтв, контрапунктом проходило через увесь процес навчання. Цей вид творчої діяльності учнів є новою парадигмою у підготовці майбутніх артистів естрадного вокалу.

### *Література*

1. Кир'ян Н. В., Димань Т.Ю., Гойдалочка. Київ : Видавничий Центр Просвіта, 2016 . 24 с.
- 2.Фейгин М. Э., Индивидуальность ученика и искусство педагога. Москва: Музыка, 1968. 78 с.

## НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО ТА СУЧАСНА МОДА В КУЛЬТУРНІЙ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Трансформації які відбуваються в світі позначилися активними культурними процесами, які мають глобалізаційний характер. Розглядаючи феномен культурної глобалізації, українська дослідниця Ольга Копієвська наголошує на ролі і значенні національних (локальних) ознак в досліджених нами процесах. На думку вченої, саме в добу глобалізації активізуються питання щодо збереження і популяризації локальних культурно-мистецьких практик, що має бути стратегічним пріоритетом розвитку країн. Визначаючи культурні практики як предметно-практичну діяльність людини/людей, які пов'язана зі створенням або поширенням культурних продуктів, Ольга Копієвська пов'язує їх зі сферою смислів соціокультурного буття й індивідуального життя людини, репрезентується й реалізується в межах доступного їй, персоналізованого ціннісно-смыслового горизонту. [1, 141].

Задля збереження об'єктів (елементів) українського народного мистецтва як потужного виразу національної ідентичності в культурні практики впроваджуються сучасні форми їх популяризації, сучасну моду, зокрема. Таким чином, актуалізація питання збереження національних культурних надбань, серед яких особлива роль належить українському народному мистецтву, як важливому артефакту культурно-мистецької практики людини є беззаперечною. Останнє посилює увагу до проблеми українського народного мистецтва серед науковців і практиків. Так, проблематику місця українського народного мистецтва в сучасній моді розглядали етнографи, історики, мистецтвознавці. Зокрема, Н. Король досліджувала питання використання народних традицій у промисловому виробництві дитячого одягу [2]. Однак, це питання слід розглянути також крізь призму сучасних глобалізаційних процесів, що мають безпосередній вплив як на мистецькі традиції українського народу та розвиток моди, так і на їх взаємодію. Життєво важливо, плідно взаємодіючи в умовах глобалізації, не втратити унікальні культурно-мистецькі надбання. Адже, в зв'язку з активними глобалізаційними процесами, українське народне мистецтво трансформується в сучасні актуальні для суспільства вияви та, подекуди, втрачає свої самобутні риси. Тому варто приділяти значну увагу підтримці та розробляти й втілювати в життя шляхи підтримки й поширення серед українців народного мистецтва як невід'ємної частини української культури. У даному випадку саме сучасна мода має всі можливості для цього. Адже народне мистецтво має значний вплив на розвиток сучасної моди, є затребуваним.

Слід зазначити, що використання традицій народного мистецтва в формі елементів українського традиційного костюму в індустрії моди є дієвим механізмом збереження культурної ідентичності нації. Це сприяє зростанню рівня впізнаваності українців у світі, встановлює і посилює міжкультурний діалог. Реалії сьогодення поставили під загрозу унікальність української культурної ідентичності, в контексті досліджуваного нами об'єкту. Потенціал сучасної моди у вирішенні даного питання є потужною охоронною і збережувальною практикою. Саме мода є не лише дзеркалом часу, а й дієвим засобом популяризації українських культурно-мистецьких традицій у світі.

На даний час фахівці в галузі моди (дизайнери, модельєри, конструктори) у своїй праці активно застосовують зразки багатой мистецької спадщини українського народу. Загалом, прослідковуються два вектори взаємодії українського народного мистецтва та сучасної моди: масове виготовлення одягу на діючих підприємствах текстильної промисловості та індивідуальна авторська мода, яку пропонують провідні, відомі у світі, дизайнери моди. Передусім, це стосується дитячого вбрання, весільного жіночого й чоловічого костюму (особливо – на території Західної України). Прослідкувати діалог традицій народного мистецтва й сучасних світових модних тенденцій також можна в святковому (переважно, вечірньому) жіночому вбранні. Осучаснені елементи традиційного українського чоловічого й жіночого костюму є популярними серед споживачів індустрії, незважаючи на сезонність моди. Це стосується як вишитих сорочок, так і поясного одягу, деяких зразків верхнього одягу, прикрас, взуття, сумок, поясів-крайок. М. Штана зазначає: «У художніх особливостях, оздобленні костюма і надалі зберігається етнічна специфіка, національна своєрідність одягу, що сприяє встановленню безпосереднього взаємозв'язку між традиціями та професійним моделюванням вбрання сьогодні, що знаходить відображення у проектуванні сучасного костюма в таких напрямках, як етно- та фольк-стиль». [3, 117-118].

Фахівці в галузі моди розробляють та втілюють в життя нові форми одягу, які стають затребуваними серед найвибагливіших споживачів. На теперішній час використовують деякі декоративні, конструктивні, технологічні прийоми, якими користувались українці при створенні традиційного костюму різних регіонів. Також, затребуваними є способи створення окремих деталей (прикрас, взуття, головних уборів), а також, орнаментальні мотиви, колористика й техніки створення.

У модній індустрії сучасної України активно застосовуються традиції декоративно-прикладного мистецтва: ткацтво, вишивка, в'язання, клаптикове шиття, обробка шкіри та хутра.

Подекуди використовується й різьба по дереву, соломоплетіння та плетіння з рогами, обробка металу й скла, кераміка. Їх застосовують переважно для створення колекцій прикрас, сумок, взуття. Також, як декоративні елементи комплексу вбрання. Як приклад – модними серед молоді на даний час вважаються плетені сумки-кошики. А керамічні чи скляні сережки в етно-стилі є важливим елементом вбрання, який допомагає розкрити суть образу модної українки. Особлива увага надається оздобленню тканин традиційними орнаментами. Це досягається кількома шляхами. У першу чергу, це стосується орнаментів традиційної вишивки різних регіонів України. Також, декоративних розписів, у першу чергу – петриківського

розпису. Він є затребуваним як вдале доповнення до жіночого вбрання, прикрас та сумок з натуральних тканин. До найпоширеніших способів нанесення розпису належать технології друку по тканині, або ж ручний розпис відповідними фарбами. Однак, іншим важливим аспектом цього питання є використання сучасними дизайнерами так званих «кітчєвих» елементів, які пропонуються споживачам як традиційні зразки українського народного мистецтва. Або ж пропагування зразків мистецтва інших народів як традиційно українських. Наприклад, в останні роки популярним є виробництво жіночих етно-суконь з елементами традиційної вишивки інших народів. Подекуди трапляються випадки, коли дизайнери представляють таке вбрання як традиційні українські вишиванки, з притаманним нашому народу орнаментом. Або ж, модним зараз є розміщення зображень традиційних вишитих орнаментів на білизні, шарпетках тощо. Це суперечить традиційним принципам застосування вишивки, навіть – нанесенню зображення орнаментів вишивки не традиційним способом, а, наприклад, методом друку по тканині та свідчить про низький рівень мистецьких знань. Це, в свою чергу, призводить до підміни понять всередині українського суспільства та псує імідж України за кордоном. Традиції українського народного мистецтва мають яскравий вияв у виробництві одягу. Поєднуючи традиції з сучасними тенденціями моди, фахівці створюють якісно нові та складніші за художнім вирішенням зразки вбрання, яке користується значним попитом в Україні та за її межами.

Актуальним завданням у сучасному глобалізаційному процесі є налагодження плідної співпраці між фахівцями, які досліджують та пропагують українське народне мистецтво (в першу чергу – мистецтво костюму) з фахівцями світу сучасної української та світової моди. Це сприятиме збереженню та демонстрації ідентичності українців в умовах активних глобалізаційних процесів.

### *Література*

- 1.Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.
- 2.Король Наталія. Народні традиції в моделюванні дитячого одягу: історичний досвід українських дизайнерів. Вісник Львівської національної академії мистецтв, 2015, 26: 198-209.
- 3.Штана М. О. Використання народних традицій у сучасному одязі провідних українських дизайнерів. 2014.

*Домовєсова Регіна,*

*магістрантка Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра*

## **САКРАЛЬНІ ЗВУКООБРАЗИ СВІТСЬКОЇ МУЗИКИ МИХАЙЛА ШУХА (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «ЧОТИРИ ХОРИ НА ВІРШІ О. БЛОКА»)**

Музика композитора Михайла Шуха (1952–2018) – непересічне явище української музичної культури сучасного етапу. Митець є представником харківської композиторської школи: у 1977 році він закінчив Харківський інститут мистецтв по класу композиції професорів Дмитра Клебанова та Володимира Золотухіна. Творчий доробок складають твори різних жанрів, окрім театрального, але родзинкою композитора є хорова музика. Авторству М. Шуха належать Requiem «Lux aeterna» на канонічні латинські тексти та вірші російських поетів-символістів М. Мінського, В. Соловйова і К. Бальмонта (1988); Меса «In excelsis et in terra» (1992); Меса «І сказав я в серці своєму» на канонічні латинські тексти (1995); Літургійні славослів'я Іоанна Златоуста на канонічні тексти (2005); Духовний концерт «Відроди мене, затверди» на вірші Н. Шноралі. (1993); Духовний концерт «Одкровення блаженного Ієроніма» для хору і соло роля (2008); Духовний концерт «Спокуса Світлого Ангела»: співи та молитви за мотивами поезії Н. Шноралі для хору а cappella (2008); Кантата «З повісті минулих років» (1980); Кантата «Різдвяне сольфеджіо»; «Дитини» для жіночого хору і ще велика кількість творів малих жанрів. Усі вони активно виконуються авторитетними хорами, мають успіх та любов слухачів. У цьому переліку почесне місце займає цикл з чотирьох хорів «З лірики О. Блока», який написано у 1983 році.

Хоровий циклічний твір Михайла Шуха належить до світської музики, але у ньому музичними засобами виразності виявлений і відчутно підкреслений сакральний образно-тематичний комплекс. Він є наслідком творчого задуму автора поезій – Олександра Блока, якому властиво насичувати вірші символічним змістом, який композитор оригінально відтворює. Текстовою основою хорового циклу М. Шуха стали чотири вірші О. Блока, сповнені сакральними символами – «Там неба освітлений край ...» (1901), «Дівчина співала в церковному хорі» (1905), «Servus – Reginae» (1899) і «Ворожба» (1901). Поезії, що привернули увагу М. Шуха, займають визначне місце у творчості О. Блока. У першому вірші лірика пейзажу співзвучна з центральною темою творчості поета – темою Батьківщини. У другому («Дівчина співала в церковному хорі») відбилоса бажання поета втішити людські душі в хвилини зневіри, водночас підносячи страждання як одне з найсильніших почуттів. Воно у змозі подарувати людям надію, що «радість буде!» Два вірша «Servus – Reginae» і «Ворожба» є яскравими зразками любовної лірики Блока, сповненої таїнства молитви та містики. Усі вірші просякнуті сакральними звукообразами. Загальноприйнятим означенням сакрального є таке, що стосуються релігійного культу, поклоніння найвищим ідеалам, а в християнстві – того, що наділене Божою благодаттю і стосується церковних таїнств. Українська науковиця О. Зосім всебічно концептуалізує цю категорію [1], чим значно розширює її зміст та межі існування у музичній культурі різних епох, стилів та



жанрів. Дослідниця стверджує: «Отже, починаючи від доби бароко сакральне в музиці представлено у подвійний спосіб як 1) включення музики в синкретичний сакральний акт богослужіння, де вона є лише одним з компонентів сакральної дії, та 2) використання композитором в музичному творі, не призначеному для богослужіння, випрацьованих у музичній традиції спеціальних маркерів (знаків, символів, образів) сакрального» [2, 61]. З таким твердженням перегукується ідея А. Каменєвої: «Прислухаючись до таємничих поштовхів геніальних віршів поета-символіста, М. Шух виступає як продовжувач барокової традиції шифрування символів, закладених в поезії і, в той же час, привносить нові звукообрази, народжені з “духу музики”» [3, 83].

Такими сакральними звукообразами у світському циклі хорів на вірші О. Блока є ті, що пов'язані з фонізмом хоральної акордової фактури, з відтворенням знаменного розспіву у сольних фразах високого сопрано, з короткими лагінськими цитатами молитовних текстів. Також у кожному блоківському рядку неначе звучить церковний дзвін, що передано музикою. У хорі це прийом озвучування сонорної приголосної «н» *portogando* у поєднанні з тривалими затриманими каденціями на кластерному акорді в першому, другому та третьому номерах. Мають місце стилізація – середньовічна маріанська секвенція, що оспівує у музиці образ Богоматері, до якої звертається дівчина (у другому та третьому хорах), католицька конотація у «*Servus – Reginae*». Останній номер «Ворожба» багатозначний, один з таємничих символів – таїна творчості митця як творця енергії любові до всього сущого. Таким чином у музиці М. Шуха сакральні звукообрази представлені: а) на рівні алюзії, б) цитати та в) священного символу дзвону, молитви, хоралу як у вербальній, так і в музичній складових твору.

#### *Література*

1. Зосім О. Л. Сакральна музика у музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2015. Вип. XXXIV. С. 261–271.
2. Зосім О. Л. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини XVI – початку XXI століття: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 503 с.
3. Каменєва А. С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шуха // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики. Вип. 47. С. 82–92.

*Дубровіна Ірина,*

*кандидат педагогічних наук, молодший науковий співробітник  
Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського*

### **СЛОВ'ЯНСЬКА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА МОНЮШКА**

2019 рік був оголошений Сеймом Республіки Польща та ЮНЕСКО роком Станіслава Монюшка (1819–1872) – видатного польського композитора, творця національної польської опери. З раритетними виданнями Станіслава Монюшка та багатою палітрою слов'янської тематики його спадщини можна ознайомитися у Національній бібліотеці України імені В. Вернадського. Це зокрема «Три пісні на слова А. Міцкевича», кантата «Дзядзи», п'єси для голосу з фортепіано «*Śpiewnik Domowy*», збірники романсів та пісень для голосу з фортепіано, «*Stara piosenka*» (na tenor solo i chór dwugłosowy żeński) 1897 р., виданого у Варшавському музичному товаристві, хори, вокальні ансамблі; інструментальні п'єси серед них «Думка», українська балада «Воєвода», «Прялка», опери «Галька» (2-а редакція, 1858, Варшава), «Графиня» (Hrabina, комічна опера, 1860), «Зачарований замок» («Страшний двір»; 1865); інструментальні твори – полонези, вальси, мазурки та ін.

Композитор переосмислював народнопісенні джерела, широко використовував слов'янський фольклор, що зблизило його з іншими композиторами-романтиками. Поява випусків «Домашнього пісенника» у 1844–1859 рр. стала значною подією польської музичної культури – вони відзначалися яскраво національним характером, опорою на народні витоки та простотою музичної мови. У цьому вокальному циклі слов'янська тематика вражає ширістю та простотою. Багато оригінальних мелодій з «Домашнього пісенника» завдяки ліризму та яскравій образній мові стали народними. У вокальних збірниках С. Монюшко вміло підкреслив самобутній склад, невичерпне мелодичне багатство народних скарбів, майстерно використав прийоми в мелодії та гармонії, дуже близькі до того, як співають їх в автентичному виконанні. Він виявив інтерес до сфер побутової народної фантастики, а також звертався до історичного минулого.

Народнопісенна мова органічно входить у композиторську творчість та насичує його стиль, відточує індивідуальну манеру інтонаційного вираження. Адже митець поряд з такими композиторами як М. Огінський, К. Шимановський майстерно обробляв народні мелодії, використовував пісню як зерно, що потребує подальшого розвитку. Зберігаючи характер фольклорної основи, він вносить ледь помітні ладові зміни, а мелодичні звороти робить інтонаційно виразнішими [1]. Маючи тонке художнє відчуття дійсності, як художник-лірик, Станіслав Монюшко зачаровує глибиною, ширістю музичної мови, психологічною правдою поетичних образів та сцен побутового життя у слов'янській тематичі музичних творів «Ластівка», «Сльоза», «Свати», «Пряха», «Колискова», «Музикант», «Любити» та ін. На початку XIX століття відбуваються процеси



національного відродження, і створення національної опери стає найважливішим завданням кожної слов'янської культури, у тому числі і польської. На формування композиторського стилю С. Монюшка вплинуло знайомство з передовими діячами російського мистецтва – М. Глінкою, О. Даргомижським, М. Мусоргським, О. Серовим (у 1842; 1849; 1856 роках). Останній, оцінюючи творчість композитора, високо відзначав романси С. Монюшка як справжні музичні скарби, ставлячи їх поряд з вокальними шедеврами Франца Шуберта, Роберта Шумана, Михайла Глінки та Олександра Даргомижського [1, 24]. Станіслав Монюшко починає працювати у новому жанрі для польської музичної культури – опері. Він пише такі полотна, як «Ідеал», «Карманьола», «Сільська ідилія», «Галька», «Бетлі», «Цигани», кантата «Матильда», симфонічна поема «Байка» («Казка»), музика до театральних вистав, романси тощо. Твори С. Монюшка набули поширення в Європі та в Україні. Композитор приїздив до України, у Львові презентував кантату за мотивами поеми Адама Міцкевича – «Дяди». Справжньою окрасою його творчості стала поява «Кримських сонетів» (найбільш відомі твори – «Бахчисарай», «Морська тиша», «Буря») для хору та оркестру на слова видатного польського поета Адама Міцкевича. Написані поетом під час перебування в Україні, вони вражають слухачів мелодійністю, музичною картинністю та поетичністю. Вершиною творчих пошуків митця можна назвати оперу «Страшний двір», що була вперше представлена у Києві 1873 року. У 2004 році в контексті проголошення Року Польщі в Україні було організовано виставу «Страшного двору» у Львівському театрі опери та балету, і з того часу вона увійшла до постійного репертуару театру. У 1874 році було поставлено на сцені Київського оперного театру вперше з великим успіхом оперу «Галька». Вона стала справжнім здобутком творчої майстерності композитора з яскраво вираженою лінійною драматургічним розвитком та зіткненням контрастних музичних сцен. Як свідчить періодика того часу, це була одна з найпопулярніших серед українських шанувальників театру вистава, що часто ставилася на замовлення глядачів [2]. В опері «Галька» композитором було використано українську пісню «Козак», у якій імітується награвання бандури, тому пісня звучить як наспів Кобзаря.

Відомо, що творчість С. Монюшка високо цінували Т. Шевченко, М. Лисенко, І. Франко та ін. Микола Лисенко, будучи молодшим сучасником композитора, досліджував творчість митця та диригував його творами на сценах України. У «Домашній пісенниках» композитор віддає пошану нашій країні, присвячуючи їй романс «Прощання з Україною». Отже, як представник романтизму, Станіслав Монюшко зумів відстояти достойне місце польської музичної культури у Європі та світі.

#### *Література*

1. Поляков А. Станіслав Монюшко: [творч. шлях пол. композитора: 1819–1872]. Київ : Вид-во. і друк. «Мистецтво» в Харкові, 1950. 41 с.
2. Сорочер Я. Українська пісенність у музиці класиків: навч. посіб. Вокальне мистецтво: Історія. Сучасність. Перспективи / ред. Г. Карась. Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. 208 с.
3. Станіслав Монюшко: сб. ст. / под ред. И. Бэлзы. Москва-Ленинград : Музгиз, 1952. 199 с.; ил.

*Дутчак Віолетта*

*доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри  
музичної україністики та народно-інструментального мистецтва  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника»*

### **БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО СУЧАСНОСТІ У ПОЦЕСАХ МІЖКУЛЬТУРНИХ КОМУНІКАЦІЙ**

У сучасних моделях музичної взаємодії спостерігаються діалектична єдність і різноманіття різних культур (як споріднених, так і ментально далеких), взаємопроникнення мистецьких і культурних цінностей. До зумовлюючих чинників такої взаємодії належать інформаційний обмін, еміграційні процеси, загальні глобалізаційні тенденції. У міжкультурній комунікації під впливом процесів глобалізації все більшу роль відіграють сучасні засоби масової інформації та новітні технології (телебачення, Інтернет і т. п.). Рівні музичної взаємодії – музична мова, інструментарій, композиторська та виконавська практика тощо – забезпечують її найпоширеніші форми і механізми. В сучасному музикознавстві для позначення подібних моделей і процесів використовуються різноманітні терміни, зокрема асиміляція, конвергенція, симбіоз, що є свідченням стильового плюралізму, притаманного різним напрямкам академічного музичного мистецтва, у т. ч. і бандурного. Бандурне мистецтво за своєю суттю містить виразні національні визначення – у мові літературній (текстах фольклорних й авторських вокально-інструментальних творів) і музичній (інтонаційно-ладовій), унікальному інструментарії (бандура – оригінальний хордофон з приструнками, що не має аналогів у світовій культурі, але багато споріднених інструментів), репертуарі (вокально-інструментальному й інструментальному), виконавських традиціях (що беруть своє коріння від культури кобзарства й середовища придворного світського музикування). Саме тому питання міжкультурної взаємодії в ньому проявляються

достатньо яскраво і випукло. Разом з тим упродовж ХХ ст. і до нині спостерігається ще один рівень комунікації, зокрема – як взаємодія української материкової (теренної) та діаспорної культур, які функціонують в межах єдиного українського культурного простору. Також окремим напрямом міжкультурної комунікації в бандурному мистецтві постає й взаємодія різних пластів – фольклорного, академічного, естрадного, джазового та ін.

Метою дослідження постає аналіз ознак, рівнів і характеру контактування української та зарубіжних музичних культур, а також міжкультурних пластів у сучасному бандурному мистецтві України та діаспори, зокрема на прикладі композиторської та виконавської творчості.

Бандурне мистецтво сучасності засвідчує багатоманітну систему взаємодії композиторської творчості і виконавства, що проявляється у створенні композицій на основі музичного фольклору різних етносів, участі бандуристів як України, так і діаспори у міжнародних проєктах як солістів та учасників ансамблів. Окрім того, в середовищі української діаспори, в залежності від країни поселення, специфіка такої взаємодії зумовлюється домінуючими зовнішніми впливами на українську музичну культуру.

Прикладом такої міжетнічної взаємодії слугує творчість сучасних композиторів – авторів різножанрової музики для бандури, зокрема Оксани Герасименко, Юрія Олійника, Ле Ван Хоа та ін., які перебуваючи в іншомовному оточенні, відчували в своїй творчості вплив інших музичних культур, встановлювали «посередницькі спільні ланки міжкультурний діалог між різними традиціями. Так, композиторська та виконавська практика відомої бандуристки, заслуженого діяча мистецтв України Оксани Герасименко (1959 р. н.), яка впродовж 1983–1991 років проживала на Кубі, засвідчує симбіоз ознак рідної української і латиноамериканської музики, що ввібрала в себе як питомі риси креольської культури (іспанських та португальських переселенців), так і афро-американську специфіку. Синтаксичні елементи латиноамериканської музики органічно входять до багатьох інструментальних творів О. Герасименко. До сольного аудіоальбому О. Герасименко «Adoracion» з увійшли її власні переклади для бандури гітарних творів Ейтора Віла Лобоса, Августина Барріоса, Лео Брауера та ін., пісні кубинських, аргентинських та бразилійських авторів та ін. у власному виконанні [1, 234].

Інші рівні міжетнічної взаємодії презентує творчість українського композитора і піаніста США Юрія Олійника (1930 р. н.). Творчість для бандури Ю. Олійника, скомпонована у творчій співпраці з основною виконавицею – дружиною – заслуженою артисткою України Ольгою Герасименко, охоплює, в основному, твори великої форми – концерти, сонату, сюїту, поліфонічні цикли. Найпотужнішим у бандурній творчості Ю. Олійника став жанр концерту, що поєднує звучання бандури і симфонічного оркестру, відкриває перед бандурним мистецтвом можливість відображення на концепційному рівні значних ідейно-естетичних проблем. Поєднання тембру бандури соло (чи дуєту бандур, як от в Концерті № 6 «Антифонний») і оркестрових барв дозволили композитору відобразити бінарність ладо-гармонічних комплексів та стилів, притаманних українській та американській музиці. Концерти композитора (на сьогодні написано 6 концертів) виступають своєрідним діалогом між Старим і Новим світом, музикою різних стилів, епох, культури України й діаспори. Інший рівень композиторської міжкультурної взаємодії засвідчує творчість в'єтнамського композитора, який зараз проживає у США, Ле Ван Хоа (1933 р. н.) [5]. В останні десятиліття ним створені інструментальні композиції для бандури та симфонічного оркестру («Рисовий барабан» *The Rice Drum* та «Вишитий візерунок» *Se Chi Luon Kim*), котрі з успіхом виконуються на концертних сценах України, Європи й Америки (солісти Катерина Миронюк, Тарас Столяр та ін.) [1, 239].

Таким чином, сучасна оригінальна композиторська творчість для бандури передбачає її входження у світовий музичний контекст не лише за рахунок репрезентації питомої української культури, але й органічної взаємодії з іншими культурами, що творить специфічні міжетнічні музичні моделі. Бандура розглядається композиторами як традиційний український інструмент, який одночасно виступає тембровим імітатором споріднених хордофонів інших народів (наближених до лютні, гітари, цитри, арфи). Імпровізаційна сутність бандурного мистецтва теж сприяє пошуку спільних кордонів між музичною культурою різних націй, відображаючи притаманні сучасності тенденції зближення фольклорних і академічних напрямів музики [3, 280].

Аналіз творчої діяльності сучасних солістів-бандуристів України і діаспори засвідчує формування паралельно композиторській виконавській моделі взаємодії культур. Її рівень визначається мірою співвідношення традиційного (національного) і новаторського (інонаціонального) у репертуарі, формах і стилях виконавства. Нові покоління українців диференційовано підходять до кобзарських виконавських традицій, адаптуючи їх до зміни середовища побутування і культурного соціуму. Бандуристи *активно експериментують, розглядаючи бандуру як інструмент не лише традиційних вокально-інструментальних (зокрема, епічних) можливостей, але й універсального змісту* [2, 191].

Аналіз аудіоальбомів В. Мішалова («Bandura Magic», 1997 та «Bandura Christmas Magic, 1998) дозволяє зробити висновок про новаторський неординарний підхід митця до функціонування сучасної бандури в контексті пошуків нових тембрових поєднань, стилів і напрямів популярної інструментальної музики, різноманітних запитів слухача, в тому числі й молодіжної аудиторії. *Ю. Китастий бере участь у виконавських проєктах А. Кохан «3 Парижу до Києва» (1994–2005), організовує концертну серію «Bandura-downtown»*

(2016), метою якої стає ввести бандуру до культурного життя громади Нью-Йорка у всіх можливих жанрах і вимірах – від автентики *традиційного кобзарства* до авангарду і *масової популярної музики*, зокрема World Music. *Композиції та аранжування Н. Гудзій до радіо і телевізійних програм, кінофільмів, концертні виступи, звукозаписи 2000-х рр.* («Серце», «Щасливого різдва», «Квітка, що в душі цвіте», «Наталія», «Зцілення») користуються широкою популярністю, засвідчують можливості успішного інтегрування української бандури в японську національну культуру [2, 191].

Виконавські міжкультурні моделі спостерігаються у виконавській діяльності бандуристів у співпраці з музикантами світового рівня (наприклад, бандура і гітара – Оксана Герасименко й Ічіро Сузукі; Роман Гриньків і Ел ді Меола), на численних міжнародних фестивалях [3, 316–327]. Сьогодні українські бандуристи також активно освоюють репертуар масової культури, виконуючи кавер-версії популярних світових творів. Бандура, як тембровий національний показник, входить до складу українських ансамблів «Eleven 11», «MUSIC Project» (Одеса), «B&B Project» (Київ), «ЦимБанДо і К°» (Харків), «KoloYolo» (Київ), «KRUT» (Хмельницький), що репрезентують стилі New age, World music, кросовер, соул, виконують різнохарактерну музику. Ансамбль «Mosaic», до якого входить бандура, духові, струнні та східна перкусія, інтерпретує музичні традиції різних народів світу, представляє синтез музичних культур, де поєднуються тембри Заходу та Сходу, традиційне і сучасне. Композиторка К. Руснак у творах для колективу, використовує елементи традиційної кельтської, арабської, японської, індійської музики, етноджазу тощо.

Г. Матвіїв, як виконавець і композитор, в останнє десятиліття записав альбоми («Exit», «On The Edge», «New View»), де бандуру представлено як солуючий інструмент та в дуєті з акустичною гітарою, був учасником проекту «Бах-330. Концерти для скрипки з електробандурою» (2015), що презентує взаємодію академічної та джазової культур. Гурт «BAndurbaND» (Харків) синтезує різні течії сучасної масової музики, етногурти «Ойкумена» і ««Троєзілля» (Львів) пропонують експерименти творів у стилях folk, ethno, jazz-folk. Чоловічий гурт «Шпилясті кобзарі» і соліст Ярослав Джузь виступають в стилі «музичний шарж», пропонуючи слухачам власні обробки й аранжування фольклорних і авторських творів українського і зарубіжного походження [4, 158–170]. В рамках проекту «Міжнародний форум бандуристів» за підтримки Українського культурного фонду була представлена взаємодія материкової й діаспорної складових української культури: історичний концерт – спільний виступ Національної капели бандуристів України ім. Г. Майбороди та Капели бандуристів імені Т. Шевченка зі США – до 100-річчя створення першого бандурного колективу, що відбувся в Києві 22 жовтня 2018 р. [6].

Отже, композиторська і виконавська практика бандуристів сучасності засвідчує домінуючі в їх творчості міжкультурні взаємодії у синхронному перерізі українського й зарубіжних мистецьких ареалів. Міжкультурна комунікація охоплює такі напрями, як: музично-історичний (діяльнісний – композиторський, виконавський, просвітницький тощо); еволюційний – в межах історичного розвитку етнічної культури; конвергентний та асимілятивний – як різні рівні контактування суміжних чи далеких культур на пограниччі, в поліетнічному чи діаспорному середовищі); музично-теоретичний (ладова та інтонаційна мова, жанрова динаміка, семіотика, інструментарій, композиторські техніки тощо); музично-соціологічний (культура соціальних груп, стилів і напрямів, масової й елітарної музики).

### *Література*

1. Дутчак В.Г. Композиторська творчість для бандури в міжетнічному діалозі сучасності. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Вип. 7. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. С. 234–244.
2. Дутчак В. Г. Сучасне бандурне мистецтво української діаспори: аспекти міжкультурної взаємодії. *Діалог культур у просторі полікультурного світу* : зб. матер. наук.-теорет. конф., Київ, 9-10 листопада 2012 р. К. : НАКККіМ, 2012. С. 189–193.
3. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.+ 72 іл.
4. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури / дис. на здоб. наук. ступ. кандид. мист за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. К. : ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2017. 249 с.
5. Офіційна сторінка Ле Ван Хоа. URL : <https://www.facebook.com/OfficialLeVanKhoa/>. (Доступ 07.05.2019).
6. Офіційна сторінка Міжнародного форуму бандуристів. URL : <http://banduraforum.com/>. (Доступ 07.05.2019).

## ЧИН МАЛОЙ ВЕЧЕРНИ ПРАЗДНИКА ПРЕОБРАЖЕНИЯ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Чин Малой вечерни в современной литургической практике почти забыт и практически неизвестен современным приходским церквам. Несмотря на существование указаний Богослужебного Устава относительно чинопоследования Малой вечерни, которая должна служить перед Всенощным бдением, сегодня эту службу можно посетить лишь в некоторых монастырях, – например, в Киево-Печерской лавре.

При сравнительной редкости этой службы, говоря словами М. Скабаллановича, «своеобразием своего строя, преобладанием изменяемых и праздничных частей службы (стихир) над постоянными, малая вечерня получает не менее праздничный колорит, чем само бдение» [4, 480]. Возникновение Малой вечерни исследователи относят ко времени формирования Иерусалимского устава, т. е. к XII-XIII столетиям, когда произошло соединение различных элементов – к стандартному Иерусалимскому бдению добавилась вечерня из уставов Малой Азии, в результате чего накануне праздничных дней оказалось целых две вечерни – Малая (отдельно, вечером до захода солнца – как в Малой Азии) и Великая (в составе бдения, которое положено совершать ночью) [4, 480; 3, 74]. Неизменяемые песнопения Малой вечерни Преображения, непосредственно посвященные празднику, представляют **трехфазный музыкально-поэтический комплекс** (термин Ю. Жилиной). К ним относятся два микроцикла стихир – на «Господи, воззвах» и на «стиховне», а также тропарь праздника. Стихиры на «Господи, воззвах» включают три песнопения 1-го гласа, подобен «**НЕБЕСНЫХ ЧИНОВ**» и славник 8-го гласа: «**ИЖЕ С МОНЕОМ ГЛАГОЛАВЫЙ ДРЕВЛЕ**» (дважды); «**ПОЕМЬ ОСОБЬ ТВОА, ХРИСТЕ**»; «**ТВОЕГО, ХРИСТЕ, ПРИШЕСТВИА НЕПОСТИЖИМАГО**» и славник «**ЯРАК ЗАКОННЫЙ**». Микроцикл стихир на «стиховне» содержит три песнопения 2-го гласа, подобен «**ДОМЕ ЕВФРАФОВ**» и славник, глас и подобен тот же: «**ДНЕСЬ ХРИСТОС НА ГОРЕ ФАВОРЕСТЕЙ**»; «**СВЯТНЕМ ДОВОДЕТЕЛЕЙ**»; «**ГОЛЦЕ ЗЕО, ЗЕМЛЮ ВАСНАА**» и славник «**ВИДЕША НА ФАВОРЕ**».

В конце Малой вечерни, согласно Уставу, полагается исполнять одно из главных песнопений – тропарь. Таким образом, важнейшее песнопение праздника впервые звучит именно на Малой вечерне. Венчая данное чинопоследование, тропарь, в котором в краткой форме выражена главная идея празднуемого события, звучит как «праздничный гимн в его завершении» [2, 134]. Чин Малой вечерни вошел в богослужебную практику Древней Руси вместе с принятием Иерусалимского Устава, внедрение которого осуществлялось с конца XIII и примерно до середины XV века. Полное чинопоследование Малой вечерни изучаемого праздника находим лишь в Типиконе 1610 г.

Другая картина предстает при рассмотрении **минейной** традиции. Перечисленные песнопения Малой вечерни праздника Преображения, сохраняя свою гласовую принадлежность и порядок исполнения в службе, представлены во всех известных нам рукописных минеях и тrefологионах иерусалимской эпохи, т. е. в рукописях XV первой половины XVII веков. В древнерусских **певческих** источниках иерусалимской традиции и в рукописных списках, созданных после реформ патриарха Никона в 50-х годах XVII века, по сравнению с песнопениями Всенощного бдения, певческие тексты, предназначенные для исполнения на Малой вечерни встречаются достаточно редко. Так, рядовые стихиры на «Господи, воззвах» обнаружены лишь в 10-ти из 107-ми исследованных нами кодексах, первая стихира на «стиховне» – в 11-ти, вторая и третья – в 8-ми, славник микроцикла «стиховне» – в 15-ти. Наиболее распространенным среди песнопений Малой вечерни является славник микроцикла стихир на «Господи, воззвах», который присутствует в 33-х исследованных нами источниках. Данный славник 8-го гласа является единственным среди указанных стихир, который встречается в певческих рукописях Студийского устава, выступая под другим жанровым обозначением. Так, в одном из списков начала XII века РНБ, Соф. 384 (л. 82 об.) он обозначен как стихира на «хвалитех», а в кодексе рубежа XIV-XV столетий РГБ, ф. 304 № 439 (л. 131 об.) как стихира на «стиховне», что совпадает с указаниями Студийского устава 70-х годов XII века ГИМ, Син. 330 (л. 186-186 об.). Таким образом, можно предположить, что все остальные тексты Малой вечерни были созданы специально для данной части службы вместе с принятием Иерусалимского устава, поскольку в древних уставах и певческих источниках они не встречаются. Полное чинопоследование Малой вечерни зафиксировано лишь в некоторых певческих источниках, самый ранний из которых относится к последней четверти XVI века (Стихирарь 80-х гг. XVI века РНБ, Кир.-Бел. 586/843, л. 679 об. - 683). Отметим, что песнопения изучаемой части службы найдены нами только в древнерусских, русских и старообрядческих певческих списках. В известных нам белорусских и украинских кодексах – как рукописных, так и старопечатных нотопечатных ирмологиях, тексты этой части службы отсутствуют. В связи с этим, вполне вероятно, что ко времени распространения

нотоподобных ирмолоев, т.е. с конца XVI века, на территории современных Беларуси и Украины чин Малой вечерни повсеместно уже не служился. Обратимся к композиционно-содержательным особенностям песнопений Малой вечерни праздника Преображения. В гимнографических текстах Малой вечерни дана экспозиция основных образов, которые получают дальнейшее и более яркое развитие во Всенощном бдении. Так, первая стихира на «Господи, воззвах» 1-го гласа Малой вечерни появляется во Всенощном бдении в качестве первой стихир на «стиховне» того же гласа в более развернутом виде. Несмотря на свою лаконичность, стихир Малой вечерни содержат все основные топысы праздника, за исключением одной из ключевых идей праздника – темы страдания и будущего распятия Иисуса Христа. Характерной чертой рассматриваемых стихир является прием параллелизма между образами Ветхого и Нового заветов, что объединяет последование Малой вечерни со стихирами на «стиховне» Всенощного бдения, для которых также типичен этот поэтический прием. Каждая из стихир двух микроциклов Малой вечерни исполняется на подобен, т.е. их певческое содержание ориентируется на определенную мелодико-ритмическую модель, в чем они уступают самогласным песнопениям Всенощного бдения с характерной для них мелодической индивидуализированностью. Однако певческая интерпретация данных стихир богата фитами и тайнозамкнутыми попевками, создающих мелизматически украшенное мелодическое содержание.

В качестве примера рассмотрим славник микроцикла на «Господи, воззвах» «**Ямак законный**» 8-го гласа. Как мы уже отмечали, данное песнопение является наиболее распространенным из службы Малой вечерни и встречается в древнейших списках XII - XIV столетий под другими жанровыми обозначениями. Проведя текстологический анализ данного песнопения, мы пришли к следующим наблюдениям: 1. Поэтический текст славника делится на восемь строк. 2. Его певческая интерпретация во всех известных нам списках трех этапов развития службы Преображения принадлежит к единой традиции. 3. От этапа к этапу происходит постепенное усложнение певческой строки, но при этом сохраняется композиционное членение музыкально-поэтического текста. В рукописях Студийского периода представлен силлабический тип напева и древнейший вариант гимнографического текста. Попевочный словарь ограничен четырьмя попевками-архетипами – кулизма, срединка, бирюза и колесо. Попевка кулизма используется дважды, маркируя рифмование слов «быста» и «глаголаста» в окончании 4-й и 6-й строки, образуя тем самым музыкально-поэтический параллелизм. Крюковая строка списков Иерусалимской эпохи и заключительного периода развития службы, предлагает силлабо-мелизматический тип распева. Попевочный комплекс состоит из одной попевки-архетипа «скачок» и пяти производных ряда архетипов, в их числе – «затинец» и «бирюза» (архетип какизы), «кулизма краткая» (архетип кулизма), «грунка» (архетип срединка) и «кора» (архетип колесо). Попевка кулизма используется дважды: сперва в соответствии с более ранними списками (меняется лишь одно слово вербального текста – «бывше»). Во второй раз находим ее на слове «бывоше». Т. о., кулизма выделяет единое по смыслу слово. 4. Стабильным элементом является единственная фита славника – фита «Подчашная»<sup>2</sup>, которой распевается слово «в немже», т.е. в облаке. Поэтический текст повествует о появлении облака во время разговора пророков Моисея и Илии с Иисусом на горе Фавор, что знаменует присутствие Бога-Отца. Картина беседы, как определенный временной процесс, отражен и в певческой части с помощью мелизматического распевания фиты. Данная фита сохраняет свое месторасположение во всех источниках, начиная с наиболее древнего списка начала XII века. В некоторых рукописях более позднего времени (например, РГБ, ф. 379, л. 494 об.; РГБ, ф. 304 № 450, л. 312 об.) зафиксированы идентичные разводы этого тайнозамкнутого начертания.

Таким образом, трехфазный музыкально-поэтический комплекс Малой вечерни представляет собой важную часть богослужения праздника Преображения. С одной стороны, служба Малой вечерни – это самодостаточное музыкально-поэтическое целое, единство которого достигается с помощью параллелизмов Ветхого и Нового завета, использованием евангельских парафраз в вербальном тексте, а также исполнением стихир на подобен в певческой части. С другой стороны, в данных текстах впервые появляются основные образы и идеи праздника, получающие развитие во Всенощном бдении, а также применяется единый комплекс попевок в сродногласовых песнопениях Малой вечерни и последующей части богослужения праздника, в чем реализуется взаимосвязь различных разделов службы.

#### *Литература*

1. Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева. Л. : Музыка, 1984. 303 с.
2. Гундарова Ю. В. Песнопения малой вечерни Сретению Господню как музыкально-поэтическое целое. *Древнерусское песнопение. Пути во времени*. С.–Пб. : Из-во Политехн. ун-та, 2005. Вып. 2. С. 126–135.
3. Красовицкая М. С. Литургика. М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт, 2007. 304 с.
4. Скабалланович М. Н. Толковый типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. М. : Сретенский монастырь, 2004. 816 с.

<sup>2</sup> В книге М. Бражникова «Лица и фиты знаменного распева» данная фита находится под шифром Ф8-2/15 <543>. О ней исследователь пишет так: «Чрезвычайно распространена, но почти исключительно в XVII в. Наименования – «подчашна», «подчашная», «подчашие» и, наконец, «дикоплов» [1.,253-254].



## **ТВОРЧО-ТЕХНОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ЗВУКОЗАПИСУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ**

У контексті даного дослідження ми зробимо невеликий екскурс у творчо-технологічний аналіз звукозаписів, його принципи та переваги. Актуальність статті визначається стрімким розвитком комп'ютерних цифрових звукових технологій на початку XXI століття, які стали провідним чинником творчих можливостей звукорежисера в якості звукотехнічних засобів виразності та способів творчо-технологічного аналізу записаних музичних творів.

Відомо, що звукорежисер може впливати засобами комп'ютерної звукотехніки на акустичну версію музичного твору, у тому числі на музичний баланс, тембр, темп, а при роботі із композиціями сучасної музики також на ритм і метр. Він за необхідністю проводить зміни темпу музичної композиції, визначає сильні доли в ритмі, висоту окремих тонів й акордів, проводить багато інших технічних та музичних операцій зі звуком. Отже, після прослуховування або об'єктивного аналізу такої композиції дослідник може зробити нові висновки щодо якості виконання, тембральної драматургії композиції тощо. Аналізуючи звукозапис, звукорежисер оцінює його в цілому та в певний момент часу, звертає увагу на виконавську інтерпретацію, використовує програмні комплекси вимірювання таких об'єктивних параметрів звуку, як повний спектральний склад, інтенсивність і динамічний діапазон [1, 316-317]. Як відомо, в спектральній формі існують миттєве обвідної амплітудно-частотної характеристики аудіо сигналу (обвідна миттєвого спектру) та її часове усереднене значення, що характеризує фонокомпозицію в цілому за весь час звучання. Спектрограма існує двох типів: у вигляді двовимірного (або тривимірного) графіку амплітудно-частотної характеристики дискретних амплітуд спектру та в формі обвідної миттєвого спектру

Спектр характеризується такими параметрами, як мінімальний час вимірювання для отримання миттєвого, але найінформативнішого уявлення про звук в окремий момент часу, а також обвідна миттєвого спектру, яка має вигляд горизонтальної лінії, що окреслює рівні амплітуд всіх простих гармонійних складових звукового сигналу. Обвідна миттєвого спектру характеризується «сукупністю формант - ділянок частот спектра, в яких складові мають значну потужність порівняно з сусідніми по частоті ділянками». Отже, аналіз звукозапису в цілому дозволяє визначити його усереднені характеристики. Аналіз звукозапису в одномоментному значенні дозволяє визначити об'єктивні та суб'єктивні характеристики фонокомпозиції дискретно, послідовно за ходом руху в певні моменти або проміжки часу. Види творчо-технологічного аналізу аудіовізуальних творів: технічний, технологічний, естетичний:

- об'єктивний технічний аналіз здійснюється за допомогою програмного забезпечення й звукотехнічних засобів;
- технологічний аналіз – пошук використаних технологій для зміни або імітації просторово-тембральних, темпоритмічних, динамічних характеристик фонокомпозиції;
- естетичний аналіз — встановлення художньої якості твору та принципів створення його цілісного звукового образу.

Технічний аналіз звукозапису визначає такі об'єктивні характеристики звукових сигналів, як: частотний діапазон (Гц), динамічний діапазон (дБ), максимальне пікове значення амплітуди звукового сигналу (пік фактор в дБ), а також стереофонічність звукозапису та його моноsumісність за допомогою таких пристроїв, як стереогоніометр та фаз-скоп. В технологічному аналізі визначаються технології, які використовує звукорежисер при звукозаписі, мікшуванні та мастерінгу звукового матеріалу. Застосування частотної, динамічної частотної або інших типів обробок, зміна частотних, динамічних, музичних балансів впливає на суб'єктивні та об'єктивні параметри звукозапису. Отже їх можна визначити за допомогою певних критеріїв. Наприклад, звукозапис музичного твору характеризується такими параметрами, як час (тривалість, темп, ритм), частотний діапазон (висота), тембр (спектр), сила, динаміка та інтенсивність (гучність). Звукові об'єкти та їх звукоелементи розташовуються в просторі фонокомпозиції у трьох вимірах: горизонтальному, вертикальному, просторовому. Просторовий вимір відповідає за панораму, плановість та віддаленість, ефект присутності. Горизонтальний вимір – за тривалість звуку або всієї композиції, а вертикальний – за частотний діапазон, спектр, тембр. В порівняльному аналізі акустичних форм звукозаписів музичних творів нами використовується поняття «фоноформація», яка є сумою амплітуд всіх тонів і їх гармонік в спектрі, які звучать в один і той же момент часу і є, в підсумку, складним періодичним (має певну висоту тону) або неперіодичним (тобто таким що не має висоту тону) сигналом.

До технологій управління просторовими характеристиками звучання можна віднести: використання акустики приміщення (концертного залу) за допомогою розташування мікрофонів відносно акустики зали та виконавців (за відстанню відносно стін, стелі, підлоги, відбиваючих чи поглинаючих звукові хвилі елементів і конструкцій). Ще один принцип зміни просторовості – використання панорами, а саме – переміщення джерела звуку ліворуч праворуч від умовного горизонтального центру між двома акустичними системами. На розташування звукового об'єкта в просторі фонокомпозиції за глибиною впливає його частотна характеристика: виходячи з особливостей суб'єктивного сприйняття звуку людиною. Наприклад, про близьку відстань до джерела (великий план) слухач дізнається за достатньою кількістю високих частот в тембрі звуку. За іншими обставинами акустичний простір великої зали (тривалої реверберації) в звуковому образі передає

такі відчуття як просторовість, уявлення (візуалізація) гірського краєвиду, далечини. При звукозаписі класичної музики використовується такий параметр реверберації, як «велика зала» (hall) із досить великим часом реверберації до 3-х секунд. Наприклад, звукорежисер П. Гебрієла Д. Чепейл стверджує, що зміна кількості реверберації (умовна зміна розміру приміщення) для оркестру істотно впливає на художнє сприйняття композиції [2]. При естетичному аналізі здійснюється аналіз впливу творчо-технологічної інтерпретації звукорежисера на твір мистецтва в акустичній формі звукозапису. Наприклад, В. Сибіряков пропонує аналіз «естетичного статусу акустики», представленої через звукозапис, який розглядається як «мімесис звуку» – ідеального акустичного простору [3; 4]. Для естетичного аналізу необхідно є інформація про музичний твір, за якою звукорежисер обирає технічні засоби, що переважають в цьому жанрі (напрямі, стилі), звукові мистецькі технології. Інформація про твір містить в собі основні дані, в яких закладені жанр і стилістика твору, період чи епоха, композитор, виконавці. Також важливими передумовами створення твору є ідея, споживач і слухачка аудиторія [5]. Додатково слід визначити (що вкрай важливо) чи передає фонограма задум, ідею композитора, інтерпретацію диригента і музикантів, наприклад, у випадку класичного звукозапису [6]. Таким чином, нами пропонується використовувати в аналізі такі відомі суб'єктивні параметри:

- просторове враження, прозорість, музичний баланс, тембр, стереофонічний ефект, перешкоди, динамічний діапазон, динаміку, потужність, комфортність всього звучання в цілому;
- передачу натуральності звучання, музичних балансів та тембральних характеристик музичних інструментів;
- створення музичного балансу та цілісного, художнього звучання в умовах звукового поля, яке створюють багатоканальні системи (2.0; 2.1; 5.1; 7.1...);
- кінцеву якість візуалізації звукового простору фонограми.

Для завершення творчо-технологічного аналізу звукозапису необхідно здійснити узагальнюючі підсумки, враховуючи вплив творчих дій звукорежисера із використання ним звукотехнічного інструментарію, творчо-технологічної інтерпретації. Остаточо визначаються такі параметри: інструментовка, аранжування, композиція; відповідність жанру, стилю, стильовому напрямку й епосі; художня якість; виконання [7; 8; 9].

#### *Література*

- 1.Харуто А. В. Музыкальная информатика : теоретические основы : учебное пособие для муз. вузов РФ. Москва : УРСС, 2009. 400 с.
- 2.New Blood interview with Peter Gabriel engineer, Dickie Chappell. Bowers & Wilkins : web-site. URL: <http://blog.bowers-wilkins.com/music/new-blood-interview-with-peter-gabriel-engineer-dickie-chappell/> (date of treatment: 21.02.18).
- 3.Сибіряков В. Н. Звукозапись как форма эстетической интерпретации : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. философ. наук : 09.00.04. Москва, 2017. 20 с.
- 4.Сибіряков В. Н. Звукозапись как форма эстетической интерпретации : дис. ... канд. философ. наук : 09.00.04 / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Москва, 2017. 168 с.
- 5.Дьяченко В. В. Мистецькі та естетичні категорії в звукорежисурі. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 9. Київ : Міленіум, 2010. С. 181–187.
- 6.Дьяченко В. В. Теорія фонокомпозиції як мистецька технологія. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Мистецтвознавство : № 2]: зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2012. С. 132–135.
- 7.Маркова Е. Н. Эстетический аспект интонационной теории и анализ музыкальных произведений : автореф. дис. на соискание науч. ст. канд. искусствоведения : 17.00.03. Киев, 1983. 21 с.
- 8.Дьяченко, Володимир Валерійович Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ - початку ХХІ століття: теорія, історія, практика [Текст] : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства (д-ра філософії). Спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / Дьяченко Володимир Валерійович ; Мін-во культури України. НАКККіМ. – К., 2018. – 361 с. Бібліогр. С. 196 - 223. Додат С. 224 - 361.
9. Белявіна Н.Д. Методологія та методика викладання фахових мистецьких дисциплін : підручник. – К. : НАКККіМ, 2015. – 250 с.

*Жадейко Олексій, аспірант НАКККіМ*

### **АЛГОРИТМ ПРОВЕДЕННЯ КОМПЛЕКСНИХ МУЛЬТИДИСЦИПЛІНАРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ НА ПРИКЛАДІ ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ ВАЛЕРІЯ ГЕГАМЯНА**

Характерним феноменом мистецтва є його стрімкий розвиток та постійне поповнення списку митців. Накопичення понять, персоналій та переліку художніх творів у інформаційному потоці переважає над їх структуризацією та упорядкуванням у загальній системі арт-простору.

Діяльність державних установ та приватних інституцій більшою мірою спрямована на дослідження окремих аспектів мистецтва, безпосередньо пов'язаних з їхньою спеціалізацією. Так, досить поширене явище розвитку за одним з напрямів: або суто науковим, або суто комерційним. Музейні заклади займаються аналізом своїх колекцій, ідентифікацією творів та проведенням переатрибуцій. Тим часом, як галереї, аукціонні дома та дилери, як представники арт-ринку, прагнуть закріпити певну ціну на того чи іншого автора. Тобто напрямок розвитку мистецтва на сьогодні є доволі однобічним.

Науковий підхід в сучасних реаліях передбачає проведення суто візуального аналізу. Однак, комплексне вичерпне дослідження в обов'язковому порядку потребує проведення техніко-технологічної експертизи.

Реалізація поставленої мети обумовила необхідність вирішення наступних **завдань**: дослідити першоджерельну базу; проаналізувати інформаційні джерела; здійснити візуальний та мистецтвознавчий аналіз творчого спадку художника; дослідити твори в УФ-спектрі, інфрачервоному випромінюванні; провести мікроскопічні дослідження робіт; визначити хімічний склад фарбового шару, ґрунтів; скласти базу даних для отриманих результатів техніко-технологічних досліджень; підтвердити або спростувати провенанс робіт; поширити ім'я В.Гегамяна у науковому середовищі. При написанні роботи використовувалися загальнонаукові та вузьконаправлені **методи** дослідження. Науковий підхід (аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення, аналогія) спрямований на детальне вивчення предмету дослідження та опрацювання джерельної бази. Історико-порівняльний метод використовувався для отримання вихідних даних. Мистецтвознавчі методи дозволили провести стилістичний, композиційний та колористичний аналіз робіт художника. Застосовувалися методи візуальних спостережень (фото- і макро-фотофіксація), спільно з методами оптичної й цифрової мікроскопії, методами спостереження в інфрачервоному та ультрафіолетовому спектрі. Метод хімічного аналізу використовувався для визначення складу ґрунту та фарбового шару. З метою відновлення та подальшого збереження творчого доробку митця використовувалися методи превентивної реставрації та консервації.

Першочерговим завданням стало вивчення біографії художника, збирання відомостей щодо його життєвого та творчого шляху. Окрім аналізу існуючої літератури, було віднайдено архівні документи, як сімейного збирання, так і офіційні документи, розшукані в різноманітних архівах України та Вірменії. Ретельно вивчався й щоденник митця [2]. Тексти, написані вірменською, переклали російською та українською мовами для зручності роботи з ними та виведення матеріалів на рівень загального доступу. Зібрану інформацію збагатили окремі відомості з інтерв'ю з близькими родичами, колегами, учнями та знайомими художника [5]. Документального підтвердження походження робіт В. Гегамяна вкрай мало. Деякі твори були оприлюднені за життя митця, але певна їх кількість циркулює на ринку мистецтва, перебуває у приватних колекціях чи зібранні родини художника. Тому одним з головних завдань стали пошуки і уточнення провенансу робіт художника. Зважаючи на те, що Валерій Гегамян активно займався творчою педагогічною діяльністю, на прослідкуванні напрямів цієї його діяльності було виділено окремі ресурси. Наступним етапом дослідження стала робота безпосередньо з живописним доробком майстра. Твори митця відзначені індивідуальною манерою, характерним композиційним вирішенням, художньою та смисловою потужністю. Оскільки в процесі мистецтвознавчих досліджень було виявлено певний пласт наслідувань та прямих копій інших художників, додатково досліджувалися аспекти впливу часу, інших митців, соціо-культурних реалій. Ретельно вивчався кожний період творчості Валерія Гегамяна (вірменський, московський, біробіджанський, махачкалінський, одеський).

Принцип комплексного мультидисциплінарного дослідження творчого спадку художника передбачав підкріплення аналітичної роботи та візуального аналізу матеріалознавчими дослідженнями та проведенням техніко-технологічної експертизи. На основі зібраної інформації щодо основ, ґрунтів, фарбового шару, трасологічних даних було проведено необхідні реставраційні втручання, консервацію. Крім того, ці дані лягли в основу еталонної бази матеріалів, яка в майбутньому зможе бути використана для атрибуції новознайдених творів В. Гегамяна. Водночас з новими науковими відкриттями проводилася робота з популяризації творчості В. Гегамяна: проводилися виставки («Вона відчуває себе богинею», 2019 [1]), публікувалися статті («Трагізм как «красная нить» творчества Валерия Гегамяна» [3], «Особистість Валерія Гегамяна в одеському художньому середовищі»[4]).

Наразі створений алгоритм виглядає наступним чином: ретельне вивчення біографії В.Гегамяна; опрацювання усіх існуючих матеріалів (зокрема, щоденника автора), простеження художніх та ідейних впливів на творчість майстра; мистецтвознавчий аналіз доробку митця, виявлення особливостей художнього методу автора, колористичної та композиційної специфіки творів; підтвердження або спростування провенансу робіт; проведення матеріалознавчих досліджень техніко-технологічними методами; реставрація та консервація; введення імені Валерія Гегамяна до наукового обігу. Комплексне дослідження спадку В. Гегамяна якісно вирізняється з-поміж інших досліджень подібного характеру. Це майже не єдине всеохопне дослідження, що включає в себе науковий інструментарій усіх груп методологічних досліджень. Окрім загальнонаукових методів формальної логіки використовувалися методи гуманітаристики: методи мистецтвознавчих досліджень (зокрема, художньо-стилістичного аналізу), історико-порівняльний метод. При зібранні та структуризації інформації стала у нагоді методологія точних (статистичних) дисциплін. Природничі науки (фізика та хімія) використовувались при проведенні техніко-технологічних досліджень: у хімічному аналізі ґрунту та пігментів, спостереженні в УФ-променях та інфрачервоному випромінюванні, фізичному вимірюванні робіт, оптичному дослідженні, реставраційних та консерваційних роботах. Результатом проведення комплексної роботи з творчим спадком В. Гегамяна має стати підвищення інтересу до імені художника в арт-колах. Багаторічна світова практика просування художників на арт-ринку засвідчує,



що за підвищенням інтересу в професійному та любительському середовищі до імені художника неодмінно слідує підвищення вартості його творів на ринку мистецтва. Ймовірно, подібний алгоритм стане корисним дослідникам мистецтва та представникам арт-ринку у проведенні подібних досліджень.

#### *Література*

- 1.«Вона відчуває себе богинею». Виставка в Національному музеї «Київська картинна галерея». URL: <https://valeriygeghamyan.com/uk/vona-vidchuvaye-sebe-boguneu> (дата звернення: 28.04.2019).
- 2.Гегамян В. А. Дневник : 1944 – ... // Там же. 148 с. Пер. с арм.
- 3.Жадейко А. Н. Трагизм как «красная нить» творчества Валерия Гегамяна. Austria-science. 2018. № 15. С. 4–7.
- 4.Жадейко О. Особистість Валерія Гегамяна в одеському художньому середовищі. Сучасне мистецтво. 2018. Вип. 14. С. 141–149.
- 5.Ройтбурд А. О моем учителе. URL: <https://nv.ua/opinion/rojtburd/o-moem-uchitele-1316877.html> (дата обращения: 07.08.2018).

*Zheliezniak Serafym,*

*Postgraduate Student of Kyiv National University of Culture and Arts*

### **HISTORY OF DEVELOPMENT AND MODERN STATE OF MULTIMEDIA FROM THE POSITIONS OF AUDIOVISUAL CULTURE**

As it is known, multimedia is any logical combination of several kinds of data or communication channels: images, sound, video, text, animation, etc. Modern multimedia often has a variety of interfaces and devices for managing a multimedia product by user. Today, multimedia works often use both sound and images at the same time, which makes it possible to view this phenomenon from the standpoint of audiovisual culture. The state of development of actual problems of audiovisual culture, caused by the use of computer multimedia technologies, prevails in the works of ukrainian scientists. As for foreign studies, there is the noticeable primacy belongs to the study of communication aspects and the use of multimedia as a new form of mass communication.

The history of multimedia development begins with the idea proposed in 1945 by American researcher Vannevar Bush in the article "As We May Think". The system described by the author was called MEMEX and was a special memory organization that was similar to the human. The search for information was not based on formal features (by the order of numbers, indexes, in alphabetical order), but according to its semantic value. This concept has influenced the further development of multimedia, in particular, the creation of hypertext (combining text materials), and then the emergence of hypermedia (combining text, still images, video, animation and sound) [2, xi]. After the appearance of multimedia, these phenomena became possible due to the necessary technological preconditions.

Also a significant contribution to the development of multimedia was made by the American developer, Ivan Edward Sutherland. In 1963 he invented a special computer application for creating graphics — a Sketchpad [2, xii]. This product launched a new way for the user to interact with the computer, which then turned into a graphical interface, which now is used almost in all computers (more precisely in computer and mobile applications). With Sketchpad it was possible to draw different geometric shapes, combining them from the lines, create links between them, change their parameters, scaling, copying, and transferring. Currently, developers are actively experimenting with speech recognition systems. The function of identifying people with the help of voice commands is already implemented. Consequently, the next goal of computer experts is to bring management of the computer as close as possible to the model of ordinary communication, in which it concerns both one user and several. In modern versions of operating systems and mobile applications, developers have introduced a voice search function, which quite clearly resembles a conversation with a person. So, the user can ask the computer where the file is located, where there are vacancies at the cinema sessions, and so on. The application analyzes the language and makes the necessary search queries, and displays the results on the screen.

Also multimedia is distributed in education: multimedia boards, use of video and 3D model when studying, which in turn increases understanding and as accurately as possible illustrates the theoretical material. The multimedia whiteboards used primarily in educational institutions are called SMART Board. "SMART Board is a flexible tool that combines the simplicity of a regular marker board with the capabilities of the computer. In conjunction with a multimedia projector, the SMART Board becomes a screen that is highly sensitive to touch with a diagonal of almost 2 m. One touch to the surface of this screen can open any computer program, display the desired information, make notes, draw and so on. Such screens can be successfully used in the work of social educators in creating social promotional products, video lectures, master classes, trainings, seminars, demonstrations to a wide audience of the necessary material" [1, 210]. Similar approaches can positively influence the development of imaginative thinking among students, enhance the effectiveness of the learning process, since several channels of information perception and different types of memory are used.

Another example of using multimedia technologies is also known. In the United States, some schools have introduced special devices that can move through corridors, classes. Such a robot is equipped with a webcam, display

and sound reproducing system. The main purpose of such a device is to replace a student during classes if he has good reasons not to attend. A child can manage work via Internet, communicate with a camera, microphone and speakers with classmates and a teacher, and do all the exercises at home.

The next area of application of multimedia is orientation technology. Today, many applications use GPS (Global positioning system), with which you can easily determine the exact location, calculate the optimal route. Also, modern software may offer additional options, such as bypass collision, etc. Similar applications are easy to use and for tourists. This is due to a wide selection of available reference information about the route. One of the very convenient functions in this case is the view of the streets, which are photographed with special cameras, which are attached to the roof of the car. Then these images form a virtual space that you can move. This is very useful for getting to know the place where the user first goes. Also, developers of some applications make photos of not only streets, and some buildings from the inside.

Incidentally, the first such virtual street view system was developed in 1978 by American students and was called Aspen Movie Map. For its implementation, four cameras that fixed the environment (they were forward, back and sideways) were attached to the car. Each photo was taken in 3 meters. A special interface has also been created to allow the viewer to select the endpoints of the route on the planner and view the video that corresponded to that path. Using special navigation tools, you could adjust the speed and direction of the camera that captured the image.

Of course, multimedia is used to create a variety of audiovisual projects. In the production of films, new technologies greatly simplify the shooting process. Now you can construct any location, an object using special computer applications. Consequently, when shooting, most often build or part of the scenery, for example, several first-floor buildings, or use green or blue screens as a background for actors. Then, at the post-production stage, artists who use computer graphics add the necessary buildings, environment elements to those already captured by the camera or completely construct it and place it in a frame instead of green or blue screens. However, this approach has a significant effect on the play of actors, because often they have to imagine and behave as if they were in an environment that does not exist during shooting in the pavilion or in kind. Also, multimedia is used to restore captured or archived material, adjust color or create special effects. Now on television, new technologies are used to perform the entire cycle of work required for projects, shows and other forms of content. Very often found in science-popular programs of information graphics, which is created by means of multimedia. It represents a variety of charts, tables, graphs, and the like. Sometimes they are executed as separate frames, and sometimes they are integrated into a frame using compositing applications (combining multiple images). Also infographic can be either static or dynamic, that is, changing its parameters in time.

Consequently, conclusion could be made that multimedia plays an important role in modern society and has a significant influence on the formation of audiovisual culture, and, conversely, the audiovisual culture causes the creation of the latest multimedia tools. However, relying on the uniqueness of the present state of society, it could be admitted that the correct way in further scientific research in this sphere is to study the aesthetic and artistic orientation of audiovisual culture in multimedia.

#### *References*

1. Buinytska O. P. Informatiini tekhnolohii ta tekhnichni zasoby navchannia: navch. posib [Information technology and technical means of teaching: a tutorial]. Kyiv : Tsentр uchbovoi literatury, 2012. 240 p.
2. Savage T. M., Vogel K. E. An Introduction to Digital Multimedia : 2nd edition. Burlington : Jones & Bartlett Publishers, 2013. 336 p.

*Жуковін Олександр,*

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ*

#### **АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ: «ДВІ АТМОСФЕРИ»**

*Атмосфера.* М.Чехов писав: “ Дух у творі мистецтва - це його ідея. Душа - атмосфера. Все, що мабуть і чутно, - його тіло. [1, 380] Серед акторів існує два різних уявлення про сцену. Для одних - це постійний простір. Час від часу воно заповнюється акторами, робітниками, декорацією і бутафорією. Для них все, що з'являється на сцені, видно і чутно. Для інших це маленький простір - цілий світ, насичений атмосферою. Вона дає їм натхнення і силу на майбутнє. У ній вони відчують себе артистами, навіть коли зал для глядачів порожній. І не тільки театр, а й концертний зал, і цирк, і балаган, і ярмаро наповнені чарівною атмосферою. Вона однаково хвилює і актора і глядача. Іноді публіка ходить у театр часто тільки для того, щоб побути в цій атмосфері нереальності? [1, 380].

*Атмосфера пов'язує актора з глядачем.* Той актор, який зберіг (або знову придбав) почуття атмосфери, добре знає, який нерозривний зв'язок встановлюється між ним і глядачем, якщо вони охоплені однією і тією ж атмосферою. У ній глядач сам починає грати разом з актором. Він посиляє йому через рампу хвилі співчуття, довіри і любові. Глядач не міг би зробити цього без атмосфери, що

йде зі сцени. Без неї він залишався б у сфері розуму, завжди холодного, яка б тонка не була оцінка техніки і майстерності гри актора. Згадайте, як часто актору доводиться вдаватися до різного роду трюків в надії привернути увагу публіки. Вистава виникає з взаємодії актора і глядача. Якщо режисер, актор, автор, художник (і часто музикант) створили для глядача атмосферу вистави - він не може не брати участь в ньому [1, 381].

*Атмосфера в повсякденному житті.* Актор, який уміє цінувати атмосферу, шукає її і в повсякденному житті. Кожен пейзаж, кожна вулиця, будинок, кімната мають для нього свою особливу атмосферу. Інакше входить він в бібліотеку, в госпіталь, в собор і інакше - в галасливий ресторан, в готель або музей. Він, як чутливий апарат, сприймає навколишню його атмосферу і слухає її, як музику. Вона змінює для нього ту ж мелодію, роблячи її то похмурою і темною, то повної надії і радості. Той же знайомий йому пейзаж «звучить» для нього інакше в атмосфері тихого весняного ранку або в грозу і бурю. Багато нового дізнається він через це звучання, збагачуючи свою душу і пробуджуючи в ній творчі сили. Життя повне атмосфер, але тільки в театрі режисери та актори надто часто схильні нехтувати нею [1, 381].

*Атмосфера та гра.* Чи помічали ви, як мимоволі міняєте ви ваші рухи, мова, манера триматися, ваші думки, почуття, настрої, потрапляючи в сильну атмосферу? І якщо ви не чините опір їй, вплив її на вас зростає. Так в житті, так і на сцені. Кожен спектакль віддаючись атмосфері, актор може насолоджуватися новими деталями у своїй грі. Артисту не треба триматися за прийоми минулих вистав або вдаватися до кліше. Простір, повітря навколо нього, виконані атмосферою, підтримують в ньому живу творчу активність. Можна легко переконаєтеся в цьому, виконавши у своїй уяві простий досвід. Уявіть Собі сцену, відому вам з літератури або з історії. Нехай це буде, приклад М.Чехова, сцена взяття Бастілії. Уявіть собі момент, коли натовп вривається в одну з тюремних камер и звільняє ув'язненого. Всі разом і кожен окремо охоплені цією атмосферою. Вдивіться в обличчя, рухи, у групи фігур, в темпо-ритм дії, вслухайтесь в крики, в тембри голосів, вдивіться в деталі сцени, і ви побачите, як все, що відбувається буде носити на собі відбиток атмосфери, як вона буде диктувати натовпі її дії. Змініть трішки атмосферу і перегляньте ваш «спектакль» ще раз. Нехай колишня збуджена атмосфера набуде характеру злісною й мстивою, і ви побачите, як вона відіб'ється в русі, діях, поглядах і криках натовпу. Знову змініть її. Нехай гордість, гідність, урочистість моменту охоплять учасників сцени, і ви знову побачите, як самі собою зміняться фігури, пози, угруповання, голоси і вирази облич у натовпі. Те, що актор зробив у своїй уяві, він може зробити і на сцені, користуючись атмосферою як джерелом натхнення. [1, 381].

*Дві атмосфери.* Дві різні атмосфери не можуть існувати одночасно. Одна (найсильніша) перемагає або видозмінює іншу. Якщо уявити собі старовинний покинутий замок, де час зупинився багато століть назад і зберігає невидимо колишні діяння, думи і життя своїх забутих мешканців. Атмосфера таємниці і спокою панує в залах, коридорах, підвалах і вежах. У замок входить група людей. Ззовні вони принесли з собою гучну, веселу, легковажну атмосферу. З нею негайно ж вступає в боротьбу атмосфера замку і або перемагає її, або зникне сама. Група людей яка увійшла, може взяти участь в цій боротьбі атмосфер. Своім настроєм і поведінкою вони можуть посилити одну і послабити іншу, але утримати їх обидві одночасно вони не можуть. Боротьбу атмосфер і неминучу перемогу однієї з них треба визнати сильним засобом художньої виразності на сцені. [1, 382].

М. Чехов «уявляв собі людей тільки такими, як спостерігав їх у життя, і не міг малювати відірваними від того, що їх оточувало ... від побуту, від мільйона дрібниць, які роблять життя теплою» - так писав про його творчості Немирович -Данченко. Тому вважав, що складна, знайдена важким шляхом правда «живої людини» на сцені вимагає настільки ж відповідальної правди оточуючих його речей. І помічав: «Це не натуралізм ... мені важливо, щоб всі ці елементи не заважали атмосфері, в якій відбувається дія, і навіть ще більше, мене в цю атмосферу залучали ...» А Станіславський на заняттях з артистами Великого театру говорив: «Як же вам пробудити так свою уяву, щоб життя на сцені ожила від вібрації вашого серця? Вам треба створити в собі таке яскраве бачення, виведене з цілого ряду епізодів, вами нафантазованих, від якого горіло б вогнем кожне слово фрази. Іншими словами, глядачеві важлива вся та атмосфера, в якій ви створили ваше слово» Режисура Художнього театру прагнула до тому, щоб атмосферу створювало в першу чергу мистецтво актора, і допомагала акторові, вводячи в спектакль точні ознаки побутової Розробляючи постановчий план вистави, необхідно, по вченню Станіславського, визначити шматки, завдання, наскрізне дію, надзавдання і т.д. Коли готується п'єса до постановки по його системі, то в результаті виходить партитура п'єси і партитура кожної ролі, до яких треба приєднати ще одну партитуру - партитуру атмосфери, - вони змінюють одну одну упродовж всієї вистави. «Партитура повинна бути складена так, щоб жодної миті без атмосфери на сцені не було», - радить Михайло Чехов. Складаючи партитуру атмосфери, неодмінно треба прагнути вловити три прошарки, в яких, власне, і виявляється вся «душевна гамма спектаклю»: 1. Основна атмосфера всього спектаклю. 2. Атмосфера окремих сцен. 3. Атмосфера дійових осіб. Всі три шари атмосфери протягом репетиції зіллються в одне гармонійне ціле самі собою. [2]

## Література

- 2006 1. К.С. Станіславський. Робота актора над собою. М.А. Чехов «Про техніку актора». Москва «Артист.Режисер.Театр»
2. <https://docplayer.ru/26651579-Poisk-scenicheskoy-atmosfery-spektaklya-v-rabote-nad-diplomnym-proektom.html>

*Зінків Ірина,*

*доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики  
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*

### СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ БАНДУРНОГО КВАРТЕТУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ 1920-Х РОКІВ: ДО РЕКОНСТРУКЦІЇ МОДЕРНІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Зародження жанрів професійної бандурної творчості в українській музиці 1920-х років пов'язане з іменами цілої плеяди композиторів харківської композиторської школи 1920-х років, бандурна творчість якої на сьогоднішній день залишається не дослідженою. Її підмурки закладали композиції молодих митців – М. Коляди, А. Штогаренка, Ф. Надененка, І. Шевченка, В. Овчаренка, Г. Верьовки, Ф. Попадича, В. Верховинця, і, звичайно, одного з найяскравіших її представників – Гната Хоткевича. З його ім'ям пов'язане створення перших зразків ансамблевої бандурної літератури, зокрема зародження жанру *бандурного квартету*. Твори квартетного жанру виникли в результаті педагогічної потреби – відсутності в українській бандурній музиці творів подібного типу, які б забезпечували передусім виховання кадрів високоосвічених бандуристів-професіоналів. У 1926 році Хоткевич був запрошений очолити щойно утворений клас бандури в Харківському музично-драматичному інституті, де він зіткнувся з проблемою цілковитої відсутності репертуару для занять в класі бандурного ансамблю. Тому головні свої зусилля, крім проведення експериментів зі «стандартизації» традиційної діатонічної бандури, перетворення її на академічно-концертний інструмент, він зосередив на створенні ансамблевих опусів для студентів свого класу.

У своїх бандурних ансамблях Г. Хоткевич, з одного боку, втілював Лисенкові традиції, з іншого – виявив неабиякий інтерес до музики Сходу, властивий композиторам «нової російської школи» та першим течіям європейського модерну (зокрема, французького модернізму в особах Дебюссі й Равеля, а також російського авангарду 1920-х років).

Композитор-бандурист, він першим поставив і розв'язав завдання створення професійного репертуару для бандурного ансамблю (камерно-інструментального і вокального) у багатьох жанрах, включаючи жанр концертної п'єси програмного типу. У своїх ансамблевих творах митець органічно сполучив два типи професіоналізму – народний та академічний, які викристалізувались унаслідок власної концертної діяльності митця 1900-х – 1920-х років, наукових досліджень у галузі реконструкції бандури та суто педагогічних потреб.

Інструментальні п'єси програмного типу для *бандурного ансамблю* складають окрему сферу його бандурної творчості («Ранок», «Осінь», «Quasi una serenata», «Марш», «Гумореска», «Колгоспна», «Попурі з українських мотивів», варіації на тему української народної пісні «І шумить, і гуде»). І хоча більша частина творів композитора, написаних для харківської бандури, в т. ч. й ансамблевих, була знищена у 1930-х роках, зусиллями його учнів та послідовників у західній українській діаспорі (Л. Гайдамака, В. Мішалов) вдалося врятувати їх певну частину. До найцікавіших належать «Ранок» та «Quasi una serenata» (останній твір зберігся лише у фрагментах). Мистецький рівень цих ансамблевих творів Г. Хоткевича для більшості митців 1920-х років, які творили для бандури, залишався недосяжним ідеалом. Їх значення для розвитку національної музичної (а не тільки бандурної) традиції можна об'єктивно оцінити лише у наш час.

Ансамблева п'єса «Ранок» для квартету бандур (повна назва твору – «Ранок полковниці в житлокоопії») свідчить про впливи сучасного (передусім російського) авангарду. У цьому творі (з жанровим підзаголовком «Гумореска») композитор широко послуговується неостилістикою – колажем із цитат з романтичної музики як символу епохи, що ніколи більше не повернеться (серенада, сициліана) та банальних сучасних йому лексем радянської дійсності – «маршів революції» (зокрема маршу «Ми ковалі» – цитати з однойменного твору Ф. Попадича).

У цій п'єсі, яка, мабуть, є найбільш новаторським твором серед віднайдених на сьогодні бандурних опусів Г. Хоткевича, особливо опукло можна простежити прояви естетики модернізму та авангарду, коли чи не вперше в історії української сучасної музики послідовно було використано метод інтертекстуальності – явище полістилістики, нове для української музично-професійної традиції того часу. В ній значення цитації піднесене до рівня універсального композиційного принципу, одного з чинників смислоутворення художнього тексту. Наскрізний драматургічний розвиток форми відкритого типу зумовлений розвитком програми твору; він супроводжується постійними ремарками автора стосовно змісту та специфіки його розкриття незвичними бандурними прийомами при імітації звучання немусичного ряду (шумовими акордами, флажолетами, довгими глісандо, ін.), використання яких набагато років випередило пошуки у сфері розширення тембрових можливостей інструментів сучасними композиторами-експерименталістами (Е. Варез, Г. Кауел, Л. Геррісон, Дж. Кейдж, Дж. Крам). Реконструкція Г. Хоткевичем художньої спадщини минулого у п'єсі має характер

стилізації, втіленої з ефектом гротескної буфонати, через включення від самого початку твору фактурно та інтонаційно спотвореної цитати з «Серенади» Ф. Шуберта. Ця й інші цитати Г. Хоткевичем цілком не маскуються – вони стають основою формо- та сенсоутворення художнього тексту, де поруч зіставляється музика різних епох – романтизму й сучасності. Для корпусу українських музичних текстів 1920-х років, а не тільки для даної п'єси Г. Хоткевича, це була нечувана «ламка традицій» у створенні музики для народного інструмента. Характеристика «Ранку полковниці в житлокоопі» як найпоказовішого бандурного опусу під кутом зору новітніх тенденцій, що були внесені Г. Хоткевичем у розвиток української бандурної творчості 1920-х років (ширше – української музики цього періоду загалом) виявляє тезаурус *нової семантики музичної поетики*, реалізованої методом полістилістики, яка була новим явищем в мистецтві музичного авангарду перших десятиліть ХХ ст. Її значення для майбутніх поколінь українських митців повинно стати неоціненним досвідом відкриття невідомих сторінок національної професійної музики цього мало вивченого періоду нашої музичної історії.

Український музичний модерн першої третини ХХ століття у сфері бандурної творчості репрезентував яскравий сплеск розвитку української постромантичної музичної традиції (у симбіозі з течіями західноєвропейського модернізму та російського авангарду), флюїди якої безпосередньо торкнулися й музичного мистецтва соцреалізму, здійснили значний вплив на розвиток бандурного мистецтва як у межах УРСР, так і в західній українській діаспорі (К. Місевич, З. Штокалко, В. Ємець, В. Мішалов та ін.). Тому недооцінювати започаткований творами Г. Хоткевича «бандурний» модерн, його вплив на становлення й розвиток української бандурної творчості радянського періоду та композиторів-бандуристів західної української діаспори, особливо доби постмодерну, було б некоректним.

*Зайка Галина,  
студентка магістратури  
кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ*

## **ГАЛЕРЕЙНА СПРАВА В УКРАЇНІ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

Галерейна діяльність є важливою ознакою сучасного процесу в Україні, оскільки саме галереї сприяють збереженню та популяризації оригінальних зразків мистецтва від класики і до сучасності. Вони відіграють важливу роль у взаємозв'язках художника з глядачем, адже репутація сприяє успіху діяльності. Українські дослідники О. Авраменко, Н. Булавина, В. Сидоренко досліджують різноманітні аспекти галерейної діяльності. Серед публікацій останніх років слід відзначити наукові дослідження В. Михальчука [2], Л. Крупеніної [1]. У їх працях висвітлюються загальні складові галерейної діяльності, передумови становлення та розвитку галерей у контексті українського арт-середовища. Варто зазначити, що у дисертаційному дослідженні В. Михальчука «Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України» [2] вперше проаналізовано галерейну діяльність як визначальну складову вітчизняної художньої культури з позицій культурології та мистецтвознавства. Сьогодні, науковці відзначають тенденцію динамічного розвитку галерейної справи та створення різноманітних арт-просторів та галерей. Сучасне мистецтво приваблює глядачів своєю сміливістю і оригінальністю. Відкриваються нові приватні картинні галереї, які не мають нічого спільного з художніми музеями в їх класичному розумінні. Арт-ринок розвивається, безпосередньо, завдяки сучасному мистецтву та представляє собою комплексну систему, що носить комерційний характер і забезпечує обіг творів мистецтва. Наприклад, у «PinchukArtCentre» постійно відбуваються презентації масштабних проєктів у великих виставкових залах. Після відкриття у вересні 2006 року «PinchukArtCentre» відразу став одним з найбільших приватних центрів сучасного мистецтва в Центральній і Східній Європі. Іншим прикладом ефективних арт-просторів є «Voloshyn Gallery», яка прагне представити роботи художників України у міжнародному масштабі. Також в Україні існує багато інших галерей, які високо-професійно проводять свою діяльність. Забезпечення руху арт-бізнесу у ринковому суспільстві – це комплексна та кропітка робота не лише галеристів, мистецтвознавців і художників, але й менеджерів, чиновників, правників, економістів, фінансистів, законодавців тощо [4]. Цікавими проєктами збагачують арт простір вже добре відомі «Щербенко Арт Центр» Марини Щербенко, Арт-центр Павла Гудімова «Я-Галерея», «Дукат» Леоніда Комського та ін. Більшість галерей, як вже зазначалося, спеціалізується на сучасному творчому процесі. Саме в цьому сегменті вони мають широкі можливості для пошуку автора та працюють на глядача (виставляють та демонструють роботи з метою їх просування в подальшому), сприяють формуванню іміджу митців, пропагують їх творчість та рекламують твори. Галерея за змістом і функціональним призначенням покликана бути центром мистецького життя, що активно бере участь у сучасних соціально-культурних процесах, а також виступає важливим компонентом у світовій інформаційній мережі, який чутливий до змін, нових напрямів та новітніх технологій сучасного мистецтва [3].

Не зважаючи на позитивні тенденції, варто зазначити, що нестабільний арт ринок не дає змоги формувати середовище колекціонерів, які були б зацікавлені у придбанні творів мистецтва. Ця нестабільність перешкоджає і стабільному розвитку галерейної справи, яка чутливо реагує на такі зміни, уповільнюючи свою

діяльність або, навпаки, набуваючи прискорених темпів розвитку. Таким чином, необхідно обирати правильну стратегію розвитку, яка б забезпечувала постійний обіг між посередником у взаємовідносинах між суб'єктами створення художньої продукції та її споживачами. Звичайно, маркетингові комунікації впливають на діяльність галерей на арт-ринку, однак на українському арт-ринку вони лише впроваджуються. У майбутньому в розвитку арт-ринку можуть мати місце процеси, які призведуть до подрібнення певної соціальної цілісності, коли окремі галереї працюватимуть для своєї цільової аудиторії, а ринок стане сегментованим. Зараз же мало не кожна галерея торгує творами від антикваріату і до сучасного нефігуративного мистецтва.

Аналізуючи сучасний стан і розвиток галерейної справи в Україні можна стверджувати, що сьогодні арт-ринок поступово розвивається. Українські галереї представляють сьогодні не тільки малий бізнес в області мистецтва, а й відображають життя художників. Основна галерейна діяльність зосереджена у великих містах – Київ, Одеса, Харків, Львів, Луцьк та ін. У сучасному мистецькому середовищі є всі передумови для того, щоб галерейна справа вийде на стабільний рівень, який допоможе зростати та розвиватися в мистецькому просторі.

#### *Література*

1. Крупеніна Л.В. Арт-галерея як модератор художнього середовища міста. Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. 2013. Т. 24 (65). № 3. С. 150 – 155.
2. Михальчук В. В. Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. Київ : НАКККІМ. 2013. 170 с.
3. Михальчук В. Мистецька галерея як феномен арт-простору сучасної України. URL: <http://www.google.com.ua/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=11&ved=0ahUKEwi>
4. Бреус О. Про арт-ринок в Україні і як на ньому вижити справжньому митцеві. URL: <https://www.unian.ua/culture/76245-pro-art-rinok-v-ukrajini-i-yak-na-nomu-vijiti-spravjnomu-mittsevi.html>

*Зайцева Вікторія, аспірант НАКККІМ*

### **ДОСВІД РЕСТАВРАЦІЇ АРХІТЕКТУРНИХ ПАМ'ЯТОК НАЦІОНАЛЬНОГО КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА В ПОВОЄННИЙ ПЕРІОД**

Охорона та реставрація національної культурної спадщини, збереження її для майбутніх поколінь є одною з найактуальніших та найскладніших проблем сьогодення. Втрачений об'єкт культурної спадщини, як джерело інформації про розвиток культури та мистецтва, не може бути відновлений, тому не вжиті або несвоєчасно вжиті заходи для його збереження завдають шкоди не тільки пам'ятці, а й усьому суспільству. В зв'язку з цим постає нагальна потреба в систематизації та узагальненні набутого досвіду в царині практичної реставрації, основних методів та прийомів, як підґрунтя для оптимального вирішення сучасних нагальних проблем, пов'язаних з охороною, збереженням та реставрацією архітектурно-мистецької спадщини.

Повоєнні роки – період становлення та активного розвитку пам'яткоохоронної та реставраційної галузей. Відновивши свою діяльність у 1944 році Державний історико-культурний заповідник «Києво-Печерська лавра» розпочав відродження своїх святинь та став осередком наукових досліджень і реальною школою реставрації для багатьох київських фахівців. До робіт були залучені відомі архітектори та художники-реставратори М. Холостенко, М. Говденко, С. Лопушинська, М. Дьомін, Л. Калениченко, А. Домнич і такі науковці, як Г. Логвин, Ю. Асєєв, О. Плющ та інші.

Як зазначалося в доповідній записці заступнику Голови Ради міністрів УРСР Бажану М.П. 1946 року про «*Стан історико-архітектурних пам'ятників на території Державного історико-культурного заповідника «Києво-Печерська лавра» з 30-ти історико-архітектурних пам'яток зруйновано та пошкоджено під час німецької окупації 17. Більшість пам'яток не мало даху або тимчасового покриття, внаслідок чого від атмосферних опадів руйнувалися склепіння, кладка та живопис. В результаті виходу з ладу дренажно-штовельної системи спостерігалось поступове осідання ґрунтів [1, 36]. За орієнтовним планом вартість відбудови тільки Верхньої Лаври складала понад 25 млн. крб. Дослідницькі та консерваційні роботи були зосереджені передусім на зруйнованому Успенському соборі та інших об'єктах, зокрема Троїцькій надбрамній, Всіхсвятській, Трапезній, Микільській церквах, Ковніровському та Економічному корпусах заповідника.*

Усі питання щодо організації та проведення «реставрації, консервації та відновлення пам'яток архітектури та споруд, що мають художньо-історичну цінність», а також виконання робіт, пов'язаних з вивченням, обстеженням, фіксацією та обмірам пам'яток увійшли до компетенції спеціальної будівельної організації – Республіканського спеціалізованого тресту з будівництва монументів та реставрації пам'яток архітектури (трест «Будмонумент»), організованого 26 жовтня 1946 року на базі Відділу капітального будівництва Держбуду УРСР [2, 5]. Проте, розгортання ремонтно-будівельної діяльності стримувалось відсутністю як дефіцитних будівельних матеріалів та проектною документації, так і кваліфікованих кадрів.

Новостворена організація не була забезпечена автотранспортом, будівельними механізмами та належною матеріально-технічною базою, внаслідок чого роботи проводились майже виключно із застосуванням ручної праці. Недоліки мали місце і в налагодженні науково-реставраційної роботи. Між тим, річні звіти про роботу заповідника за 1950 рік інформують про загрозовий стан збереження видатних архітектурних пам'яток. Внаслідок проникнення поверхневих вод в «підземне хазяйство» відбувалось поступове розмивання фундаментів і нерівномірне осідання ґрунтів під руїнами Успенського собору та прилеглих до нього пам'яток [3, 10]. В результаті незадовільного стану та порушення системи стоків наземних та підземних вод на території заповідника в 1950-51 рр. виникло катастрофічне осідання ґрунту з утворенням великих провалів об'ємом до 500 куб. метрів, що утворилися в безпосередній близькості від видатних будівель [4, 1]. Єдина на території архітектурна пам'ятка, що збереглася без значних руйнувань, Троїцька церква потребувала термінових заходів для запобігання нерівномірного осідання ґрунту: на західному фасаді з'явилася тріщина, що спричинила втрати штукатурки та живопису, настінний живопис інтер'єру взимку обмерзав внаслідок високої вологості та відсутності опалення [3, 12].

В 1947 році Заповідник виконав певні ремонтні заходи в інтер'єрі церкви Спаса на Берестові та організував там виставку: «Церква Спаса на Берестові – пам'ятка давньоруської культури». Однак, вже на початку 1950 року пам'ятка знову потребувала ремонту, виконання належного водовідведення, фарбування даху та благоустрою. Інша пам'ятка – церква Всіх Святих потерпала від перезволоження конструкцій. Руїни Успенського собору у вигляді Іоанно-Богословського приділу частково оберегли від подальшого руйнування, укріпивши контрфорсами, виконавши тимчасове покриття, штукатурення втрат зруйнованих стін та заливку тріщин. Попри це, під купою сміття знаходилося безліч цінних меморіальних артефактів, які необхідно було вилучити [3, 10].

Реалізацію програми відновлення монументального живопису Києво-Печерської лаври в повоєнний період розпочали з реставрації розписів Троїцької надбрамної церкви та церкви Спаса на Берестові. До переліку завдання увійшли підготовчі роботи: обміри, попередні обстеження розписів, складання картограм, фотофіксація процесів обстеження та пропозиції щодо програми реставрації, виконання якої було покладено на спеціалістів скульптурно-живописного цеха Республіканських спеціалізованих науково-реставраційних виробничих майстерень (РСНРВМ) на чолі з А.Т. Домничем. Реставраційні заходи були розпочаті в 1956 році з екстер'єру Троїцької надбрамної церкви та продовжувалися до 1958 року включно. Одночасно з реставрацією ліпного оздоблення виконувалось відновлення живописних композицій, що розміщувалися на західному та східному фасадах [5, 148].

Перед початком реставраційних робіт живопис, ліпний декор, карнизи, тяги, виступи, орнаменти були в незадовільному стані збереження. Обстеження виявило жорсткий кракелор, втрати та лущення ґрунту з фарбовим шаром, розкладання лакової плівки. Ліпні деталі сильно вивітрились і зазнали багато втрат. До проектних пропозицій по реставрації екстер'єру Троїцької надбрамної церкви увійшли заходи, пов'язані з видаленням зруйнованого шару штукатурки, відновленням втрачених деталей ліплення та заміною залізного покриття карнизів, виступів, навісів. Живопис на пілястрах та нішах фасадів було запропоновано відновити на тій же основі методом доповнення втрат живопису без «детальної обробки» [6, 26].

Ще під час виконання фасадних робіт розпочалося дослідження стінопису в інтер'єрі храму. В зв'язку з порушенням стійкості в'язевої по всій поверхні спостерігалися дрібні осипання та лущення фарбового шару, сітка жорсткого кракелюру. Під час попередніх реставраційних втручань більшість втрат фарбового шару тонувались без підведення реставраційного ґрунту. Простежувалося багато записів, що були здійснені безпосередньо по авторському живопису. Живопис був вкритий товстим шаром потемнілої оліфи, пилом та кіптявою. Значні ділянки штукатурки відставали від кладки. Особливого занепокоєння викликав аварійний стан штукатурного шару на склепіннях, де в окремих місцях (склепіння північної абсиди) спостерігалися суцільні відшарування від кладки на 85-90%. Штукатурка на таких ділянках трималася окремими шматками, загрожуючи падінням. Ситуацію посилював факт проходження через все склепіння ряду конструктивних тріщин з шириною розкриття близько 2 см, що супроводжувались здуттями шару штукатурки з живописом. Бригадою реставраторів було запропоновано здійснити закріплення шару на аварійних ділянках за допомогою нагелів. Тріщини розшити та відновити зв'язок між штукатуркою та кладкою, між основою та фарбовим шаром. До пропозицій щодо реставраційних заходів увійшли процеси з видалення шару потемнілої оліфи, пізніх записів та ущільненого забруднення, а також доповнення реставраційного ґрунту, ретуш живопису та відновлення позолоти. Реставраційні роботи були закінчені в 1962 році [7, 5]. Слід відмітити, що в період 1956-1960 рр. художниками-реставраторами було виконано досить ретельне обстеження розписів інтер'єру Троїцької надбрамної церкви, під час яких під шаром фарби виявлено присутність первісного розпису та здійснене графічне фіксування зображень у вигляді чітких картограм. Матеріали обстежень того часу були використані під час наступних реставраційних втручань, а форма реставраційного паспорту з ґрунтовними мистецтвознавчими та історичними дослідженнями, лягла в основу оформлення і сучасної проектно-реставраційної документації.

### *Література*

1. Переписка с Советом министров УССР о состоянии охраны памятников культуры в УССР за 1946 год. *ЦДАВО України* (Центр. держ. архів вищих органів влади) Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 77.
2. Устав треста («Строймонумент»). 1947 г. *ЦДАВО України* (Центр. держ. архів вищих органів влади) Ф. 4794. Оп. 1. Спр. 6.
3. Годовые отчеты о работе музея-заповедника «Киево-Печерская лавра» за 1950 год. *ЦДАВО України* (Центр. держ. архів вищих органів влади) Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 451.
4. Документы (акты, докладные записки, постановления и др.) о ходе реставрации музея-заповедника «Киево-Печерская лавра» за 1950 год. *ЦДАВО України* (Центр. держ. архів вищих органів влади) Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 456.
5. Зайцева В.О. Особливості збереження та реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви в період 50-80 рр. Церква – наука – суспільство: питання взаємодії. Матеріали XVI Міжн. наук. конф., Київ, 29 травня - 2 червня 2018 р. Київ : Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, 2018. 292 с.
6. Научно-технический отчет по реставрации Троицкой надвратной церкви госзаповедника «Киево-Печерская лавра». 1962 г. (Документальний архів НКПШЗ), КПЛ-А-1016.
7. Матеріали обстеження монументального живопису та проєктні пропозиції по реставрації в пам'ятці архітектури XII-XVIII ст. – Троїцькій надбрамній церкві Держзаповідника «Києво-Печерська лавра». Стан живопису. 1958 р. (Документальний архів УкрНДПроекстреставрація), Ч.І.

*Залевська Марія, аспірантка НАКККіМ*

## **ЗОЛОТНЕ ШИТВО В НАЦІОНАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНЦІВ**

Вдивовижу значущий і багатий філософсько-культурний світ вишивки гаптування. Вона велично-образно виступає в різноманітних варіантах, як прикраса тканин церковного, інтер'єрно-обрядового, одягового призначення, так і в світському побуті. Значну роль вирішують художні особливості сюжетних зображень, форми і композиція виробів, орнамент, виражені при допомозі живописних, пластичних та графічних засобів і прийомів. Постійно відбувається процес відновлення і розвитку традицій, але основні особливості художньої форми зберігаються віками у мистецтві українського народу. Завдяки колективній творчості майстрів вдосконалювались здобутки кожним наступним поколінням, кристалізувались творчі методи – і твори досягли найкращих вершин художнього рівня [3].

Слід зазначити, що різноманітні композиції рослинних орнаментів мають особливу вишуканість, лаконічність, художню виразність при гаптуванні золотними і срібними нитками. Золотне шитво – оригінальне мистецтво народної графіки, де за допомогою голки і нитки відтворюється краса буття, воно зберегло і несе в собі багатовікову культуру декоративної лінії. Аналізуючи збережені пам'ятки творів гаптування, вдається чітко простежити питання еволюції художньо-виражальних засобів, його філософсько-естетичної природи. Вишивка гаптування – це один із своєрідних видів живописного мистецтва. Варто зазначити, що «сучасний стан нашого суспільства характеризується зростанням етнічної свідомості народу, посиленням його інтересу до вітчизняної історії та культури, до усвідомлення необхідності збереження традиційного народного мистецтва як генофонду його духовності, втрата якого загрожує існуванню самого народу» [2, 5].

За умов, коли наші державні і муніципальні музеї в експозиціях показують кілька відсотків своїх зібрань і ще менше розміщено на сайтах в інтернеті, та не існує в нашій країні музеїв золотного шитва, важко переоцінити багатий і фактичний матеріал науковців, зібраний і опрацьований для об'єктивного і неупередженого визначення гаптарського мистецтва. Огляд таких робіт дають можливість стверджувати, що не розглянуто і не досліджено сучасний стан гаптарства і, зокрема, золотного шитва в українському декоративному мистецтві, про недостатню розробленість питання гаптування як складової вишивки. Цей факт зумовлює актуальність у всебічному дослідженні і розкритті феноменального явища – вишивки творів і речей золотними, срібними і шовковими нитками, їх роль і значення в декоративному мистецтві України. Завдяки індивідуальній творчій праці художників-професіоналів і народних майстрів мистецтво гаптування золотими і срібними нитками в усі часи на території українських земель відзначалось відданістю збереження розроблених і відшліфованих елементів майстерності. Народні традиції давали натхнення майстрам в розвитку і становленні українського гаптувального мистецтва. Використовуючи місцеві надбання, а також культурні здобутки інших народів, українські митці створювали самобутні оригінальні твори, відзначені характерними рисами національної ідентичності.

На території України гаптування та вишивка були відомі з найдавніших часів. Науковці зауважують, що після 988 р. золотне шитво активно поширювалось в оздобленні обрядово-інтер'єрного убранства храмів, облачення священства. [1]. В цей період також зазнала розквіту вишивка срібними і золотними нитками і в побуті феодальної знаті. Вишитий святковий, княжий, ритуальний, цивільний одяг мав надзвичайну цінність і коштовність. В залежності від соціально-економічних факторів і достатньо високої вартості гаптованих виробів гаптарське мистецтво в період до середини XVII ст. розвивалось нерівномірно. Простежити етапи



становлення і достовірно стверджувати про розвиток золотного шитва в цей період не дозволяє недостатня кількість збережених гаптованих пам'яток в музеях XIV- XVI ст.

Талановиті гаптувальниці виготовляли на замовлення дорогі ошатні речі побутового, інтер'єрного і обрядового використання. В гетьманських, монастирських майстернях золотною вишивкою прикрашали одяг, скатертини, наволочки, рушники, завіси інші речі. Козацька старшина, феодальна верхівка, церква були основними замовниками дорогих гаптованих золотом і сріблом вишивок. Купці, заможні селяни, міщани в XVII ст. замовляли одяг і речі, виготовлені в поєднанні срібних і золотих ниток із шовковими, лляними, бавовняними. Якість вишивок засвідчує високий рівень професіоналізму гаптувальниць. Наприкінці XVIII с. вишивка золотними і срібними нитками частково виходить із вживання у козацької старшини, занепадає, натомість поширюється серед бідніших людей.

У другій половині XIX і на початку XX ст. в суспільстві відбулась оцінка і переосмислення культурних, художніх і історичних здобутків. У країні створювались музеї і заповідники для збереження та популяризації цінних колекцій творів декоративно-ужиткового і образотворчого мистецтва. У 1926 р. на території Києво-Печерської лаври був створений Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Серед численних експонатів виділялися високою майстерністю і високим мистецьким рівнем твори і речі українського гаптування, в яких яскраво проявилися народні традиції, особливо ті речі, предмети і одяг церковного та світського використання, що оздоблювались за допомогою золотних, срібних та шовкових ниток.

У музейних фондах зберігаються, поряд із церковними виробами, речі світського призначення, гаптовані золотними, срібними нитками і шовком. В зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника є значна частина жіночого і чоловічого одягу знаті (кунтуші, жупани, кибалки та ін.), гаптованого золотними і срібними нитками. Деякі речі збереглись фрагментарно, але через уцілілі деталі виробів можна мати уявлення і судити про майстерність і якість золотного шитва того часу. Гаптування – вид мистецтва, який вимагає від виконавців надзвичайно великого хисту, тонкого відчуття прекрасного. За допомогою золотої, срібної чи шовкової нитки потрібно вміло створити і передати орнаментальні мотиви, композиційні сюжети. Вишивка золотними нитками виконувалась на дорогих ошатних тканинах, у більшості випадків це був оксамит чи парча різного гатунку, рідко вживалось полотно. М'яка, ніжна, витончена поверхня оксамиту чи інших коштовних тканин підсилює багатство і розкіш золотної вишивки.

На жаль, такий вид декоративного мистецтва, як золотне шитво, до кінця XIX ст. майже повністю занепав. На початку XX ст. відбувались спроби відродити світську і церковну вишивку золотними і срібними нитками, але у зв'язку з катастрофою богоборства, що вплинула на українське православ'я, економічною і політичною ситуацією в країні, цей процес майже зупинився. Тільки в кінці 1970-х рр. почали з'являтися перші роботи церковного і світського золотного шитва. Подальші десятиріччя стали відродженням і формуванням цього унікального виду українського декоративного мистецтва. Зважаючи на складність процесу розвитку золотного шитва, зараз створюються школи, майстерні, училища по підготовці майстрів вишивальниць-золотошвейок.

Доречно відмітити, що вишивка – не тільки майстерне творіння золотих рук народних умільців, а й скарбниця знань про вірування, звичаї, обряди, духовні устремління, цінності українського народу. В кінці XX ст. співробітниками Національного музею українського народного декоративного мистецтва впродовж більш ніж трьох років була проведена грандіозна робота з речами фондів музею церковного шитва. Були зроблені паралелі між золотним шитвом, гаптуванням церковного і світського призначення, визначені взаємозв'язок, взаємовплив і взаємозбагачення. На прикладах зразків фондів показано трансформацію від класичного церковного шитва до народного з використанням національної української орнаментики і навпаки, завдяки колоритній українській вишивці з її неперевершеним рослинним орнаментом, перевтілення у вишивку речей церковного призначення. Виставка робіт пройшла в 1999 р. На жаль, великого розголосу не відбулось і інформація про цю роботу не зафіксована. Окремо слід зупинитись на утвердженні, що «вишивка сьогодні живе повнокровним життям, прикрашає сучасний інтер'єр, одяг, надаючи йому своєрідності й неповторності. До невичерпних джерел народного вбрання постійно звертаються й черпають у ньому наснагу модельєри, конструктори, художники. Вивчаючи традиції народного костюма, вони створюють сучасні моделі одягу, в котрих виявляються риси індивідуального смаку, звільнені від загальної стандартизації, і кожна з яких несе тепло рук майстрині» [2, 6-7]. У логічному зв'язку варто зауважити, що золотне шитво – феноменальне явище українського вишивального мистецтва і є його невід'ємною складовою, служить культурним надбанням народу.

#### *Література*

1. Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України XVII-XVIII століття. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви. 2000. 96 с.: іл.
2. Кара-Васильєва Т. Чорноморець А. Українська вишивка. Київ: Либідь, 2002. 160 с.; іл.
3. Хазел Эверет. Золотое шитье: Техника, проекты, тонкости / пер. с англ. Москва: Издательская группа «Контент», 2011. 128 с.; цв. ил.

## **КОМУНІКАТИВНІСТЬ РЕКЛАМИ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

Головною ознакою сучасної культури сьогодення є активний розвиток масової комунікації, однією із форм якої є реклама. Як показав аналіз досліджень в галузі реклами, класичні теоретики визначають її як одну з форм комунікації. Так, У. Уеллс, Дж. Бернет, С. Моріарті вважають, що реклама – «оплачена комунікація, здійснювана ідентифікованим спонсором і використовує засоби масової інформації з метою схилити до чогось аудиторію чи вплинути на неї» [5, 32]. С. Герасимова та Ю. Бернадська також акцентують увагу на тому, що реклама – це форма комунікації, мета якої – перекласти якість товару і послуг на мову потреб споживача. На комунікації наголошується і в законодавчих нормативах. Більшість дослідників розглядають рекламу як соціокультурний феномен (І. Єременко, Л. Кошетарова, Н. Лисиця, А. Лященко, В. Музикант, О. Оленіна, Ю. Пономаренко, Р. Сапенько, Н. Удріс, та інші). А. Лященко встановила, що реклама є «культурним посередником в системі соціальної комунікації» і впливає не тільки на поведінку споживача, але й на суспільні настрої» [4, 3]. Серед основних функцій реклами можна виділити комунікативну та інформаційну.

Інформаційна функція реалізується з метою «не персоніфікованої передачі інформації» та «не особистого звернення», «активного проникнення у розум» та «управління поведінкою», передачі інформації «мовою споживача» та досягнення популярності. Комунікативна функція реклами базується на спільних комунікаційних діях учасників рекламного процесу і спрямована на поєднання за допомоги інформаційних каналів тих, хто рекламує – рекламодавців та тих, на кого вона спрямована, на масового споживача [3, 35-37]. Масова комунікація – «процес, який включає в себе видобування, переробку і передачу з допомогою швидкодіючих технічних пристроїв соціально значущої інформації (знань, моральних цінностей і правових норм), яка існує в знаково-символічній формі, а також прийом цієї інформації чисельною, соціально-різнорідною аудиторією». Масова комунікація складається із способів втілення культурної інформації; культурно-комунікативних форм залучення людини до культурних досягнень; технічних засобів фіксації та трансляції культурної інформації, які формують загальну культурно-комунікативну систему [2, 64]. Масова комунікація виконує певні функції: інформаційну – передачу повідомлень про факти та події; соціальну – функцію відгуку на отримане інформаційне повідомлення, соціальну взаємодію; розважальну – направлену на масову аудиторію [1, 65]. Телевізійний рекламно-комунікативний процес формується засобами поширення і передачі інформації, типом аудиторії та широтою охоплення, способами формування художньо-творчої мистецької комунікації. Соціокультурні аспекти телереклами також в центрі уваги, особливо її масовий характер, де використовуються характерні ознаки масової культури – доступність, простота подачі і сприйняття.

Телебачення, синтезуючи звук і зображення, забезпечує більш досконалі комунікаційні можливості, оскільки їх поєднання надає можливість інтерактивної ефективної спрямованої дії на глядача порівняно з багатьма іншими видами каналів поширення реклами. Дійсно, як джерело інформації телебачення має широкі комунікативні функції: інформаційну – розповсюдження відомостей; просвітницьку – виховання та навчання; розважальну – забезпечення дозвілля; соціальну – формування громадської свідомості [2, 101]. У окремих дослідженнях рекламно-комунікативний процес в засобах масової інформації (в даному випадку телебаченні) пропонується складати з таких основних компонентів: відправитель (комунікатор) – канал комунікації – повідомлення (інформація) – одержувач (реципієнт), комунікатор – канал – повідомлення – аудиторія; комунікатор (системи, що передають повідомлення) – повідомлення – комунікант (слухач, глядач, публіка); рекламодавець – виконавець реклами, рекламне агентство засоби реклами, ЗМІ – споживач. З вищенаведених схем ми вирізняємо комунікатора, який, з одного боку, безпосередньо генерує створення та відправлення рекламного повідомлення – рекламного аудіовізуального твору. Такі комунікатори – рекламні агенції, продюсери, менеджери тощо, ініціюють передачу повідомлення через канал комунікації з різними цілями: з одного боку – це гуманістична, що полягає у формуванні системи культурних цінностей, з іншого – прагматична, що обумовлюється комерційною метою чи маніпуляцією свідомістю масового споживача. Канал комунікації – це і комунікатори (рекламні агенції, продюсери) і засоби масової комунікації (ЗМІ). Канали комунікації передають повідомлення комуніканту (аудиторії, слухачу, глядачу тощо) у вигляді аудіовізуального рекламного твору, який є центром творчо-художньої комунікації. Творча художня комунікація має вигляд традиційної триєдності «автор-твір-слухач» та «автор-виконавець-слухач», однак у ХХ-ХХІ ст. виникають нові ланки у цій структурі. Спираючись на вищесказане, можна визначити рекламу як динамічну систему розповсюдження інформації та форму соціально-культурної комунікації зі споживачем в соціокультурному просторі.

### *Література*

1. Гампер Е. Е. Рекламные тексты для женщин как составляющая массовой культуры: дис. ... кандидата филол. наук: 10.02.19. Челябинск, 2009. URL: <http://www.disscat.com/content/reklamnye-teksty-dlya-zhenshchin-kak-sostavlyayushchaya-massovoi-kultury> (дата звернення: 15.08.2015).
2. Герасимова С. А. Культурология и теория телекоммуникации: учеб. пособие. Москва: КНОРУС, 2016. 200 с.
3. Заря С. В. Мистецько-видовищна телевізійна реклама в національно-культурному просторі України початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мистец. наук: 26.00.01. Київ, 2018, 242 с.
4. Лященко А. В. Реклама як соціокультурне явище в системі масової комунікації: автореф. дис. ... канд. наук із соціальних комунікацій: 27.00.06. Київ, 2009. 16 с.
5. Уеллс У., Бернетт Дж., Моріарті С. Реклама: принципи і практика. Санкт-Петербург: Пітер, 1999. 736 с.

*Зикунов Петро,  
доцент кафедри рисунку та живопису НАКККіМ,  
заслужений художник України*

## **СУЧАСНІ ХУДОЖНИКИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ**

Сучасне українське образотворче мистецтво - барвистий світ індивідуальних стилів. До відродження традицій сакрального живопису тяжіють М. Стороженко, М. Химич, Н. Бондаренко та ін. Біблійні та міфологічні теми насичують твори живописців О. Жолудя, В. Грицаненка, О. Поступного, графіків А. Чебикіна, В. Ігуменцева та ін. Реалістичне підґрунтя визначає особливості світобачення та стилістики відомих в Україні та за її межами таких живописців, як Т. Яблонська, Ф. Гуменюк, В. Сингаївський, М. Гуйда, В. Гурін, В. Куліков; графіків-В. Лопата, С. Якутович, О. Мартинець, О. Векленко, Б. Бойко; скульпторів – В. Волосенко, З. Федик, М. Білик, О. Дяченко, В. Петрів, О. Рідний та ін. Українські митці нині демонструють здатність до творчого "переплавлення" реалістичних і постмодерністських орієнтацій. Це закарбовує творчість В. Сидоренка, А. Антонока, І. Марчука, В. Гонтарова. Захоплення чистою, абстрактною формою, відмову від тематичної та образної опори відбивають твори Ю. Шеїна, Т. Сільваші, інсталяції скульптора О. Рідного, графіка П. Макова. Сучасні українські художники часто докладають зусиль для створення власних творчих спрямувань. Так, А. Анд запропонував таку течію, як асоціативний символізм, Є. Лещенко - "Paradise art" (райське мистецтво). Символічні образи насичують твори Ю. Чарішнікова, С. Лісіцина.

Естетика постмодернізму - джерело гротеску та іронії у творчих світах скульптора О. Пінчука. Новаційність сучасного образотворчого мистецтва зумовлює насиченість національного художнього простору такими явищами, як графіті, інсталяції. Разом з тим народні витоки живлять живопис А. Антонока, В. Барінової-Кулеби, виявляються у творах таких майстрів, як Л. Жоголь, М. Тиліченко, П. Цвілик, І. Гончар та ін., обумовлюють особливу увагу до історичної тематики в живопису В. Сингаївського. Велику роль у торуванні нових шляхів сучасного національного образотворчого мистецтва відіграють недержавні творчі об'єднання художників, численні муніципальні та приватні галереї ("Пінчук Арт Центр" та галерея М17 у Києві, муніципальна галерея та галерея "АВЕК" у Харкові, культурний центр "Дзига" у Львові та ін). Прокладаючи шлях у майбутнє, українські художники плідно еднають національне та інтернаціональне, одвічно значущі традиції та новації.

Анатолій Криволап вважається найуспішнішим сучасним художником України. Про нього сьогодні говорять чи не найбільше. Він — найдорожчий серед представників сучасного українського мистецтва на міжнародному арт-ринку. У жовтні 2013 року на торгах аукціону "Phillips de Pury & Co" в Лондоні роботу "Кінь. Вечір" було продано за \$186 тис. Рекордну суму ще ніхто з інших митців не зміг перевершити. Вартість його картин б'є національні рекорди: у середньому полотна продаються по \$70 тис. В основному художник малює пейзажі та експериментує з кольором. Статус "найдорожчого" перетворив роботи Криволапа на обов'язковий предмет декору приймалень, кабінетів і віталень багатьох успішних співвітчизників, а його ім'я – бренд.

*Зосім Ольга,  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ*

## **САКРАЛЬНА ТА ПОПУЛЯРНА МУЗИКА: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ**

Сакральна музика зазвичай не розглядається у її зв'язках з популярною музичною культурою, оскільки, на думку багатьох, ці сфери не мають точок дотику. Однак сьогодні вже нерідкими є розвідки (роботи Е. Германової де Діас [1], І. Лященко [3]), в яких християнські образи, теми, сюжети вивчаються в контексті їх функціонування в популярній культурі, у тому числі музичній. Нагадаємо, що біблійні й євангельські сюжети, події з церковної історії нерідко ставали основою оперних сюжетів у ХІХ ст. («Набукко» Дж. Верді, «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, «Ной» Ф. Галеві, «Маккавеї» А. Рубінштейна та ін.). Звертання композиторів до християнських сюжетів у ХХ ст. стало логічним продовженням традиції, що склалася. Однак інтерес до

релігійної тематики у ХХ ст. виявляли не лише композитори академічного напрямку, й ті, хто працював у сфері популярної музики. Серед усіх творів, що належать до популярної музичної культури, найбільший резонанс мала рок-опера Е.-Л. Веббера «Ісус Христос – суперзірка». Попри неканонічне трактування євангельського сюжету, церковні діячі у своїй більшості схвально поставилися до цього твору, оскільки він, хоч і у своєрідний спосіб, сприяв поширенню християнських ідей у постхристиянському суспільстві. Отже, на сьогоднішній день вже склалася традиція звертання до християнських сюжетів в музично-театральних та концертних жанрах, і не лише академічних, а й естрадних. Винесемо на обговорення лише один аспект зв'язку сакральної та популярної музичної сфер, а саме зв'язок популярної музики (джазу, року, поп-, електронної музики тощо) із сакральною, трансцендентною сферою. Це питання є складним, оскільки проблемною виглядає органічність зв'язку музики, призначенням якої є розвага й відпочинок, з трансцендентною реальністю. Зазначимо, що ці питання неодноразово ставилися дослідниками, музикантами-практиками, церковною владою. На перший погляд, можливість й навіть доцільність такого зв'язку є неочевидною. Саме такими міркуваннями ймовірно керувалася відома дослідниця американської музики ХХ ст. В. Конен, яка наголошувала на тому, що спірчуелс як духовний гімн не може стояти у витоків джазу, який є естрадною, розважальною музикою, оскільки спірчуелс як «вищий прояв духовного первня у мистецтві, створеного на американській землі, до розважальної естрадної традиції відношення не має» [2, 40]. З позицій європейської церковної музичної традиції, напевно, вчена має рацію, однак в контексті історії християнської музики неєвропейського походження цей висновок виглядає дещо штучним, що підтверджує виконавська практика: гімни спірчуелс є одними з найулюбленіших джазових стандартів. Втім, звертання джазових виконавців до духовних гімнів у концертних виступах не відповідає на питання щодо органічності звучання музики розважального характеру на богослужінні. Практика використання сучасної популярної музики у рамках богослужіння вже тривалий час активно обговорюється в церковних колах. Одним із суперечливих прикладів «осучасненого» богослужіння описує в книзі «Історія християнської музики» Е. Вілсон-Діксон, який наводить приклад англіканської рейв-меси, що була відправлена в соборі Грейс в Сан-Франциско у 1994 р. Її музичний супровід складався з «техномузики, латинських піснеспівів, мультимедіа-шоу, тай-чи, безмовної медитації і рейв-танцівників, на головах яких були надягнені шоломи для віртуальної реальності» [4, с. 382]. Думки людей з приводу подібних акцій розділилися, однак навряд чи в цих суперечках можна дійти згоди, бо і в Середньовіччі, і в XVII – XVIII ст. християнська музика, яка за стилем наближалася до світської – концертної, оперної, часто викликала обурення консервативного кліру. То ж наскільки популярна музика відповідає головній функції сакральної музики – релігійній комунікації або фідеїстичному спілкуванню (термін Н. Мечковської)? Релігійна комунікація є важливою складовою сакральної музики, яка виконує функцію молитовного зв'язку людини з Богом у християнському богослужінні. Саме фідеїстичне спілкування робить музику сакральною, тобто такою, що завдяки анабатичному виміру релігійного комунікаційного акту єднає людину з трансцендентним Абсолютом. Виходячи з цього, будь-яка музика християнського богослужіння, яка допомагає фідеїстичному спілкуванню, є сакральною. Є, правда, один аспект, який ускладнює визнання музики сакральною лише на підставі виконання нею зазначеної функції. Йдеться про важливий для православної та католицької церков зв'язок слова з таїнством, де канонічний текст (символ вічності та незмінності Слова Божого), який озвучується музикою, є обов'язковим елементом релігійної комунікації у її суспільному вимірі (літургія). Протестантська традиція розірвала цей зв'язок, відмовившись від розуміння літургії як таїнства, поставивши головний акцент у богослужінні на актуалізації для людини Божого Слова через проповідь тут і тепер. Відповідно, сакральним слово є не тому, що є частиною літургійного обряду, а воно стає таким у проголошенні його громаді (проповідь). Саме таким є релігійний комунікативний акт відповідно до протестантської теології літургії. Музика, яка допомагає релігійній комунікації, у першому випадку суголосна канонічному тексту як символу вічності, а тому прагне підпорядкувати йому свій музичний компонент, який спрямований на внутрішнє, духовне зосередження. Інше – протестантське – розуміння сакрального слова не вимагає від музики концентрації, оскільки її мета – за допомогою природної чуттєвості донести до людини Слово Боже, що має міцно закарбуватися у свідомості вірянина. Для такої мети цілком органічною є музика, яка не спрямована на зосередження, а, навпаки, сприяє введенню людини в екстатичний стан. Тому популярна музика цілком суголосна християнському вченню і є найбільш відповідною протестантизму як християнській конфесії, а передусім найвіддаленішим від традицій протестантським течіям – баптистській та п'ятдесятницькій. Чуттєвість та екстатичність релігійної комунікації, відповідно до її протестантського розуміння, відкрила дорогу для входження розважальної по своїй природі музики у богослужіння, змінивши класичні уявлення про релігійну комунікацію.

#### *Література*

1. Германова де Діас Е. В. Христологія в західній масовій культурі др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст. // Культура України. 2016. Вип. 52. С. 140–146.
2. Конен В. Рождение джаза. 2-е изд. Москва: Советский композитор, 1990. 320 с.
3. Лященко І. С. Еволюція та взаємодія масової та елітарної культури в релігійній музичній традиції // Актуальні проблеми духовності: зб. наук. праць. Кривий Ріг, 2010. Вип. 11. С. 191–202.
4. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. Санкт-Петербург: Мирт, 2001. 428 с. (Энцикл. христианства).

## **БРОДВЕЙСЬКІ МЮЗИКЛИ ТА КЛАСИЧНІ ОПЕРЕТИ: ДОСВІД ПЕРЕКЛАДУ ЛІБРЕТО ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ**

Драматургії музичного театру дорікали у критичній умовності з моменту зародження жанру опери та оперети. Втім, саме критична умовність драматургії дозволяє більшу варіативність під час перекладу та адаптації твору для постановок. В Україні цей процес є особливо актуальним, адже сьогодні постає питання про українізацію репертуару (як класичного, так і сучасного), виникає гостра необхідність україномовних лібрето. У своїй доповіді я зупинюся на останніх постановках Національного академічного театру оперети України, яким керує народний артист України Богдан Струтинський. Одразу зазначу, що я сполучатиму і власні спостереження як теоретика мистецтва (музикознавця, театального критика, автора монографії «Богдан Струтинський: режисер без вихідних»), і як безпосереднього практика – людини, яка добре знає театр зсередини, понад 10 років бере участь у репетиційному процесі та є перекладачем-драматургом і автором лібрето поточного репертуару: з 2014 року у моєму доробку 10 перекладів п'єс (з них – 7 для музичного театру) та 3 лібрето<sup>3</sup>. Робота над будь-якою виставою починається зі слова. А, зважаючи на те, що музичний театр – складна структура, лібретисту доводиться співпрацювати з усією постановочною групою: режисером, диригентом, хормейстером, балетмейстером, художником по костюмах, сценографом і, звичайно, акторами-співаками. Для режисера-постановника лібрето є відправним моментом, бо у слові закладені і смисл, і дія, отже слово формує загальну концепцію і побудову мізансцен. З диригентом обговорюється загальне трактування партитури (скорочення кількості номерів, вставні сцени, їхня послідовність), особливості поєднання слова і музики. Наприклад, під час кожної постановки доводиться окремо обговорювати питання синкопи та словесного наголосу: або робити його на «формально» сильній долі, або на синкопованому подовженому складі (особливо це актуально під час роботи з бродвейськими мюзиклами, написаними в джазовому стилі). Також під час перекладу бродвейських мюзиклів з англійської нерідко виникає проблема у неможливості адекватно перекласти фразу, яка складається з односкладових слів та пауз. В українській мові майже відсутні односкладові слова. Тому іноді доводиться або додавати кілька додаткових нот до вокальної партії, або прибирати паузи. Ці питання також бажано узгоджувати з диригентом та хормейстером, особливо якщо йдеться про хорові та масові сцени.

Без тексту лібрето неможливо розпочати і візуалізацію постановки. Іноді колір костюму або його стиль є ключовим моментом у драматургії. І якщо в тексті прописано, що сукня біла, з воланами чи строга, довга чи коротка – вона має бути саме такою. Сценограф теж звертає увагу на кількість місць дії, частоту, з якою, необхідно змінювати декорації, особливості реквізиту. У даному разі лібретист має чітко знати закони театального жанру, швидкість монтування сцени, передбачувати складність декорацій – інакше те, що написано в тексті на практиці виконати буде неможливо. Треба також брати до уваги сучасний метод зміни декорацій на очах у глядача. Тому бажано прописувати сцени, які можуть відбуватися на передньому плані, відволікаючи увагу глядачів, або передбачати пластичну дію під час зміни декорацій. Для цього окремо виписуються персонажі та напрямки їхніх рухів з точки зору драматургії. Такі сцени, як правило, вирішуються у тандемі режисер-балетмейстер.

Наскільки балетмейстер напряму залежить від тексту, може слугувати випадок під час постановки оперети «Графиня Маріца» Імре Кальмана. Знаючи усталений варіант п'єси «Маріца», балетмейстер Вадим Прокопенко заздалегідь вигадав концепцію гранд-канкану у II дії. Втім, ідея під час переробки лібрето зробити дует зовсім відмінним від традиційного (зміна персонажів, комедійне забарвлення та конкретна згадка про ковбоїв) примусила балетмейстера повністю змінити концепцію гранд-канкану і ввести танець ковбоїв. Звичайно ж, перекладаючи драматургічний матеріал для музичного театру, необхідно, насамперед, пам'ятати про співаків-акторів, яким доводиться цей текст, з одного боку, промовляти, а з іншого – співати зі сцени. Розмовні діалоги, на відміну від письмових текстів, мають бути зручними для декламування, не сполучати велику кількість приголосних, не мати велику кількість складів. До того ж, вони мають легко запам'ятовуватися, а це відбувається тоді, коли автор ясно висловлює думку, закладає в слово дію, дбає про мелодику та метро-ритміку навіть у прозі, не кажучи вже про ритмізовану прозу та віршовані тексти (як у «Труфальдіно із Бергамо», «Кицькиному домі»). У підтекстовці музичних номерів необхідно пам'ятати про тембральні особливості, технічні можливості, діапазон кожного типу голосу (чоловічого, жіночого і навіть

---

<sup>3</sup> Серед них: мюзикл «Труфальдіно із Бергамо» за п'єсою Карло Гольдоні та Кіма Рижова на музику Олександра Колкера; бродвейські мюзикли «Sugar, або в Джазі тільки дівчата» (лібрето Пітера Стоуна та Боба Меррілла на музику Джула Стайна); «Скрипаль на даху» Джеррі Бока (за мотивами Шолом-Алейхема «Тев'є Тевель», лібрето Джозефа Стайна, пісенні тексти Шелджона Харніка); «Сімейка Аддамсів» (музика та тексти пісень Ендрю Ліппа, лібрето Маршалла Брікмана та Ріка Еліса); оперета Гії Канчелі «Ханума» (за п'єсою Авкентія Цагарелі); камерна опера Гаєтано Доницетті на його ж лібрето «Дзвіночок»; опера Джоаккіно Россіні «Севільський цирюльник»; лібрето для дитячої опери Павла Вальдгарда «Кицькин дім» (за мотивами Самуїла Маршака) та всесвітньовідомих оперет Імре Кальмана «Графиня Маріца» та «Баядера» (за мотивами п'єс Юліуса Браммера та Альфреда Грюнвальда).

дитячого. Наприклад у «Сімейці Аддамсів» бере участь 12-річний хлопчик, який грає роль Йорша). Особливо небезпечним є високий регістр, де необхідно приборати некомфортні вокальні голосні «і», «е», «ї», «и», вишукувати слова, що складаються виключно з літер «а», «о», зрідка можливе використання «у» (переважно у жіночих партіях). Підтекстовка музичних фрагментів є найскладнішою у роботі перекладача-драматурга на відміну від лібретиста оригінального твору. Бо лібретист не скутий музичними умовностями, які постають перед автором текстів уже готових музичних партитур. Художня задача вимагає образності, думки, метафоричності, емоції, а технічно перекладач обмежений в усіх складових: треба зважати не лише на пошук ідеальної рими, але і враховувати музичний розмір, ритміку, розстановку наголосів, принцип використання голосних у залежності від регістру, темп. Скажімо, музичні скоромовки неможливо підтекстувати короткими словами – жоден співак не справиться з цією задачею. Тому кількість слів має бути мінімальною, а кількість складів – максимальною. Не кажучи вже про таке поняття, як паузи і різниця у синтаксисі та морфології кожної мови. Що природне для англійської – непридатне для української і навпаки. Тому під час перекладів доводиться не «калькувати» конкретні слова, а зрозуміти, що хотів сказати автор оригіналу, і, мислячи образами, створити абсолютно новий текст за допомогою можливостей рідної мови. До речі, необхідно наголосити на методиці праці перекладача-драматурга у конкретному театрі. Постановочна група, маючи можливість тісної співпраці з драматургом не є закутою в рамки готового тексту. Повний варіант лібрето, звісно, готовий до читки. Але багато переробок виникає під час репетицій – від стилістичних та дрібних нюансів до цілих сцен. Наприклад, у «Труффальдіно із Бергамо» режисер Богдан Струтинський попросив дописати два монологи-скоромовки Труффальдіно в стилі репу (диригент дописував супровід ударних та шумових інструментів). А у «Кицькиному домі» після сцени пожежі режисер Микола Бутковський попросив дописати віршований монолог у стилі прямого звернення до дітей, аби пояснити, як небезпечно гратися з вогнем. Також лібрето може зазнавати змін через технічні моменти. У тому ж «Кицькиному домі» було дописано кілька віршованих рядків, бо Кіт-охоронець не встигав зачинити вікно і спуститися по сходах.

Дуже цікавою була робота з відомим литовським режисером Кестутісом Якштасом над перекладом лібрето для «Сімейки Аддамсів». Довелося підлаштовувати текст під режисерський задум із використанням колосальних піротехнічних можливостей, а також зображати життя сімейки Аддамсів на національному ґрунті. Оригінальне лібрето сповнене парадоксального гумору, але багато речей є незрозумілими для українського глядача, бо тісно пов'язані з контекстом іншої культури та свідомості. Тому довелося шукати і специфічні українські звороти, і використовувати сленг, характерний для наших тінейджерів, і згадувати відомих особистостей, назви, явища, знакові для України. Режисер наголошував, що успіх даної вистави на 80 відсотків залежить від того, чи вдасться створити влучний текст. Але якщо мюзикл часто пишеться на сюжети видатних літературних творів, то для оперети спеціально створювалися сюжети, які були вкрай злободенними. З плином часу злободенність послаблювалася, теми втрачали свою актуальність. Тому переробка лібрето (чи написання нових лібрето) для оперет у театральній практиці давно усталена традиція. Моя переробка лібрето «Графині Маріці» та «Баядери» Імре Кальмана не виняток. Це нове бачення старих сюжетів. Твори зазнали кардинальних переробок: змінені функції персонажів, з'явилися сучасні акценти, написані нові діалоги та монологи, повністю переписані віршовані тексти. Найбільш високою оцінкою нових лібрето була їхня характеристика в пресі як лібрето «антинафталинних». Подібні експерименти з оновленням лібрето музичних вистав дуже добре сприймаються сучасним українським глядачем, про що свідчить ажіотаж під час продажу квитків, а також офіційне визнання: у номінації «краща вистава року» отримано 4 премії «Київська пектораль» та урядову премію ім. Лесі Українки.

#### *Література*

1. Алексеев Э. Азбука жанра. Творческие проблемы мюзикла / Э. Алексеев // Театр. - 1967. - № 9 - С. 141-147.
2. Ах, эта бестия оперетта! // «Либретто во сне и наяву». - СПб., 2006. - 120 с.
3. Владимирская А. Звёздные часы оперетты. — 1-е изд. — Л.: Искусство, 1991. — 217 с.
4. Данько, Л. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция для студентов институтов культуры по курсу «История музыки» / Л.Г. Данько. - Л.: Сов. музыка, 1977. - 26 с.
5. Жукова Л. Искусство оперетты. — М.: Знание, 1967.
6. Іваницька Я. Богдан Струтинський: режисер без вихідних. Книга перша». – Київ, 2016. – 352 с. з іл.
7. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. — М.: Сов. композитор, 1982. — 175 с.
8. Смолина К. Венская оперетта // Сто великих театров мира. — М.: Вече, 2010. — 432 с.
9. Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. — Л.—М.: Искусство, 1937.

## **СИМВОЛІЗМ ДАВНЬОРУСЬКИХ ПРИКРАС ПІВДЕННОЇ РУСИ**

Орнаментика та символіка давньоруського мистецтва запозичувалась та створювалась накопичуючи свою значимість у продовж багатьох століть. На сьогодні це не вичерпний матеріал для пізнання світобачення наших пращурів. В свій час до давньоруської орнаментики та оздоблення ювелірних виробів звертались багато дослідників, серед них Кондаков М. П., Тревер К. В., Рибаків Б.О., Макарова Т. І. та ін.

Давньоруська держава до монгольського нашествия займала чи малу територію на якій в першу чергу проживали слов'янські племена котрі пізніше були об'єднані князем Володимиром Великим. У давній час слов'яни мали свої традиції, обряди, божества, які несли суцільну однаковість і в той же час відрізнялись своїми уявленнями, вірою та способом життя. Все це певним чином відображувалося у творах декоративно - прикладного мистецтва. На сьогодні давньоруські ювелірні вироби мають впізнавану рису по якій можна відрізнити їх від ювелірних виробів інших національностей та країн того часу. Саме ювелірні прикраси є одним із еталонів що дійшли до нас, на яких відображені знаки, символи та спосіб життя наших пращурів. Територія Русі була великою, племен багато, кожен з яких дещо відрізнявся в своїх традиціях та божественних уявленнях відповідно мали свої методи зображення та оздоблення ювелірних прикрас. Є припущення що більшість скарбів які були знайдені виготовлялися в тій же місцевості. Південна частина Русі виділилась своїми археологічними знахідками. По матеріалам Корзухіної Г.Ф. в самому Києві та Київській області було знайдено третину всіх давньоруських знахідок. Серед них відзначились такі прикраси як: золоті колти (оздоблені емаллю), скроневі кільця, діадери, перстні із зображенням геральдичних знаків, медальйони, браслети - обручі виготовлені технікою черні, тощо. Також були знайдені скарби із Волинського князівства, Галицького князівства, Переяславського князівства, Чернігівського князівства. Тобто південна територія давньоруської держави не тільки мала торгово-політичні зв'язки, вона відзначилася своїми майстрами та майстернями в яких були створені такі чудові ювелірні вироби. Кожен тип прикрас має загальну рису у виконанні та оформленні, але у порівнянні територіально виявляються певні відмінності у композиції та самих зображень. Також спостерігається не тільки запозичення певних мотивів чи елементів, а й трансформації певних зображень під власні смаки.

Так для прикладу браслети обручі відзначились своїм цікавим оформленням сюжетів в техніці черні (більша частина була знайдена саме на території південної Русі). У їхньому оздобленні домінують тератологічний та рослинний орнаменти. Як і інші види прикрас в них був певний стиль їх оздоблення, Рибаків Б.О. зазначав що в цілому на них зображено близько 50 різних сцен. Всі вони несуть певну символіку, але сам сюжет деяких міфічних створінь у поданому вигляді дещо змінювався. Є припущення в тому що запозичуючи зображення міфічних істот (грифони, кентаври), а також хижі звірі рисі, леви, собаки - майстри самі змінювали їх на свій смак. Зображення хижих істот на сході зустрічаються хижі, злі – давньоруські майстри або видозмінюють майже до невпізнання, або створіння мають інший характер (від злого до доброго). Більшість символів що прикрашали княжі ювелірні вироби несли в першу чергу захисну функцію. Отже давньоруське ювелірне мистецтво є одним із найкращих та найважливіших джерел що дійшли до нашого часу. Воно досліджувалося і буде ще довго актуальним у дослідженні з різних аспектів бачення.

*Ізваріна Олена,*

*доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри  
естрадного співу Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтва*

## **ВОКАЛЬНА ШКОЛА ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА (З ДОСВІДУ КИЇВСЬКОЇ МУНІЦІПАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА)**

Музичне мистецтво сучасності багатогранне і різноманітне. Культуротворчі процеси у суспільному житті вплинули на розвиток художньої культури: сьогодні естрадне мистецтво посідає чільне місце в українській музичній культурі.

Одним з провідних закладів освіти, який здійснює підготовку фахівців – артистів-вокалістів естради, є Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва. Академія розпочала свою діяльність у 1961 році як Республіканська студія естрадно-циркового мистецтва з дворічним терміном навчання і була підпорядкована «Укрконцерту». На основі цієї студії у 1975 році було створено Київське державне училище естрадно-циркового мистецтва республіканського підпорядкування вже з чотирирічним терміном навчання. У 1999 році були змінені статус і назва навчального закладу на Київський державний коледж естрадного та циркового мистецтва. У 2008 році розпочато реорганізацію Київського державного коледжу естрадного та циркового мистецтва у Київську муніципальну академію естрадного та циркового мистецтва – єдиний вищий навчальний заклад України з комплексної підготовки фахівців цирку та естради.

Кафедра естрадного співу існує від початків формування фахової освіти в Україні – з 1961 року. У складі кафедри доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри естрадного співу Ізваріна О. М., кандидат мистецтвознавства, заслужена артистка України, доцент кафедри Самая Т. В., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри Палійчук А. В., заслужена артистка України та АР Крим Османова Л. Ш.; заслужена артистка України Цап А. В., заслужені артисти України брати Приймак П. І. та Приймак П. І.

Кафедра естрадного співу має тісні наукові стосунки з Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв, що вже стало певною традицією: у спеціалізованих вчених рада академії були захищені докторська дисертація Ізваріною О. М., кандидатські дисертації Самая Т. В. та Палійчук А. В. Їх наукові дослідження присвячені українському музичному театру й українській вокальній культурі, питанням вокального мистецтва естради та діячам української естради. Сьогодні наукові традиції продовжуються: в аспірантурі академії навчаються викладачі кафедри Дружинець М. І. та Муравіцька С. С. Їх наукова діяльність підпорядкована проблемам вокальної педагогіки та естрадного виконавства.

Викладачі кафедри беруть активну участь у наукових конференціях, семінарах, засіданнях «круглих столів». Зокрема, цього року кафедрою естрадного співу була організована і проведена перша студентська науково-практична конференція з питань естрадного вокалу. На базі Академії разом з фахівцями Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв проведений «круглий стіл» з проблем сучасного естрадознавства. Фахівці кафедри поєднують наукову діяльність з педагогічною: проводять академічні концерти, майстер-класи, здійснюють підготовку студентів свого класу до участі у вокальних конкурсах. Серед провідних фахівців-викладачів естрадного співу відомі в Україні педагоги Лисенко І. Я., Медведєва Н. Ф., Голубєва Г. Ю., Беспалов В. В. Педагогічну діяльність здійснюють талановиті молоді фахівці Бурова Н. Д., Чеботарь М. Ю., Драбчук Ю. П., Хомаківська Г. М. Плідно працюють випускники кафедри естрадного співу Дорош В. А., Дружинець М. І., Матвієнко О. А., Османова Л. Ш., Палійчук А. В., Самая Т. В., Шакула К. О.

Викладачі кафедри естрадного співу проводять активну виконавську діяльність: виступають з сольними концертами та знімаються в художніх кінострічках.

Процес викладання естрадного співу проводиться із застосуванням сучасних методів навчання, що дає можливість підготувати висококваліфікованих фахівців, зі знаннями сучасних культурно-мистецьких тенденцій для роботи у концертних організаціях, музичних театрах та викладачами закладів вищої освіти.

Завдяки наполегливій науковій та виконавській діяльності викладачів кафедри естрадного співу протягом років її існування – особливо в складі Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв – сформувалася вокальна школа естрадного співу, яка сьогодні є однією з провідних в Україні.

*Каблова Тетяна,*

*кандидата мистецтвознавства, доцент,*

*завідувач кафедри інструментально-виконавської майстерності*

*Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка*

## **ЧОЛОВІЧИЙ ГУРТ «КОЗАЦЬКІ ЗАБАВИ» ЯК ВТІЛЕННЯ МЕНТАЛЬНОСТІ НАЦІЇ**

Сучасний стан світової спільноти все більше загострює необхідність збереження і виділення знакових об'єктів культуропростору держави. Це обґрунтовано тим фактом, що збереження власної національної ідентичності в загальному світовому процесі є найважливішою умовою розвитку нації. Будь-яка нація неможлива в своєму існуванні без формування поля духовної ментальності, несе соціально-історичне і логічно збережено минуле з відповідними традиціями, а також сприяє сучасному розвитку і збереженню культури і закладає подальші шляхи становлення національної свідомості. Тобто менталітет нації полягає в збереженні успадкованих від попередніх поколінь певного інформаційного контенту, який охоплює емоційну, інтелектуальну і духовну площину життєдіяльності нації як соціальної системи. Важливим у цьому контексті є той факт, що ментальність зберігає як природне і культурне, раціональне (інтелектуальне) і підсвідоме (інтуїтивне), індивідуальне і суспільне. Тобто ментальність існує в певному культуропросторі як відображення інформаційної Дії з боку соціальної дійсності.

Ментальність нації зберігається у виділених знакових об'єктах культуропростору держави. Це обґрунтовано тим фактом, що збереження власної національної ідентичності в загальному світовому процесі є найважливішою умовою розвитку нації. Будь-яка нація неможлива в своєму існуванні без формування поля духовної ментальності, несе соціально-історичне і логічно збережено минуле з відповідними традиціями, а також сприяє сучасному розвитку і збереженню культури і закладає подальші шляхи становлення національної свідомості. Тобто менталітет нації полягає в збереженні успадкованих від попередніх поколінь певного інформаційного контенту, який охоплює емоційну, інтелектуальну і духовну площину життєдіяльності нації як соціальної системи. Важливим у цьому контексті є той факт, що ментальність зберігає як природне і культурне, раціональне (інтелектуальне) і підсвідоме (інтуїтивне), індивідуальне і суспільне. Тобто ментальність існує в певному культуропросторі як відображення інформаційної Дії з боку соціальної дійсності.

Мистецтво, яке спрямоване на відображення багатогранності реального буття та його індивідуального втілення особою, є історично сформованою складовою соціокультурного простору. Вокальне мистецтво є



невідчуженою складовою всього розвитку української нації. Вираження емоцій за допомогою голосу є для людини природним, воно генетично обумовлене людською природою. Вокальна культура, склавшись і відокремившись, зайняла своє місце в загальному культуропросторі, і сьогодні відіграє значущу соціальну роль. Так, відбувається об'єднання композиторів, виконавців, цінителів музики та вокального виконання в особливу музичну спільноту, з одного боку, зазначене національною своєрідністю, з іншого, – відповідне загальноєвропейським, і, навіть, світовим тенденціям.

Одним з фактичних представників такого типу, носії ознак української ментальності та її внутрішнього культурного коду є чоловічий гурт «Козацькі забави» під керівництвом Андрія Вереса.

Цей гурт складається із Народних артистів України, а саме: Михайла Нагорного, Віктора Тетері, Валерія Павловського, який грає на різноманітних духових інструментах; Ігоря Ратушного, виконавця на струнних та ударних інструментах; Олега Клименка – контрабасиста; Олексія Коломойця – баяніста; Андрія Вереса – народного артиста України, творчого лідера, засновника, художнього керівника гурту, менеджера та директора. Перші концерти фольк-бенду «Козацькі забави» датують 1989 роком на Херсонщині. Відповідно до назви, у гурті представлено традиційні основні козацькі образи: Гетьман, Отаман, Сотники. Цікавим є той факт, що названі образи є похідними від фактичних типів голосів. До репертуару фольк-бенду входять переважно пісні на козацьку тематику: думи, традиційна жартівлива пісенна творчість та певні мізансцени, покликані ввести глядача в козацьку культуру.

Слід зазначити, що, спираючись на народний колорит і народну музику, колектив має в репертуарі й велику кількість авторських творів відповідної тематики. Концертні виступи чоловічого гурту «Козацькі забави» – це дотепні, яскраві вистави, що відтворюють актуальні проблеми життя, викликаючи подвійне сприйняття. З одного боку, це типові історичні образи нашого минулого: саме такими були музики Запорозької Січі, з іншого ж – це наші сучасники з добре знайомою психологією, поглядами на дійсність, іронічними та саркастичними. Безсумнівно, важливим є те, що цей фольк-бэнд звертається до найтипівшого архетипу української культури, а саме до козацтва. Відчуття вільного духу з гострим зображенням і розумінням сучасних проблем створює справжнє обличчя сьогоденного фольк-бенду. Слід наголосити, що саме козацтво – «лицарство українське» – також сприяє входженню нашої культури до загальносвітового контексту. Так, географія концертних виступів цього ансамблю охоплює майже всі країни та континенти, окрім Австралії й Антарктиди.

Від самого початку свого створення до сьогодні цей бэнд привертає до себе увагу передусім відповідно таким усталеним категоріям української культури, як лицарство, вільність і шляхетність духу. Слід також вказати, що, на жаль, досить велика кількість фолькбэндів провокує дійство, що за своєю однотипністю схоже на певний канонізований ритуал. У «Козацьких забавах», завдяки комбінованому репертуару (народному й авторському), образам, близьким до європейської культури (лицарство, козацтво), поєднанню в єдиному дискурсі минулого та сьогодення, відсутності «шароварності», якісному виконанню (виконавці мають академічну освіту, переважно випускники консерваторій), виникає певна парадигма культури.

Саме на основі цієї парадигми можна впевнено пропагувати прототип української людини, яка є традиційно усталеним образом європейського громадянина, який знає та поважає свою історичну пам'ять, але не намагається її виносити на показ, шанує своє минуле та сьогодення, але й розуміє складнощі, які існують. Виступи цього гурту мають вигляд інтерактивного дійства, розмовних мізансцен тощо. Щирість, відсутність «балаганного», «шароварного» дозволяє говорити про введення елітарного в народне мистецтво. Завдяки цьому з реципієнтом виникає певна міжособистісна, комунікативна взаємодія, коли виконавці й слухачі виходять на рівень інтерсуб'єктивності. Це сприяє переходу від концепції моно (індивіда або суспільства) до концепції полісуб'єкта. Іншими словами, фактично відбувається входження української культури в європейський контекст через спільність думок, образів і певних архетипів. Отже, творчість фольк-бенду «Козацькі забави» є свідченням глокального збереження української традиційної культури в сучасному її розвитку, а також введення цієї культури в загальний глобалізований культуропростір.

Отже, форма чоловічого гурту є достатньо сенсотворною силою та втіленням конкретних ментальних складових української ментальності. А звернення до професійного виконавства дозволяє дійсно гідно презентувати українське вокальне мистецтво в європейському просторі культури.

*Казначесва Тетяна,  
кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента  
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

## **УНІВЕРСАЛІЗМ ПРОФЕСІОНАЛА: ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ ВСЕВОЛОДОВИЧА НАВРОТСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ОДЕСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ**

У культурному просторі теперішнього часу, наповненому різноманітними подіями, величезною кількістю інформації і стрімких змін, найважливішу роль набуває можливість осмислення закономірностей соціального, педагогічного, виконавського досвіду попередніх поколінь вітчизняних музикантів. Одеська вокальна школа, яка є складною і розвиненою системою, в унікальному органічному синтезі поєднує сукупність виконавських прийомів, навичок і принципів художньої інтерпретації музичного тексту та має славні традиції становлення і формування.

Перші авторитети вокального мистецтва в Одесі межі XIX – XX століть спиралися на італійську традицію. Після завершення виступів на великій сцені, відомий баритон Доменіко Джованні Баттіста Дельфіно Менотті, запрошений на вокальне відділення Одеської консерваторії першим ректором Вітольдом Йосиповичем Малишевським, «став на чолі вокальної школи, користуючись загальною любов'ю і повагою» [3, 12]. Елементи італійської школи співу Камілло Евєрарді, Франческо Чаффеї, Луїджі Лаблаша, Себастьяно Ронконі і Мартіна Петца зберегли С. Ільїн та Ю. Рейдер. Спадкоємність їх основних принципів навчання забезпечила педагогічна та виконавська діяльність А. Нежданової, О. Благовидової, Є. Іванова, М. Огренича, Г. Поліванової і багатьох інших корифеїв Одеської вокальної школи.

Сьогодні найбагатші культурні традиції багатьох поколінь видатних співаків і педагогів, що становлять ядро й фундамент методичної майстерності Одеської вокальної школи, продовжує славне третє покоління педагогів кафедри сольного співу Одеської консерваторії (Одеської національної музичної академії). До нього належить народний артист України, професор Василь Всеволодович Навротський. Кожен аспект його більш ніж 45-річної творчої діяльності розкриває різноплановість і багатогранність обдарування, демонструє масштабність професійних навичок, унікальність артистизму і сценічної майстерності.

Значний досвід практичного вокального виконавства, отриманий В. Навротським під час навчання в консерваторії в класі професора С. Іванова, що сформував основи професіоналізму, стає важливою передумовою успішності нових життєвих етапів. З 1972 по 1990 рік В. Навротський – соліст Куйбишевського (Самарського), а потім Дніпропетровського державних театрів опери і балету [1, 196]. З 1991 року працює в Одеській державній консерваторії і Одеському державному театрі опери та балету. Характеризуючи ознаки театральності-сценічності діяльності В. Навротського, необхідно підкреслити неповторні індивідуальні особистісно-інтелектуальні та емоційно-виразні особливості його обдарування, вміння органічно поєднувати слово та вокал. На концертній і оперній сцені він завжди – Особистість, що несе слухачам своє бачення образу, своє ставлення до музики, що виконується, своє знання і розуміння її, та знаходиться при цьому в строгих рамках музичного тексту і бездоганного смаку. Неперевершеного рівня досягає сценічна майстерність В. Навротського, в якій органічно поєднуються природний артистизм, дивовижна наповненість кожного жесту і міміки, особлива виразність костюмів та гриму. У його унікальному репертуарі понад сорока оперних партій. Зокрема – Борис, Пімен і Варлаам («Борис Годунов» М. Мусоргського), Фігаро («Весілля Фігаро» В. Моцарта), Аннібале («Дзвіночок» Г. Доніцетті), Мєлєхов («Тихий Дон» І. Держинського), Ковпак («Грім з Путивля» В. Ільїна), Сальєрі («Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова), Алеко і Старий циган («Алеко» С. Рахманінова), Кривоніс («Богдан Хмельницький» К. Данькевича), Кочубей («Мазепа» П. Чайковського), Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемювського), Виборний («Наталка-Полтавка» М. Лисенка) та ін. Є виконавцем більше десяти партій оперет, кантат, ораторій та інших творів великої форми; понад вісімдесяти оперних арій; більше сорока українських народних пісень і романсів; понад сімдесяти романсів і пісень вітчизняних та зарубіжних композиторів. В. Навротський став першим виконавцем партії Мойсея в однойменній опері-ораторії Мирослава Волинського на вірші Івана Франка. Активно співпрацював з одеськими композиторами А. Красотовим, Г. Успенським (ораторія «Quo Vadis 2000...»), І. Голубовим та ін. Як соліст неодноразово гастролював як в Україні, так і за кордоном (в Болгарії, Німеччині, Швейцарії, Франції, Словенії, Фінляндії, Англії, Іспанії).

Досвід, отриманий на концертній і театральній сцені, став потужним фундаментом для суспільно-просвітницької та педагогічної діяльності. З квітня 2003 по січень 2005 і з 2011 по 2014 рр. В. Навротський працював на посаді директора та художнього керівника Одеського національного академічного театру опери та балету. За його безпосередньої активної участі в новій трактовці були здійснені постановки багатьох шедеврів оперного та музичного мистецтва («Турандот» Дж. Пуччіні, «Аїда», Messa da Requiem (Реквієм) Дж. Верді; балети «Жар-птиця» та «Весна священна» І. Стравінського; балет-гала «Нурієв forever...», балет «Таємниці Віденського лісу» музика Г. Малера і Й. Штрауса; опери «Іоланта» П. Чайковського, «Дон Жуан» В. Моцарта, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Пікова дама» П. Чайковського (нові постановки); опера-балет «Вій» М. Губаренко, вечір оперних сцен «Всесвіт Вагнера», сценічна кантата К. Орфа «Карміна Бурана» та ін.).

Найважливішим аспектом творчої діяльності В. Навротського є практична вокальна педагогіка. Унікальні методичні позиції, народжені завдяки колосальному артистичному досвіду В. Навротського, сформувалися на основі кращих традицій Одеської вокальної школи. Справжня мудрість, отримана від учителів та примножена В. Навротським, сформувалася в найпотужнішу систему педагогічних принципів. Плідність цієї системи підтверджена успішною діяльністю його випускників, серед яких лауреати міжнародних конкурсів, солісти провідних театрів світу (С. Трифонов, О. Цимбалюк, К. Ріттель-Кобилянський, В. Регрут та ін.). Концептуальна ідея вокально-методичної системи В. Навротського орієнтує вокальну педагогічну науку і практику на досягнення цілісного комплексного виховання вокаліста-виконавця. Одним з найважливіших дидактичних завдань стає формування в єдиній сукупності професійних навичок та образно-змістовних і емоційно-художніх задач музичного тексту.

У 2002 році В. Навротський починає роботу над рукописом навчального посібника «Одеська вокальна школа. Педагогічні принципи», що є незамінним для практичної діяльності педагогів-вокалістів. У праці докладно розглянуті основні наукові теорії вивчення співочого голосу, внутрішні відчуття і їх роль в процесі навчання співу. З точки зору психофізіологічних особливостей досліджені музичний слух і м'язові відчуття, характеристика вокального слуху та особливості явища фонації у людини. Значну увагу приділено співочій опорі дихання та її фізіологічному аналізу, вібраційним і резонаторним відчуттям, які беруть участь в контролі за співом та розглянуто класифікацію типів вокального контролю. Особливою частиною посібника є практичний аналіз різних видів вокалізації і робота над ними (кантілена; дрібна техніка або швидкість; філірування звуку; різні види трелі). Особливо важливим для педагогів і студентів є розділ, що стосується основних завдань різних періодів навчання вокальному мистецтву (від початкових, що мають відношення до постановки голосу, виявлення найважливішої ролі артикуляції в співі до вимоги володіння всім арсеналом технічних засобів та різними музичними стилями). Також розглянуті основні недоліки та проблеми, що виникають на різних етапах навчання вокальному мистецтву (від найбільш ранніх до завершальних), а також наведені цінні практичні рекомендації для їх усунення [2]. Безсумнівна перспективність вокально-методичної системи В. Навротського у формуванні різних сучасних сфер соціальної педагогіки, евристичної та особистісно орієнтованої освіти. Творча діяльність В. Навротського – приклад справжнього універсалізму професіонала світового рівня, що має всенародне визнання у шанувальників вокального мистецтва.

#### *Література*

1. Довгань Л. М. Навчання и виховання оперних артистів-вокалістів у Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової (історія кафедри оперної підготовки і оперної студії): монографія. Одеса: Апрель, 2008. 248 с.
2. Навротський В. В. Педагогічні принципи одеської вокальної школи. Одеська вокальна школа; витoki і вершини: навчальний посібник. Рукопис, 2003-2010. 124 с.
3. Руффо Т. Парабола мого життя. Москва: Музика, 1966. 436 с.

*Каменська Вероніка,  
старший викладач кафедри академічного  
і естрадного вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.*

### **РОЗШИРЕННЯ ТЕМБРАЛЬНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ФОРТЕПІАННО У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ЯРУНСЬКОГО**

Фортепіанна творчість композитора Сергія Ярунського (нар. 1970 р.) започаткувала в українській музиці ряд новаторських стильових тенденцій. Неординарність творчого мислення композитора проявилась вже під час навчання у Київській музичній академії імені П. Чайковського на початку 90-х років минулого століття. Ярунський вже тоді почав активно досліджувати світовий музичний авангард, що тільки не прорвався до нашої країни після падіння «залізної завіси». Свої творчі пошуки молодий композитор зосередив на традиціях відносно нового жанру європейського авангарду – музичного інструментального перформансу. Перформативні елементи в своїй музиці він поєднав із яскраво вираженою колористикою, що надала актуальності фортепіанним творам тоді ще молодого автора та дозволила розширити темброві можливості фортепіано. Трактувати звучання фортепіано в новій якості композитору допоміг також комплекс новітніх авангардних виражальних засобів - тембральних, ладо-гармонічних, фактурних та метроритмічних. Композитору також допомогло те, що він сам був прекрасним піаністом. Його виступи на українських фестивалях сучасної музики завжди відзначалися неординарністю та високим професіоналізмом.

Ми зараз хочемо із двадцятилітньої дистанції подивитися на фортепіанну творчість композитора С. Ярунського 1990-х років і оцінити її, оскільки його фортепіанна (і не тільки) творчість дійсно стала цікавим явищем у вітчизняній музиці. Ми розглянемо два фортепіанні твори із циклу з чотирьох «Симфоній» С. Ярунського. Вони були створені молодим українським композитором ще у першій половині 1990-х років під час навчання у Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського (він закінчив її у 1995 році по класу композиції викладачів М. Дремлюги та Я. Лапинського). Саме в студентські роки С. Ярунський створив свої чотири фортепіанні «Симфонії». Зосереджуючи нашу увагу на «Симфоніях», ми хочемо показати, як ці твори

повністю змінили спрямування творчості молодого митця, оновивши виражальні музичні засоби та композиційні принципи формотворення. Даючи творам назву «Симфонія», композитор мав на увазі давньогрецький термін «симфонія» (συμφωνία), який в перекладі означає «співзвуччя». Цей термін Ярунський вибрав для того, щоб підкреслити нові комбінації звичних для нас і незвичних, авангардних звучань, а також нові способи звукових поєднань, які він використовує, та які стають основою їх драматургії.

Розглянемо Симфонію № 1 «Метаморфози». В цілому цей твір є лірико-драматичним за характером. Твір є одночастинним, але в той же час поділений на десять контрастних розділів. Десять окремих його розділів побудовані за різними принципами. Перший можна назвати вступом. Тут відтворюються звучання великого дзвону: композитор бере на фортепіано звук фа великої октави на педалі, а потім повторює його багато разів, додаючи до нього інші, довколишні звуки у великій октаві (це ніби удари великого дзвону з доданням «гулу»). З емоційного боку це – передача тривоги, неспокою, настороженості. У другому розділі центральним тематичним матеріалом є речитатія у баритоновому регістрі на фоні витриманого звука фа великої октави. Інтонаційно ця речитатія має східне забарвлення: вона розгортається довкола кількох ладових центрів починається від фа-дієз, соль, мі з поверненням до фа-дієз, при цьому мелодична лінія розвивається, а органний пункт залишається незмінним (те ж саме фа великої октави). Звучання набуває дещо сумного характеру. Третій розділ має також речитативний характер, його мелодична лінія так само має «східне» забарвлення, але витримується вже в альтовому тембрі та на органному пункті ля малої октави. Також тут інші ладові центри: мі мажор, мі мінор (квінта мі-ля). Загальний характер музики третього номеру в порівнянні з попередніми є дещо світліший завдяки зміні регістру. Четвертий розділ є дисонантно-політональним, фактура його викладу - тремоло короткими тривалостями. Це робить тематизм розділу гостро драматичним за характером. У п'ятому розділі на фоні швидкого чергування кількох звуків у малій октаві (до, ре-бемоль, ре-бекар, мі-бемоль, мі-бекар, фа-бемоль), що створюють сонорний ефект «суцільного гулу», звучить висхідна мелодична лінія. Фактура, у якій викладено тематизм шостого розділу, складається із трьох рівнів: мелодична поспівка (у межах то великої, то малої терції) з'являється періодично на фоні мірних ударів баса (фа контроктави та фа великої октави) і цілотонового кластера (фа, соль, ля, сі у малій октаві). Наступні два розділи гостро драматичні, вони побудовані на чергуванні багатозвучних кластерних гармоній (один з них звучить у низькому регістрі, інший – у низькому та середньому). Дев'ятий розділ повертає нас у сферу лірики, причому української (або давньоукраїнської). Мелодія близька до пісенно-романсової, вона супроводжується терцевою второю і підтримується повторюваним звуком фа першої октави. Все це створює верхній рівень фактури. Середній рівень фактури відсилає нас до алюзії на жанр ноктюрну (характерний ноктюрновий супровід), нижній – повторюваний бас (фа контроктави і фа великої октави). Дев'ятий розділ вносить ніжно-ліричну струю у загалом драматичну музику Симфонії № 1. Останній розділ є досить напруженим фіналом твору.

Отже, у Симфонії № 1 «Метаморфози». С. Ярунський використав різні музичні виражальні ресурси: мелодичні, ладо-гармонічні, кластерно-дисонантні, ритмічні, фактурні тощо. Чергування різних музичних виражальних засобів дозволило композитору цікаво вибудувати музичну драматургію, зробити її контрастною й цікавою. «Симфонія» № 3 для фортепіано С. Ярунського написана у 1994 році під час навчання на останньому курсі Київської консерваторії. Твір також є одночастинним і має ряд розділів. Кожен розділ вирізняється власними образно-емоційними характеристиками, чергування їх також характеризується зміною фактурних, динамічних та інших параметрів. Перший розділ містить три фази. На початку твору звучить тема речитативного характеру. Речитатія витримана то на одному звуці, то на кількох. Вона звучить досить повно і навіть вичерпно. Слухач відчуває в ній щось духовне. Далі з'являється інша, більш світла тема. Своєрідною репрізою є наступний, невеликий, але досить похмурий за характером епізод, що базується на розвитку речитативу. Другий розділ «Симфонії» відкриває скерцозно-рухлива тема. Сама вона невелика, до неї долучаються ще дві побудови: кластери у низькому регістрі та монотонно-повторювана поспівка з квазі-мелодією, викладена дисонансами. Третій розділ можна образно назвати «Дзвони»: вони вступають по черзі, а потім ніби «виключаються», наприкінці залишається тільки «великий дзвін». За ним дається невелика побудова тривожного характеру. Останній четвертий розділ починається з монотонно-повторюваної фігури та поліритмічної побудови. Вона ж і підводить до коди твору: завершення йде на поступовому затиханні у високому регістрі. Кожна із розглянутих «Симфоній» явилась своєрідною віхою у пошуках композитора нових звучань інструменту, до розширення цього виражальних можливостей шляхом збагачення фортепіанної лексики поєднанням різностильових витоків та різнопланових звукообразжальних ефектів. Думаємо, що багатьом музикантам Європи і світу відомі висловлювання Богуслава Шеффера: «Фортепіано, трактоване в усій повноті своїх можливостей, виявляється інструментом надзвичайно багатим... бачимо гру на клавіатурі з широким використанням педалей, гру в середині фортепіано... Звук гаситься пальцем на струнах, гасяться дві струни із трьох... Гра на струпах паличкою, glissando по струнах, удар в металічну деку і т. д. утворюють шкалу нових можливостей, які могли би бути зведені у спеціальну систему» [1, 283]. С. Ярунський у всьому своєму великому циклі фортепіанних «Симфоній» веде цікаві експерименти саме над новим звучанням інструменту, шукає і знаходить фактурно-сонорні інновації, збагачуючи цим саму техніку гри на фортепіано.

#### *Література*

1. Л. Гаккель Фортепианная музыка XX ст. Л.-М. 1976 Советский композитор 295 с. 283 с.

**Карась Ганна,**  
доктор мистецтвознавства, професор  
кафедри методики музичного виховання та диригування  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

## УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ ДІАСПОРОЗНАВСТВО ЯК НОВИЙ НАПРЯМ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ШКОЛИ НАКККіМ

Мистецтвознавча школа Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ) сьогодні представлена потужною когортою вчених, провідне місце серед яких займає доктор мистецтвознавства, професор Шульгіна Валерія Дмитрівна – фахівець в галузі мистецтвознавства та музичної педагогіки, автор численних наукових праць. В. Шульгіна – член Національної спілки композиторів України, Міжнародної асоціації музичних бібліотек, архівів і документальних центрів (IAML), Міжнародного товариства «Електронне зображення і візуальні мистецтва» (EVA). Багато років вона, як завсектором нотних видань НБУВ, успішно поєднувала досвід виконавця-музиколога й бібліотекаря-науковця [1]. Багато років В. Шульгіна очолює спеціалізовану вчену раду академії, давши можливість здобути наукові ступені десяткам вчених з різних регіонів України. Під її науковим керівництвом за цей час успішно захищено десять докторських та близько сорока кандидатських дисертацій з різних напрямів мистецтвознавства, у тому числі нових. Одним із них є *музичне діаспорознавство*.

Дослідження українських етнічних спільнот, які виникли в різних країнах світу понад сто років тому, було на маргінесі гуманітарних та соціальних наук. Про важливість наукових студій діаспори засвідчує постанова Президії НАН України від 16.03.1994 р., в якій відзначено факт зародження нового напрямку досліджень гуманітарного профілю – *діаспорознавство*. Якщо історики (С. Віднянський, М. Палієнко, В. Трошинський), філософи (Н. Кривда, В. Школьник), соціологи (К. Чернова), літературознавці (О. Слоньовська) вже мали серйозні напрацювання в цьому напрямку, то мистецтвознавство активно розбудовує цей напрям в останнє десятиріччя.

В Україні процес пізнання музичної культури українців за її кордонами розпочався тільки з часу проголошення незалежності України. Дослідження О. Білас, І. Дем'янця, В. Дутчак, Н. Калущої, Н. Кашкадамової, Л. Кияновської, Т. Кметюка, О. Козаренка, Н. Корольок, Н. Костюк, Л. Лехника, І. Лисенка, О. Мартиненко, О. Немкович, С. Павлишин, Л. Пархоменко, Т. Прокопович, В. Сивохіпа, Р. Стельмашука, А. Терещенко, Л. Філоненка, С. Шнерха, В. Шульгіної, Ю. Ясіновського присвячені постатям музичної культури українського зарубіжжя, окремим періодам її розвитку, музичній Україні загалом. Однак, не було створено цілісної картини цього явища. Таким чином, накопичений дослідниками в діаспорі та Україні матеріал дозволив не лише систематизувати його, але й, узагальнивши, вийти на нове бачення соціокультурного феномена української західної діаспори.

Ставши докторантом НАКККіМ (2007–2010) за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури, мені пощастило не тільки познайомитися із керівництвом академії, складом кафедри теорії, історії культури і музикознавства, а й отримати наукового консультанта, яка очолювала тоді цю кафедру – професора Валерію Дмитрівну Шульгіну. Запропонована мною тема докторської дисертації «Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття» була сприйнята вченою з розумінням, схвалена вченою радою академії. Така всебічна підтримка стимулювала мене працювати продуктивно. Проблеми, що розглядаються в нашій дисертації, апробувалися у доповідях на 78 міжнародних, всеукраїнських та регіональних конференціях, симпозиумах, конгресах. Основні положення і результати дисертації, яка успішно захищена у 2014-му році у спеціалізованій вченій раді академії [4], опубліковані в індивідуальній монографії [3], 31-й одноосібній науковій статті у фахових виданнях, що входять до переліку МОН України з мистецтвознавства, 5-ти статтях у наукових виданнях зарубіжних країн, а також в 73-х публікаціях в інших наукових збірниках України та зарубіжних країн, статтях і тезах за результатами наукових конференцій українською та іноземними мовами. В наших дослідженнях вперше обґрунтовано явище музичної культури української західної діаспори ХХ ст. як соціокультурного феномена і започатковано новий напрям сучасного мистецтвознавства – *українське музичне діаспорознавство*. Проведене дослідження відкриває нові перспективні напрями подальших досліджень: поглиблене вивчення творчості композиторів діаспори; аналіз музикознавчої спадщини українського зарубіжжя; упровадження здобутків діаспори та зарубіжного досвіду підготовки мистецьких кадрів на різноманітних курсах у діяльність освітніх та мистецьких закладів України.

Тож, після захисту докторської дисертації нами опубліковано понад 30 статей у фахових журналах України, десяток – в зарубіжних виданнях, ряд статей в четвертому та п'ятому томах «Української музичної енциклопедії» (2016, 2018), яку видає ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, розділи у чотирьох колективних монографіях в Україні [2; 5] та за кордоном (Кембридж [13], Литва [12]). У співпраці із нашою докторанткою Л. Обух у 2018-му році випущено монографію про піаністку, педагога та музикознавця діаспори Софію Дністрянську [10]. Під нашим керівництвом захищено три кандидатські дисертації (Л. Обух [8], О. Чигер [11] та Л. Курбанова [6]), 18 магістерських робіт з проблематики музичного діаспорознавства. Свідченням перспективності запропонованого нами наукового напрямку є захищені у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка кандидатські дисертації Є. Лазаревич [7] та О. Паріс [9], опонентом котрих ми мали честь бути. Ще один вектор розбудови музичного діаспорознавства – проведення музичних

конкурсів, зокрема Всеукраїнського конкурсу молодих співаків імені Іри Маланюк. За нашою ініціативою та безпосередньою участю як члена оргкомітету та члена журі проведено шість таких конкурсів (2007–2018), участь в яких брали понад двіста студентів мистецьких вишів України, Польщі, Словаччини. Свідченням вагомості запропонованого нами напряму є проект фундаментального дослідження «Мистецтво української діаспори як системна функціональна модель кінця XIX – початку XXI століття», що здобув перемогу у конкурсному відборі Міністерства освіти і науки України в 2018 році і виконуватиметься впродовж наступних трьох років за рахунок видатків загального фонду державного бюджету. Підводячи підсумки зазначимо, що українське музичне діаспоровознавство як новий напрям мистецтвознавчої школи НАКККіМ, сьогодні активно розвивається шляхом підготовки наукових кадрів вищої школи, здійснення фундаментальних досліджень, публікації монографій та наукових статей в Україні та за кордоном, проведенням музичних конкурсів.

#### *Література*

1. Бобришева І. Валерія Шульгіна і висока нота її життя. *Бібліотечний вісник*. 1999. № 2. С. 31–37.
2. Карась Г. *Етнокультурна ідентичність українців діаспори. Самоідентифікація молоді : соціокультурний і транскультурний виміри : монографія* / за ред. акад. НАПН України В. І. Кононенка. К.; Івано-Франківськ : Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2014. С. 162–187.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: [монографія]. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
4. Карась Г. Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен XX століття: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / НАКККіМ. К., 2014. 44 с.
5. Карась Г. В. *Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен XX століття. Синергетична парадигма простору культури* : монографія / Наук.-ред. колегія: В. Д. Шульгіна (наук. ред.), І. В. Кузнєцова (наук. ред., відп. за вип.), О. В. Яковлев (упоряд.). К.: НАКККіМ, 2014. С. 38–62.
6. Курбанова Л. В. Різновекторна діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2019. 20 с.
7. Лазаревич Є. Ю. «Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2018. 24 с.
8. Обух Л. В. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (початок XX–XXI ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2014. 18 с.
9. Паріс О. А. Творча постать Євгена Цегельського в контексті розвитку української музичної думки першої половини XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2018. 20 с.
10. Софія і Станіслав Дністрянські. Листи. Спогади. Статті: [монографія] / за ред. д-ра мист., проф. Ганни Карась; упоряд.: Ганна Карась, Людмила Обух. Івано-Франківськ: Фоліант, 2018. 250 с.
11. Чигер О. О. Діяльнісна сутність вокального мистецтва української діаспори XX століття: історико-культурологічний контекст: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2019. 17 с.
12. Karas G. Muzikinė kultūra – ukrainiečių diasporos dvasinio ugdymo komponentas. *Ugdymo dvasingumo raida: kolektyvinė monografija / Development of Spirituality of Education*. Sudarė ir parengė Jonas Kievišas. Vilnius: Žuvėdra, 2016. P. 221–233.
13. Karas G. The Oleksandr Koshytsya Choral Conducting School as a Social Phenomenon. *Professional Artistic Education and Culture within Modern Global Transformations* / ed. O. Olekiuk. Cambridge Scholars Publishing, 2018. P. 15–27.

**Кармазін Антон,**

*старший науковий співробітник*

*Музею театрального, музичного та кіномистецтва України,*

*член Національної спілки композиторів України*

### **ІСТОРИЗМ МИСЛЕННЯ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО**

Творча спадщина Михайла Вериківського є унікальним прикладом мистецької трансформації історичних подій та постатей у художні образи. Історичне мислення відображає в музичних творах індивідуальне бачення композитора зі створення художньої концепції ціннісних історичних установок, які були моральними еталонами українського народу: волелюбність, правда, боротьба за мир, щирість, дружба та ін. Згідно досліджень Олени Ващенко, «композиторське мислення постає як процес вибору стилю, жанру, техніки, елементів музичної мови, що спирається на ряд принципів, обумовлених психологічними, естетичними, логічними, інтуїтивними та іншими факторами з метою створення художньої концепції» [2, 35].

Історичне мислення М. Вериківського було сфокусовано на матеріалах національної історії України, насамперед XVII–XVIII століть, подіях, які підносять героїв рідного народу. З дитинства митець доторкався до історичних скарбниць міста Кременця, що мав глибокі історичні традиції. Цю думку підтверджує висловлювання Ніни Герасимової-Персидської, що саме «з Волиню були пов'язані імена Северина Наливайка, Богдана Хмельницького, Семена Палія. Спогади про них збереглися в народних переказах і піснях, на які така багата Волинь» [3, 3–4]. Саме тому історизм мислення композитора тісно пов'язаний з

кременецько-волинським історико-культурним ареалом. Це мало наслідком появу групи творів регіонально краєзнавчої спрямованості, перлиною якої є цикл «Волинські акварелі».

В історичному мисленні композитора, на наш погляд, важливим є певне інтуїтивне розуміння закономірностей відображення минулого як складової національної культури. М. Вериківський постійно досліджував та опрацьовував фольклор, зокрема історичні пісні, що допомагало йому досягти історичного колориту певної епохи. Це відбувалося через звернення до найбільш архаїчних й автохтонних його пластів (наприклад, веснянок), пов'язаних з давніми обрядово-звичаєвими або інтонаційно-смысловими архетипами. Вважаємо, що історизм мислення М. Вериківського базувався здатності митця за допомогою музики передавати зміст історичних подій та власного композиторського бачення слухачам. В усіх жанрових сферах творчості композитора, особливо у хоровій, оперній та інструментальній, була присутня національно-історична тематика. Феномен історизму мислення полягає у досягненні композитором часового та просторового «зміщення», зосередження на образах національного минулого, а не радянської дійсності. Відомо, що 1919 року М. Вериківський звертається до поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки», його захоплює тема свободи та перемоги. Працюючи над першою українською ораторією «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» та згодом балетом «Пан Каньовський», М. Вериківський надає їм історичного забарвлення, використавши сюжети відповідно XVII та XVIII століть. Наступними роботами історичного спрямування стали опера «Наймичка» та вокально-симфонічний монолог «Чернець» за творами Т. Шевченка, симфонічна поема «Петро Конашевич-Сагайдачний», програмний фортепіанний цикл «Волинські акварелі».

Історизм мислення М. Вериківського зазнавав утисків влади та був розцінений як вияв українського націоналізму. Можливо, що саме тому багато історичних проєктів та задумів художника не було реалізовано. Свого піку звинувачення композитора режимом у «відході від сучасності, споглядальному замилюванні з минулого» досягли у 1948 році [4, 231]. Організації не забарилися: «Центральний Комітет КПУ відзначив позитивні якості ряду творів Вериківського на історичну тематику та застеріг від надмірного захоплення нею» [3, 17]. Трактатування історичного минулого України належало до числа питань, які опинилися під найбільш уважним контролем адміністративних структур нової влади. Було чітко окреслено параметри канонічного бачення цього минулого, ігнорування яких могло мати фатальні наслідки для будь-кого. Одночасно з цим визначалася не зовсім бажаною навіть цілком лояльною увагою до національно-історичної тематики. Актуальним – з точки зору влади – було мистецьке звернення до тодішньої сучасності у позитивному ключі. Це, зокрема, стосувалося й музичної культури. Різке протиставлення понять «дожовтневе» та «післяжовтневе» поляризувало науковий та мистецький простір у ставленні до історичного минулого, вимагаючи від композиторів чіткої самоідентифікації.

Як наголошувала Лідія Архімович, «жорстка регламентація стильових напрямів і творчого процесу в цілому, орієнтація на здобутки музики XIX століття значно звужили мистецький діапазон композиторів. Одночасно звернення до дожовтневих сюжетів кваліфікувалося як аполітичне ігнорування сучасності і засуджувалося» [1, 133]. Тож розуміння історичного мислення М. Вериківського у контексті звернення митця до національно-історичної тематики стало можливим лише в умовах демократичних процесів у незалежній Україні, що пов'язано з переосмисленням складних питань національного історичного минулого та залишається актуальною темою для подальших музикознавчих досліджень.

#### *Література*

1. Архімович Л. Б. Опера // Історія української радянської музики. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 238–260.
2. Ващенко Е. В. Камерно-інструментальна музика Альфреда Шнитке: принципи композиторського мислення: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 «Музыкальное искусство». Харьков, 2016. 276 с.
3. Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 96 с.
4. Енциклопедія українознавства. Словникова частина: у 11 т. / ред. В. Кубійович; Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові. Перевидання в Україні. Львів, 1993. Т. 1. 400 с.: іл.

*Карпенко Ольга,*

*старший викладач кафедри рисунку і живопису НАКККіМ*

### **УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО У ХУДОЖНЬОМУ АВАНГАРДІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.**

Звернення до традицій національної спадщини можна помітити у мистецтві модерну, одною з характерних рис якого був саме ретроспективізм. У російському мистецтві цього періоду з'явився неоруський стиль, а в Україні основою для стилізаторських перетворень стало давньоруське мистецтво та українське бароко. Вітчизняний авангард теж звертався до мистецтва козацького бароко, беручи за основу не зовнішні ознаки стилю, а внутрішнє наповнення духом і характером композиційної побудови твору. Український авангард виростав з модерну і символізму, переосмислюючи тенденції використання народного мистецтва [12, 81]. У маєтку Красна Поляна, де мешкала родина Синякових, а також проводили час Давид Бурлюк, Володимир Маяковський, Велимир Хлебніков був створений осередок футуризму, а в 1914 році зародилася



футуристична група «Лірень». За словами дослідниці українського авангарду Мирослави Мудрак, члени групи «Лірень» орієнтувалися на фольклорні традиції та архаїчні слова доісторичних часів. Михайло Бойчук та його студенти займалися вивченням секретів фрескового темперного живопису і іконопису. З виставки «Ланка», організованої Олександром Екстером та Давидом Бурлюком у Києві 1908 року починається відлік модернізму в Україні. (Олена Кашуба). Підтримали виставку Олександр Богомазов, Михайло Ларіонов, Наталія Гончарова. Російські художники Михайло Ларіонов та Наталія Гончарова також займалися вивченням народного мистецтва та інтеграцією елементів вивісок, лубків, народної картини у живопис авангарду, як ми це бачимо у Ларіонова, а також елементів іконопису, що помітно у творчості Гончарової. У 1914 році Олександра Екстер разом з Олександром Богомазовим роблять виставку «Кільце», яка виявилася продовженням модерністичного руху в Україні. До цієї виставки О. Богомазов створив близько 80 творів, які були підкріплені тезами під назвою «Сутність чотирьох елементів». Ці тези лягли в основу відомого наукового трактату Богомазова «Живопис і елементи». Потужна хвиля формалістичного мистецтва в Україні здійнялася завдяки організованому скульптором Володимиром Іздебським Салонів у 1909 році. До виставки було залучено близько 700 творів французького символізму, а також роботи Олександри Екстер, Михайла Матюшина, Натана Альтмана, Павла Волокідіна, Г. Лукомського та Крюгер-Прахової. [9, 103].

Початок ери футуризму в Україні Мирослава Мудрак виводить з виникнення об'єднання письменників і художників «Кверо», яке виникло наприкінці 1913 року завдяки зусиллям поета Михайла Семенка, його брата художника, Василя Семенка та живописця Павла Ковжуна. Українські кверо-футуристи виступали за рішучий розрив з традиційним мистецтвом та опоетизованим минулим.

У 1921 було засновано групу «Комкосмос», завданням якої стала заміна футуристичної деструктивності конструктивними методами. [9, 24-25]. Йому на зміну виникло нове об'єднання на чолі з Михайлом Семенком – Аспанфуг (Асоціація панфутуристів). Ідеї панфутуризму були викладені у журналах «Семафор у майбутнє» та «Катафалк мистецтва», які публікувалися у Києві у 1922 році. У 1927 році у Харкові виник футуристичний часопис «Нова Генерація», який синтезував різні напрямки мистецтва – літературу, живопис, скульптуру, архітектуру, театр, музику, фотографію та об'єднав у собі сили мистецького авангарду. Ідеї Нової Генерації підтримували такі художники, як Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Віктор Пальмов. Велику кількість статей про мистецтво надрукував у часописі «Нова Генерація» і Казимир Малевич. У 1926 році у Харкові була створена група «Авангард», організатором якої став письменник Валеріан Поліщук. До складу групи увійшли також харківські художники – Василь Єрмилов, Олександр Левада, Георгій Цапок. Проте «Авангард» носив більш вузький і периферичний характер у порівнянні з журналом панфутуристів [9, 52]. У січні 1930 р. панфутуристи видали ще один журнал – київський «Авангардний альманах пролетарських митців Нової генерації», редактором якого став Гео Шкурупій. Він друкувався двома мовами – українською та німецькою під назвою «Avantgarde Almanakh der proletarischen der "Neuen Generation"» та здебільшого *відображував дух сучасного німецького мистецтва*. Також цей журнал висвітлював життя та діяльність Київського Художнього Інституту, який на той час займався «трансформацією чистих форм у їх функціональні аспекти» [9, 54]. Нова генерація друкувала статті викладачів Київського Інституту, зокрема праці Казимира Малевича, в яких Малевич проводить аналіз кубізму, футуризму, супрематизму і конструктивізму; висвітлює творчість Сезанна, Брака, Гріса. Лекції Малевича було надруковано у 12 номерах Нової генерації з 1928 року по 1930 р. Початок нового мистецтва, його еволюцію Малевич виводить від робіт Сезанна. Також у Новій генерації було надруковано статтю Михайла Матюшина «Спроба нового сприйняття простору».

Український авангард мав дві тенденції – перша цілковите заперечення традицій народного мистецтва, що проявила себе здебільшого у мистецтві панфутуризму; друга тенденція саме полягає у розвитку національної самобутності і неповторності, звернення до народної культури, вишивок, писанок, народної ікони, архаїчних скульптур. До таких інтерпретаторів народного мистецтва можна віднести Давида Бурлюка, у творчості якого проходить наївний образ людини, коня, сільського краєвиду. Олександра Екстер запозичила від українського народного мистецтва підсилене колірне звучання, сміливе поєднання кольорних мас. Теж саме стосується і творів Олександра Богомазова. У творах Казимира Малевича сільські образи знаходять відображення у різні періоди його діяльності, починаючи з імпресіоністичних і пуантелістичних пейзажів, крізь неопримітивізм з образами людей праці, і завершуючи супрематизмом, в якому відобразився геометричний лаконізм українського народного мистецтва, його знаковість і глибинна філософія. Представником цієї течії, яка звертається до народного мистецтва, є і Михайло Бойчук з його монументальною школою, орієнтованою на традиції Середньовіччя і Відродження, а також на візантійське мистецтво. Образами групи Михайла Бойчука також ставали селяни. Навіть такі представники футуризму і конструктивізму, як Василь Єрмилов певним чином міг запозичувати організацію площини, схожу з тою, яка використана у іконописі і життєписах. Геометричний динамізм у поєднанні з яскравими кольорними структурованими масами у роботах Вадима Меллера відносить нас до декоративності українських строїв, плахт. І безперечно, представниками українського авангарду були постаті, які займалися народним декоративним мистецтвом, і змогли поєднати традиції з новими живописними тенденціями, як це видно у творчості Євгенії Прибильської та Ганни Собачко-Шостак. Представники цієї лінії українського авангарду тісно співпрацювали з такими авангардистами, як Олександра Екстер та Казимир Малевич. У селі Вербівка поблизу Кам'янки



селянки виконували гобелени і килими, використовуючи ескізи Малевича та Екстер. Для села Вербівка виконували ескізи і представники групи «Супремус» - Ніна Генке, Надія Удальцова, Ольга Розанова, Любов Попова. Для українських кубофутуристів це був шлях виходу з мистецтва картинної площини у функціональне мистецтво, яке відіграло роль оформлення предметів навколишнього середовища. Для народних мистців така співпраця давала можливість другого дихання традиційному мистецтву, котре збагачувалося експериментаторським духом поєднання сміливих контрастів кольору та динамізму композиції. Це видно на прикладі творчості Ганни Собачко-Щостаєв, яка після знайомства з Олександром Екстер почала застосовувати замість білого фону, на якому робила декоративні квіти і елементи, кольоровий. Також ускладнилася і композиція творів, до яких майстриня стала включати спіралеподібний рух. Деякі твори при всій стилістичній збереженості традицій майже наближаються до абстрактного мистецтва.

Унікальність Екстер полягає в її вмінні поєднати традиції класичного мистецтва, досягнення кубізму і футуризму з яскравою колористичністю, що бере свій початок від українського народного мистецтва, геометричних орнаментів, вишиванок, писанок, килимів. На відкритті виставки декоративних малюнків О.І. Прибильської та Ганни Собачко у 1918 році О.О. Екстер проаналізувала головні декоративні елементи народного мистецтва та їхній зв'язок з принципами нового мистецтва. Вона зазначила такі декоративні особливості, як „площинне вирішення форм”, ритм, композицію колориту. Екстер робить наголос на „максимальну напругу колориту”, притаманну мистецтву слов'янських народів, котру помітно в іконописі, а також у сучасній народній творчості.

Значну увагу Екстер приділяє поняттю композиції, її ритмам, рівновазі. Вона зазначає: „В народній декоративній творчості ми бачимо розвиток законів композиції; від ритму примітивного (килим, глина) до динамічного, включно (великодня писанка)” [6, 43]. Аналізуючи творчість О.І. Прибильської, Екстер вказує на шлях розвитку композиції, що йде від принципу народних примітивів до ускладненої композиції з ритмами, „побудованими на лінійній та кольоровій гармонії і дисгармонії”. «Давид Бурлюк жваво цікавився народним мистецтвом, сам зібрав велику колекцію лубків, селянських ікон, розписних прялок, посуду, іграшок, кераміки, народних вивісок». За словами Бориса Калаушина, дослідника творчості Миколи Кульбіна, Давид Бурлюк закликав створити «Музей вивісок», щоб зберегти для нащадків зразки народного мистецтва. «Вмре, зникне з лиця землі «кустарне мистецтво» - і одне лише місце буде – музеї, де аромат і шарм національного, (а не інтернаціонального) духа народного буде живий» [4, 146]. Джерелом натхнення для супрематизму Казимира Малевича ще з дитинства була культура українського села, білі стіни мазанок та розписи, якими селянки прикрашали оселі, українські строї, вишивки, писанки. «Простота і геометрична ясність предметного оточення сформувала смак до шляхетної стриманості і монументальної значущості фігуративних і абстрактних образів. Разом з тим колористика селянського життя зповна компенсувала аскетизм предметних форм. Білі стіни мазанок на тлі різнобарвних смуг ланів, те ж біле в місячному сяйві на тлі чорної ночі, а також біле на білому – на тлі снігу. В інтер'єрі хати найактивнішою кольоровою плямою була біла піч з барвистими розписами, що, за спогадами самого художника, так зачаровували його. Між іншим згадаємо, що всі супрематичні композиції створені Малевичем саме на білому. Колористичні враження доповнювали святкові селянські строї, зокрема плахти з вишуканим геометричним малюнком, смугасті різнобарвні рядна на долівках хат, кубічні розмальовані скрині. Сам Малевич генеалогію власного кольоровідчуження безперечно виводив із сільської культури» [11, 11].

Казимир Малевич увібрав в себе народне українське мистецтво ще з дитинства, ніколи не приховував свого захоплення сільським побутом, одягом, декоративними розписами та любов'ю до кольору. Як писав Малевич у своїх автобіографічних нотатках: «Сільські діти носили завжди просту полотняну вдяганку, зручну для всього. Селянські одяжі подобалися мені тим, що вони барвисті, візерунчасті, що кожен шив собі вдяганку, яку хотів. Самі ткали, самі вишивали і фарбували. <...> Я з великим хвилюванням дивився, як роблять селяни розписи і допомагав їм вимашувати глиною долівку хати й робити візерунки на печках. Селянки чудово зображали півнів, коників й квіти. Усі фарби виготовлялися на місці із різних глин і синьки. Я пробував перенести цю культуру на груби у себе вдома, та не виходило» [2, 23].

### *Література*

1. Богомазов О. Живопис та елементи. – К.: «Задумливий страус», 1996.
2. Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна. – Київ.: СІМ студія, 2006. – 456 с.
3. Горбачов Д. Казимир Малевич і Україна. // Український модернізм 1910 – 1930. – Хм.: Галерея, 2006.
4. Калаушин Б. Кульбин / Б. Калаушин. Николай Кульбин: поиск : Из истории русского авангарда – СПб. : Аполлон, 1994. – 494 с. – (Аполлон: Альманах). Т. I, кн. 1.
5. Кашуба Е. Первые авангардные выставки в Киеве 1908-1910 гг. «Звено, «Салоны Издебского», «Кольцо». – К.: 1998. – 50 с.
6. Карпенко О.В. Новаторство «школи» Екстер // Мистецтвознавство України. – К.: СПД Пугачов О.В., 2007. – С. 39-46.
7. Карпенко О. В. Уособлення національно-світоглядного архетипу у творчості Давида Бурлюка // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – Вип. 21. – Міленіум. – 2012. – 298 с., с. 205-212.
8. Сергей Луцки. Одесские «Салоны Издебского» и их создатель». – Одесса: Студия «Негоциант», 2005. – 352 с.: ил.

9. Mudrak M. The New Generation and Artistic Modernism in the Ukrainian.- Michigan. 1986. – 276 p. / Киевская редакция, перевод Муриной О. М., 1990 г.

10. Мудрак Мирослава. Український авангард // Український модернізм 1910-1930: Альбом. – Харків, 2006. – С. 31-32.

11. Папета С. Передмова // Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна. – Київ.: СІМ студія, 2006. – С. 11.

12. Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890 - 1910-е годы / Л. Савицкая – Х.: ТО Эксклюзив. – 2003. – 468 с.

**Касянчук Марія,**

*викладач кафедри академічного та естрадного вокалу  
Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка*

## **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ М. ШУХА «БІРЮЛЬКИ»**

Дитяча хорова музика займає значне місце у духовно-емоційному розвитку дитини. Умови сучасного життя відокремлюють її від поступового морального зростання, концентруючи увагу тільки на фізичному розвитку, та психологічному тиску. Прагнення матеріальної забезпеченості майбутнього, залишаючи «на потім» звернення до свого внутрішнього світу, показує не зовсім вдалий приклад для подальшого виходу дитини у соціальний простір, її слабка духовна сфера – руйнує свідомість, і робить дитину не спроможною до будь-яких труднощів.

Культурна спадщина української народної пісні, окрім календарно-тематичних, обрядових, та інших, мала і дитячі пісні, які стали поштовхом для подальшого використання їх у композиторській практиці. Слід назвати українських композиторів, які зверталися до дитячої тематики: Барвінський В. О. - цикл «Наше сонечко грає на фортепіанні» (20 дитячих п'єс на теми українських народних пісень), «На ялинку», «Пісня радянських школярів», «Літо» для дитячого хору; Дичко Л. В. кантата «Сонячне коло»; Яковчук О. М. – хорові твори «Веснянка», «Коліскова», «Зимою»; дитячі опери Лисенко М. В., та інші.

Особливістю дитячої музики є проста музична мова, яка несе в собі добро, любов, істину. Музика повинна співпадати з особливостями вікового розвитку дитини, доповнювати «відібране» інформаційно-технологічним прогресом – образне мислення, «спілкування» з природою та її явищами, оволодінням відокремлювати добро і зло, відчуті глибину любові та радості. Обраний дитячий хоровий цикл, написаний українським композитором Михайлом Шухом. У його творчій спадщині багато хорової, камерної, інструментальної, вокальної музики. Слід зазначити, що практично вся музика достатньо легка для слухового сприйняття, різноманітна за звуковою палітрою, дуже виразна та образно-емоційна. Значимо, що «Бірюльки» – яскравий твір, який треба дослідити і ввести у науковий обіг та виконавську практику. Він був написаний автором на вірші А. Барто у 1988 році. Хоровий дитячий цикл складається із 6 номерів, різних за своїм характером та структурою. Під назвою кожної частини композитор зробив надпис – своєрідну виконавську мету, на що саме слід звернути увагу при виконанні цієї частини. Таким чином, цей цикл поєднує художню і методичну функції. Він має не тільки яскравий образно-емоційний характер, а й спонукає до пошуку музично-розвиваючих методів роботи з дітьми, для розширення уявлень та поглиблення знань основ музичної мови. Взагалі «бірюльки» – це збір іграшкових предметів (посуду, капелюх, паличок та ін.), давня слов'янська настільна гра. В її особливості входить завдання витягти предмет так щоб не зачепити інший. У музиці бірюльки – це інструментальні мініатюри яскравого змісту (наприклад, у творчості С. Майкапара, А. Лядова). Взавши за зразок особливості цієї гри, М. Шух створив аналогічну музичну гру – навчитися правильно інтонувати звуки, вчасно проговорювати слова, з'єднувати слух із співом, розвивати внутрішнє почуття ритму. Оволодівши цими навичками в повній мірі, усі попередньо вказані задачі стають – «бірюльками», та настає новий етап музичного розвитку.

Перший номер «Зайка» має форму періоду з розширеним першим реченням – 4+5+8+8. В основі твору покладені тональні септакорди (що вказується самим композитором поруч з назвою частини), вони вписані у вигляді повного акорду та ламаного арпеджіо. Тож, можна сказати що мета твору полягає в виховуванні дитячого музичного слуху, розвитку навичок інтонаційного відтворення звуків, та інше. Твір починається з мелодійної та текстової імітації дощу: ламаний S7-акорд «стрибає» із партії в партію зверху вниз зі словами «кап.. кап». У перших 4-ох тактах у партії сопрано ми бачимо чергування S7 з П6/5 на витриманій нижній квінті альтів. Наступна імітація починається з верхньої терції VІ7-акорду, яка водночас звучить у партії 1-го та 2-го сопрано у переключенні з партією альтів. Неповні септакорди знов поступово зменшуються у своєму інтервальному складі, мелодія рухається вниз, і залишає чотири краплинки, які по-черзі звучать в одно-тон спочатку у альтів, потім у сопрано. Остання імітація твору, після цілого такту паузи, починається досить різким вступом всього хору зі словами «Зайку бросила хозяйка» на S7-акорді. Тривалості стають коротшими, один септакорд змінює другий – третій септакорд, музика звучить більш напружено, сконцентровано. Так, семи-тактова «септакордова буря» має розв'язання у C-dur, у 8-му такті. Завершується

частина початком твору – автор дає 1-шу чотиритактову імітацію без змін, та 4 такти завершення, у яких тривалості збільшуються та остаточно з'являється C dur.

Наступний номер «Скоромовка» продовжує тональність C-dur. Темп твору швидкий, тривалості короткі, у деяких місцях з'являються акценти. Двотактовий вступ заснований на програванні повної гами у діапазоні ундецими, із «закрученими» зворотними повторами від VII та V ступенів, вводить нас у tutti сопранової партії в октавний унісон. Композитор до мінімуму спрощує мелодійний ряд, залишаючи прості інтервали – ч8, м3, м6, та зосереджує увагу на метро-ритмічному розмаїтті, внутрішньотактових синкопах, акцентах на сильних та слабких долях. Твір має форму періоду – 8+8, наприкінці першого речення є відхилення у паралельну тональність a-moll. Третій номер «Бичок» построений на «відточуванні» інтервалів - терції та сексти. Період складається з 12 тактів. Мелодійна лінія передана до партії альтів, підголоски до партії сопрано. Рух мелодії повільний, терції та сексти плавно змінюють один одного, характеризуючи основний образний задум твору – «перевалювання» Бичка із сторони в сторону. Висока теситура у партії 1-х альтів підкреслює важкість, силову напругу яку застосовує герой, щоб зробити свої кроки. Діаметрально протилежний попередньому – IV номер циклу «Конячка». Музика легка, граційна, жартівлива. Для збільшення яскравості образу, автор використовує наглядно-звуковий метод – клацання язика, що імітує брязкання підківок. На остинатному «басі» альтової партії, починає свою «мандрівку» партія сопрано із тонічного квартсекст акорду, та на протязі всього твору не виходячи за його межу.

У п'ятому номері «Хрюки-туки-туки» стоїть завдання відпрацювати штрих стакато у жвавому темпі, на одній унісонній нотній лінії всього хору. Мелодійний діапазон твору квінта, є переключки між партіями сопрано та альтів у вигляді канону.

Завершальний шостий номер «Спати пора» написаний у помірному темпі, який має імітаційний напрямок співу та базується на фортепіанному пентахорді (без IV ступені), також автор додає соло сопрано. Музичний мотив акомпануючого хору на початку номеру має одну ноту, його розвиток здійснюється завдяки накладенню імітації наступного голосу на попередній, та застосуванням засобів музичної виразності. Головна задача – витримати мелодійну лінію на протязі всього твору, не припиняючи звучання ноти при «передачі» її з партії в партію. Форма періоду має таку сукупність тактів 20+19+9. У першому реченні музика розвивається завдяки вступу соло, та поступовому розширенні діапазону мелодії. У другому реченні з'являється імітація канону, метою якого є точний повтор мелодії з усіма виразними засобами, який також не повинен перериватись.

Таким чином, розглянувши цикл «Бірюльки», можемо стверджувати, що використання його у виконавській практиці є доцільним, та може сприяти прискоренню вивчення певних музичних особливостей (таких як безперервний спів, розвиток мотиву засобами музичної виразності, тощо), оволодінням технікою відтворення необхідних для виконання штрихів, інтонаційно-слухового відточення звуків. Так як цикл написаний на основі дитячої гри, та неперевантажений мелодійним та гармонійним складом, цілком доречно його розглядати у репертуарі дошкільного та шкільного віку дітей перших навчальних класів.

*Кирея Марія, аспірант НАКККіМ*

## **МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Вигідність територіального та економіко-географічного положення Тернопільщини створювала сприятливі можливості для її культурного розвитку. Важливим чинником соціокультурного формування Тернопільщини стали історичні події, які відбулися у краї. З 1918 по 1939 територія Тернопільщини опинилася в межах Польщі (після закінчення Першої світової війни), коли окупаційні режими продовжували антинаціональну політику, процес національно-культурного розвитку мав передусім оборонний характер.

На період 1930-х років припадає діяльність просвітницьких товариств, які працювали на відродження духовності українського народу та на відновлення набутих до війни традицій. До єдності українців краю спричинилася активна діяльність товариств «Просвіта», «Боян», які сприяли відновленню роботи читалень, бібліотек. Особливу увагу товариства приділяли становленню та розвитку музичного життя: проведення мистецьких заходів, діяльність вокально-хорових та інструментальних колективів, театральних гуртків. У той період на Тернопільщині розвивалася церковна музика, традиційна народна культура із християнськими звичаями, які супроводжувалися обрядовими діями, де головну роль відігравали пісні та танці. Серед музичного компонента домінуючу роль відігравали колядки та щедрівки, були організовані дорослі та дитячі хори при місцевих осередках товариства «Просвіта». Організовувалися мистецькі заходи, на яких співали патріотичні пісні та пісні на слова Тараса Шевченка. Важливе місце у музичному житті Тернопільщини займала родинно-обрядова, календарна, весільна та похоронна пісенність. З 1928 року в м. Тернопіль діяла Тернопільська філія Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, яка навчала музичних знань дорослих та дітей. Дисципліни, які викладались, включали класи фортепіано, сольного співу, скрипки, альту; теоретичні дисципліни: сольфеджіо, теорія музики, гармонія. Окрім того, були оркестрові та хорові класи, клас диригування, клас музичної ритміки.

Розвиток традиційної інструментальної музики виступало у формі троїстих музик: скрипка, цимбали і басоля (могли бути й інші комбіновані варіанти). Вони брала участь у різного роду обрядових дійствах — колядуванні, щедрюванні, ходінні з обрядовим рядженням, а також у сімейних та молодіжних дозвіллях — вечорницях, весіллях, вулиці, толоках. Професіоналізації музичної культури Тернопільщини відіграв уродженець м. Тернополя композитор Василь Барвінський. У 1930-ті роки Василь Барвінський склав збірку 38 українських народних пісень для фортепіано. Тоді ж виникли фортепіанна збірка колядок і щедрівок, а також популярна збірка з 20 дитячих п'єс. На теми українських пісень написав низку п'єс для скрипки і фортепіано («Пісня», «Гумореска», «Пісня і танок», «Елегія»), а також «Струнний квартет для молоді». У 1932—1933 створив кантату «Наша пісня, наша туга» (слова С.Черкасенка), працював над ораторією «Володимир Великий» і над обробкою українських пісень і наспівів. До кінця 30-х років польська влада поступово, посилюючи репресії діячів української культури, закривала читальні товариства «Просвіта» та їх культурно-освітню мережу, а до вересня 1939 року товариства на Західній Україні припинили свою діяльність.

#### *Література*

1. Музична Тернопільщина: Бібліогр. покажчик / Уклад. В. Я. Миськів; Вступ. ст. О. С. Смоляка; Ред. Г. Й. Жовтко. — Т.: Підручники і посібники, 2008. — 288 с.
2. Смоляк Олег. Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області). Монографія. — Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. 124 с.
3. Тернопільський енциклопедичний словник. — Тернопіль: видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2004 — Т.1.А-Й. — 696с.

*Кириленко Яна,*

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри вокально-хорової майстерності  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

### **ТЕАТРАЛЬНА ЕКСПЛІКАЦІЯ ХОРОВИХ ТВОРІВ**

Змістовна логіка концертно-хорових творів потенційно містить широкий спектр завдань власне диригентської та режисерської інтерпретації, які узагальнюються у понятті театральної-хорова експлікація. Зміст цього поняття витікає з самого слова «експлікація» (лат. explicatio — розгортання, роз'яснення) і похідні від неї «експліцитність», «експліцитний» (англ. explicit — має відкрите вираження, маркований) на театральній мові означають теоретичну розробку підготовлюваного спектаклю або будь-якої іншої сценічної дії і означає симбіоз обґрунтованих теоретичних і практичних поглядів на диригентсько-хорове та режисерсько-акторське рішення конкретного авторського твору. Найбільш поширене застосування поняття отримало у галузі режисерських теоретичних розробок при постановці тієї чи іншої п'єси або будь-якого іншого сценічного дійства.

Експлікація є різновидом інтерпретації і означає внутрішній міжмистецький діалог, який встановлюється між музичною частиною твору і його можливим сценічним втіленням. Режисерська експлікація припускає: 1) замітки і роздуми режисера з приводу п'єси, підготовленої до постановки; 2) виконавський аналіз (приблизно те ж, що робить виконавець-музикант, розбираючи «для себе» підготовлений до виконання твір); 3) розробку «у загальних рисах» усієї атрибутики спектаклю — ескізи декорацій, костюмів, гриму, дійових осіб, мізансцен тощо; 4) визначення стилістичних і жанрових особливостей драматургії, які необхідно передати акторам для втілення режисерського задуму в часі-просторі вистави. Експлікація може включати в себе замітки і роздуми з приводу п'єси (постановки); відомості про її сценічну історію; аналіз — дієвий (тема, ідея, надзавдання), сюжетний (що за чим відбувається) тощо; так само малюнки, креслення декорацій, костюмів, гриму дійових осіб, мізансцен і так далі; характеристики персонажів; визначення стилістичних і жанрових особливостей драматургії, стилів акторського виконання; розробку рішення вистави в часі та просторі. Диригентська інтерпретація (експлікація) хорового твору як театралізованого дійства реалізується у техніко-організаційній партитурі — докладно розписаній режисерській частині, що внесено до музичної партитури у вигляді відповідних ремарок.

Систематизуючи театральні принципи К. Станіславського в роботі з виконавцями над хоровим твором, обов'язково треба звертати їх увагу на такі найважливіші елементи системи як: «надзавдання твору й окремих образів», «наскрізна дія», «внутрішнє та зовнішнє бачення», «подія та подієвий ряд», «акторська оцінка», «епізод, завдання протягом епізоду», «спілкування», «перший та другий плани». Приступаючи до роботи над хоровим твором, сучасний диригент-хормейстер разом з композитором і поетом постає як співавтор майбутнього творіння. Тільки завдяки його погляду, його прочитанню первинного джерела глядач може скласти ту або іншу думку про твір, що зацікавив його. Понад усе важлива специфіка хорової інтерпретації, яка визначається: 1) властивостями авторського матеріалу; 2) завданням, яке ставить перед собою інтерпретатор; 3) особливостями роботи над інтерпретацією.

Властивість матеріалу безпосередньо пов'язана з музикою, поезією та виконанням обраного хорового твору. Сучасний диригент-хормейстер, маюючи у своїй уяві завершену творчу роботу, на етапі інтерпретаційного задуму визначає головні пріоритети: музику, текст, виконавця. У музично-постановочному

відношенні майбутнє творіння можна розглядатися не тільки як просто музичне, але вже як театральнo-хорове. При цьому, оцінюючи властивість матеріалу, роль виконавця може виявитися вирішальною. Абсолютно очевидно, що остаточний результат роботи можна побачити, так само як і почути, тільки завдяки виконавцям, їх професійним якостям, діапазону їх творчих можливостей. У роботі над сценічно-образним втіленням ідеї хорового твору головним є створення його своєрідної експлікаційної версії, яка є різновидом інтерпретації у її поширенні на надання цьому твору додаткових змістів за рахунок використання засобів інших видів мистецтва. Алгоритм аналітичних процедур складається з наступних етапів: 1) визначення жанрового змісту твору (жанрова модель та її інтерпретація); 2) розгляд стильового змісту (мовна стилістика та її складові); 3) композиційно-драматургічний аналіз твору; 4) аналіз використання темброво-фактурних ресурсів хору; 5) побудова на цій основі образно-емоційної програми, а відповідно до неї – можливих засобів театралізації; 6) вибір сценографічного рішення хорової вистави; 7) виконавський аналіз музичного та поетичного тексту твору; 8) виявлення умовної чи реальної сюжетної лінії твору як логічної основи його театралізації; 9) формування режисерського задуму, що спирається на диригентське музично-інтерпретаційне рішення; 10) втілення ідейно-образного надзавдання хорової вистави, його загальної художньої концепції; 11) забезпечення музично-театральної наскрізної дії, що базується на запропонованих обставинах і реалізується у розробці подієвого ряду; 12) здійснення режисерського розподілу ролей між учасниками виконавського колективу.

Професійне виховання музикантів, артистів хору у наш час не може існувати без знань та застосовування теоретичних та практичних досліджень у галузі театральних систем і різних напрямків окремих театральних шкіл. Знання про прийоми роботи актора над роллю за системою К. Станіславського, принципи мистецтва уявлення В. Мейєрхольда, прийоми театральної естетики Л. Курбаса є необхідною умовою сценічно-виконавської реалізації хорового твору. Ці загальні установки далі можуть бути конкретизовані на матеріалі окремого твору, вибір якого для театралізованої постановки завжди треба мати на увазі інтерпретаторам – диригентові-хормейстеру і режисеру. Музично-театральну інтерпретацію хорової вистави, розбираючи як нотну партитуру з одного боку, так і як режисерську версію з іншого, визначає диригент-хормейстер, який володіє знаннями режисерського принципу роботи над сценічним дійством.

*Кікоть Антоніна,  
доктор культурології, професор,  
завідувач кафедри майстерності актора Харківської державної академії культури*

## **КОСТЮМ ЯК ДИЗАЙНЕРСЬКА ПРАКТИКА В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Костюм є соціокультурним феноменом і в такій якості досліджується у багатьох галузях гуманітарного знання. Залежно від предмету і методології тієї чи іншої науки його визначення можуть варіюватися. Так, наприклад, історичні науки, насамперед, історія костюма, зосереджується на проблематиці розвитку костюма від стародавніх часів до сучасності в країнах, які у свій час ставали культурними центрами. Водночас Ю. Легенький у своїй книзі «Метаісторія костюма» визначає, що костюм — «більшою мірою маска, рольова гра, мімікрія іміджу в заданому соціумі» [5, 4], і в такому контексті він «дорівнюється людині» [5, 7]. Цю ідею підтверджує й Ролан Барт у своїй народнопоетичній концепції, коли «костюм магічно створює особистість» [1, 291]. Культурологи вважають костюм не тільки «шаром» матеріальної культури, найближчим людині, а й елементом «особистого розуміння смислів, частиною естетичного досвіду» [3, 7], і в такому трактуванні він безперечно належить до явищ духовної культури. У семіотиці вестиментарний код, тобто код одягу, поєднується із системою знаків, символів та художніх образів. До речі, головною функцією костюма є створення цілісного художнього образу (або іміджу) особистості. Ніколи практична функція костюма захисту людського тіла не існувала окремо, вона завжди поєднувалася з естетичною функцією. Дослідження костюма знаходять цікаві рішення в літературознавстві, наприклад Л. А. Давиденко, вивчаючи художній світ М. Гоголя, звертає увагу на наскрізні костюмні символи, які переплітаються з мотивами моди, оголення, перевдягання, франтівства тощо [2]. У такому контексті костюм виконує екзистенціальну і, водночас, онтологічну роль: як продовження тіла людини й відбиття її внутрішнього світу. Таким чином, костюм є універсальним засобом пластичної характеристики художніх образів і, певною мірою, культурним модератором.

Етнографи, фольклористи вивчають костюм як побутову традицію окремої групи або суспільства в цілому. Цього феномену торкаються у своїх наукових розвідках філософи, педагоги, психологи тощо, але більшою мірою художньою концепцією костюма займаються мистецтвознавці, оскільки костюм є зразком декоративно-ужиткового мистецтва. Його структура містить одяг, головне вбрання, зачіску і грим, взуття, прикраси і аксесуари. Кожен з цих структурних елементів має свою художню цінність і всі разом вони поєднуються в гармонійний ансамбль, який репрезентує художній образ особистості. Сучасний мистецтвознавчий аналіз дозволяє визначити особливості художньо-образних, конструктивних, декоративних, колористичних рішень костюма і з'ясується як дизайнерська практика, оскільки дизайн — це «творчий

метод, процес і результат художньо-технічного проектування» [6, 106]. Технологія дизайнерського моделювання і презентації дає можливість зосередитись на його креативних, образно-репрезентативних ознаках. У сучасному мистецтві дизайну художній образ є емоційно-чуттєвим уявленням про призначення, якість та оригінальність костюма, слугує категорією його естетичної оцінки як результату дизайнерської творчості [4]. Отже естетична свідомість дизайнера, насамперед, передбачає художнє моделювання соціокультурних ситуацій в контексті естетичної ідеї, а вже потім композиційне формоутворення цілісних ансамблів. Театральний костюм має свою специфіку: по-перше, він повинен відповідати вимогам художньої достовірності й певним естетичним ідеалам; по-друге, невід'ємно пов'язаний із тілом актора, бути зручним для акторських рухів і жестів. Символіка театрального костюма здійснюється в сакральній, езотеричній або романтичній сфері культури та втілює потребу дизайнера висловити своє оригінальне бачення художнього образу не тільки конкретного персонажу, а й усієї вистави в цілому. Образи костюма мають властивість еволюціонувати й одночасно існувати в сценічному мистецтві. В сучасному сценічному мистецтві театрального костюма набуває статусу дизайнерської практики, оскільки водночас існує і з'являється майже щодня велика кількість різних видів театру, театральних напрямів і форм: постдрама і пластичний театр, театр художника, документальний театр, театр-свідок й інтерактивний театр, театр вогню, театр на ходулях тощо. У «тотальному» театрі синтезуються циркові жанри, екранні мистецтва, балет, опера і оперета, пантоміма, архітектура і живопис, різноманітні шоу тощо. Вимога тотальності виходить за межі класичної естетики, тяжіє до свята і ритуалу. У такому контексті костюм набуває статусу рухомої декорації, стає центром художньо-образного рішення в цілому. Свідомо сформований дизайнером образ костюма характеризується варіативністю, багаторазовим індивідуальним прочитанням у процесі його функціонування.

### *Література*

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт; пер. с фр. вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
2. Давыденко Л. А. Костюм в художественном мире Н. В. Гоголя (повествовательные циклы, письма) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Л. А. Давыденко. Саратов, 2008. 22 с.
3. Забродина Г. Д. Визуализация социокода: структурно-динамический аспект / Г. Д. Забродина, Н. А. Романова, О. В. Мариненко // Вопр. культурологии. 2009. №2. С. 7–8.
4. Лагода О. М. Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.07 «Дизайн» / О. М. Лагода; Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. Х., 2007. 20 с.
5. Легенький Ю. Г. Метаистория костюма. К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2003. 284 с.
6. Липская В. М. Костюм в системе дизайна / В. М. Липская // Вестник культуры и искусств: зб. наук. пр. / Челябинская гос. акад. культуры и искусств. Челябинск : ЧГАКИ, 2011. № 4 (28). С. 106-109.

*Кольц Ілга,*

*аспірант НАКККіМ,*

*викладач Миколаївського коледжу культури і мистецтв*

## **РОЛЬ ТА ЗНАЧЕННЯ ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ В СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ**

Виконавство на народних інструментах є на даний час однією з найбільш розповсюджених форм музикування. Чимала кількість колективів – камерних ансамблів та великих оркестрів – існують у кожному з міст України. Їх репертуар протягом історичного розвитку даного типу виконавства значно трансформувалася. На початку ХХ століття народно-інструментальні колективи виконували переважно обробки народних пісень та танців. Також частину їх репертуару становили перекладення класичних творів, написаних для інших виконавських складів. Проте поступово формується репертуар, який пишеться саме для народних інструментів. В сучасному виконавстві на народних інструментах хоча й залишились обробки фольклорних джерел, проте, більш важливу роль нині відіграє оригінальний репертуар.

Виникнення в репертуарі народних ансамблів, оркестрів та окремих солістів творів, призначених саме для цих виконавських складів, стало надзвичайно важливим чинником. Нарівні з формуванням освіти у цій галузі та професійних колективів, поява оригінальних творів стала чинником, що підкреслив остаточну академізацію та професіоналізацію народно-інструментальної сфери. Написання творів для народних інструментів стало важливою віхою, адже подібний чинник засвідчив, що композитори враховують темброве забарвлення, виразні якості інструменту, його технічні можливості. Дана практика допомагає створити репертуар, який дозволяє кожному інструментові проявити себе у повній мірі, розкрити його специфіку та неповторні особливості. Зокрема, варто згадати такі твори, як «Коло» для оркестру домр українських композиторів Є. Петриченка, «Гуцульські гобелени» для оркестру домр О. Некрасова.

Якщо казати про звучання народних інструментів, то в найбільшій мірі їх можливості розкриваються у таких жанрах, як концерт. Зокрема, в другій половині ХХ століття виникли твори, де провідна роль надається

домри, зокрема – це Концерт-симфонія С.Слонімського, Концерт для домри з оркестром В. Підгорного, Поема-концерт В. Івка. Поява оркестрових творів, де сольна партія надається народним інструментам, стає ознакою їх переосмислення, модифікування їх звичних функцій, висунення їх на перший план. Зокрема, подібна теза наголошується по відношенню до домри в праці сучасної авторки А. Желтирової. «Це пов'язане з розширенням стильових орієнтирів (головну роль при цьому відіграють принципи неофольклоризму), зміною трактування домри як сольного інструмента і її взаємодії в ансамблі, оркестрі, що поєднується з розсуванням кордонів системи музично-виражальних засобів, переосмисленням композиційно-драматургічних методів» [2, 1395]. Прагнення писати твори для народних інструментів стає чинником, який дає змогу переконатися у тому, що авторський задум може бути реалізованим саме у цьому складі оркестру чи ансамблю. Досить часто звернення до даного інструментарію є проявою нефольклорних тенденцій, наявних у сучасному композиторському мисленні. Саме тому, оригінальні твори виявляють зв'язок з фольклорним началом, насамперед на образно-тематичному рівні, а часто ще й на інтонаційно-мелодійному та ладовому. Зокрема, композитори можуть вибудувати свої твори на основі певного народного першоджерела, яке цитується та певним чином «розростається» з цитати у авторський текст. С. Білоусова наводить приклади звернення до фольклору в творчості українського композитора В. Івка, який у творах для дуету фортепіано та домри Варіації на лемківську народну тему та Щедрівці, використовує народнопісенний матеріал та обрамляє його у форму варіацій. Варіаційний жанр дозволяв окреслити технічні можливості інструменту, розкривши різні модуси першообразу. «...У процесі еволюції та становлення оригінального домрового репертуару варіації як жанр посідають вагоме місце. Одними з перших творів для домри (як композиторів аматорів, так і професійних авторів) були варіації на різні народні теми. Популярність такого типу творів пояснюється можливістю демонструвати різнобічні можливості інструменту і доступність та легкість для сприйняття слухачем» [1, 60-61]. Поява оригінального репертуару для народних інструментів створила можливість краще відобразити фольклорні образи в композиторських задумах. Окрім цього виникнення нових творів є необхідним компонентом для професійного зростання виконавців, що грають на народних інструментах. Репертуар виконавця має перманентно розширюватись, бути різноманітним та добре презентувати майстерність музиканта, а, отже, його поповнення новими зразками неможливе без створення оригінальних опусів.

Підсумуємо надзвичайно важливу роль оригінальних творів для розвитку виконавської практики музикантів, що грають на народних інструментах. Поява подібних опусів стала ознакою досягнення професійного рівня цієї сфери виконавства, виникнення потреби у якісному матеріалі, який би сприяв демонстрації майстерності виконавців та, одночасно, стимулював їх подальший індивідуальний розвиток. Оригінальні твори, розраховані на визначений виконавський склад, дозволяють виокремити усі сильні сторони інструментів та гідно презентувати їх можливості сучасному слухачу.

#### *Література*

1. Білоусова С. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2015. Вип. 14. С. 55-62.
2. Желтирова А.А. Пути развития домрового искусства в отечественной музыке последней трети XX века. *Вестник Башкирского университета*, 2009. Т. 14. №4. С. 1394-1396.

*Конопліна Олена,*

*аспірант Київського національного університету культури і мистецтв  
ORCID 0000-0002-0912-3141*

### **ДЕКОР І ФУНКЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ ПЕРСЬКИХ КИЛИМІВ**

У східних інтер'єрах завжди панує розкіш і яскравість «Тисячі і однієї ночі», і не має значення – це палацовий інтер'єр або це інтер'єр традиційного будинку в етностилі. Оздоблення приміщень в такій стилістиці завжди має бути наповнене автентичними і рафінованими елементами традиційного інтер'єру. Одним з таких елементів, який обов'язково повинен бути присутнім в приміщенні, є килим. Найдавнішим і найбільшим центром килимарства, його батьківщиною завжди вважався Іран. Тут це мистецтво виникло близько 4000 років тому. Починаючи з XVI століття іранські килими ставали широко відомі на всій території Європи та Азії. З цього самого часу образ «перських килимів» став найяскравішим виразом декоративних особливостей середньовічного мистецтва Ірану. З давніх часів перські килими вважалися ознакою багатства і прикрашали будинки людей зі статками. Перські килими – це звичайно вишуканий дизайн, багатство фарб, висока якість ручної роботи. Як і раніше, так і зараз – це візитна картка Ірану [4].

Мистецтво килимарства з'явилося у кочових племенах, де люди кочового способу життя плели їх для своїх побутових потреб. А саме – для облаштування свого житла – наметів. Вони використовували килими для побудови даху, стін, підлоги, перегородок і завіси для входу в намет. Килими добре захищали від холоду і вогкості, і так само були максимально зручними для транспортування. З тих часів практично в кожному іранському будинку ткали килими, особливо ця традиція стосувалася гірських селищ. Для виробництва килимів ручної роботи використовувалися тільки шерсть, шовк і бавовна високої якості, а також велика кількість натуральних барвників – гранат, індиго, шкірка волоського горіха, кошеніль [1]. Місцеві племена

сповідували язичництво, але з приходом арабів в VII столітті на території Персії (сучасного Ірану) поширюється нова релігія іслам. Але оскільки Коран забороняв зображення живих істот, то змінилися і орнаменти килимів, вони стали більш абстрактними і символічними. Надалі при правлінні династії Сефевідів в XV столітті заборона на малюнки живих істот була знята. В Ірані виробництвом килимів досі займаються окремі сім'ї, які передають свої знання і вміння з покоління в покоління, наслідуючи звичаї і традиції предків [2]. У давнину найдорожчими іранськими килимами були ті, які створювалися в придворних шахських майстернях. Їх ткали з кращих сортів овечої і верболожої вовни, а найдорожчі з шовку із вплетенням срібних і золотих ниток, для створення ескізів таких килимів залучалися кращі художники-мініатюристи. Середньовічні іранські килими славилися не тільки своєю якістю, але і особливою красою кольорів, їх дивовижною гармонією, вишуканими поєднаннями, а також яскравістю і насиченістю. Іранські килими дуже різноманітні, вони розрізнялися за місцем виготовлення, за характером зображень і за призначенням [4]. При плетінні килимів іранці використовують одинарний іранський вузол. Це дозволяє робити якісні вироби з високою щільністю вузлів на один квадратний сантиметр. Завдяки цій техніці ворс іранських килимів дуже щільний і додає масивність фактурі, а також повідомляє поверхні особливий оксамитовий і ніжний відлив. У дизайні переважають різні рослинні орнаменти, геометричні арабески, вензелі, тваринні мотиви. В основі колористичного рішення іранських килимів лежить принцип тональної єдності, а також провідної колірної гами, яка підкріплює все колірне різноманіття шляхом ритмічних повторів і відтінків які взаємно проникають в один одного [2].

Іранські килими при всій своїй стилістичній спільності і традиційності прийомів, завжди різноманітні за орнаментально-декоративним і сюжетним вирішенням. Основними містами, в яких виробляють килими в Ірані, є Ісфаган, Керман, Кум, Йезд, Наїн, Шираз, Габе, Кашан, Тебріз. За своїм призначенням килими поділяються на світські і молитовні, за характером зображень – на «мисливські», «звірині», «вазові», і «садові». За цими назвами можна зробити висновок, що головними мотивами їх візерунків епохи Середньовіччя була природа, втілена в образі прекрасного саду – згідно Корану прообраз раю на землі [2]. Килими з Кума відрізняються оригінальними поєднаннями відтінків: фон може бути кольору слонов'ячої кістки, бежево-коричневим або світло-зеленим з бірюзовим відливом. Низький ворс має приємну шовковисту фактуру. Кум є єдиним центром Ірану, де тчуть шовкові перські килими. Зазвичай шовк додають до вовни для отримання блиску або вив'язування окремих елементів візерунка. Для кумських килимів характерна різноманітність орнаментів. Найчастіше зображення розбивається на кілька квадратів, кожен з яких прикрашає рослинний візерунок.

Килими ручної роботи з Тебрізу здебільшого мають кремовий, червоний або синій фон. Тематикою візерунків є батальні і сцени соколиного полювання, а також сюжети творів східних поетів. На килимах-картинах часто зображується розкішна архітектура палаців і мечетей. Для орнаменту характерне розташування медальйонів по кутах і в центрі полотна. На перських килимах з Наїна, які вважаються зразком класичного дизайну, тло має світлий відтінок, а візерунок може бути світло-зеленкуватим, синім або салатним. Основу малюнка становить безліч химерно сплетених гілок і невеликих квіток. В якості основи для полотна використовується тонка бавовна. Поєднання кольору слонов'ячої кістки з блакитними відтінками дуже витончене і неповторне. Перські килими Ісфаханської школи мають яскраво-червоний або насичений синій фон. Славліться виробництвом «вазових» композицій килимів. Контур малюнка відрізняється високою чіткістю за рахунок невеликої довжини вовняного ворсу. Візерунок складається з щільного рослинного орнаменту на основному полі і по бордюру, в центрі полотна розташовується медальйон. У місті Габе тчуть перські килими, які являють собою великі полотна з простими візерунками. Для їх виготовлення використовується нерівномірно пофарбована шерсть. Інтер'єрний текстиль з Габе вирізняється оригінальним орнаментом і незвичайними поєднаннями відтінків. Різновид перських килимів, які мають назву – габбе, тчуть кочівники з провінції Фарс. Від традиційних ці витвори відрізняються довгим ворсом і великою вагою. Появу цього типу килима відносять ще до правління династії Сефевідів. Як і інші іранські вироби цієї групи, габбе тчуть із вовни, яка фарбується натуральними барвниками. Дизайн таких килимів дуже простий, майстри полюбляють зображувати спрощені образи людей, тварин та живої природи.

В цілому для іранських килимів характерна своєрідна горизонтальна проекція, в якій середньовічні майстри зображували на площині килима землю, водойми, дерева, фігури людей і тварин. Застосовувані фарби часто мають символічне значення. Так земля позначається червоним кольором, а річки блакитним і срібним. Рослини і тварини при цьому символізують якимось поняття: квітуче плодове дерево – любов, кипарис – вічне життя. Прекрасний сад – це символ цвітіння і весни, виявлення життєдайних сил природи, образ вищої краси й умиротворення. Крім рослинних і геометричних візерунків, у композиціях на килимах сади населені різноманітними живими істотами, такими як птахи, газелі, леви і гепарди, у водоймах плавають качки і риби, на деревах граната гойдаються мавпи, адже сад також служив і місцем придворного полювання. Таким чином, між іранськими «садовими», «звіриними» і «мисливськими» килимами не простежується різкої різниці [2].



### *Література*

- 1 Афанасьєва В. К., Луконин В. Г., Померанцева Н. А. Искусство Древнего Востока (Малая история Искусств). М.: Искусство, 1976. 375 с.
- 2 Веймарн Б. В., Колпинский Ю. Д. Всеобщая история искусств. Т. II: Искусство Средних веков. Книга вторая / под общ. ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского. 1961. 946, LXXIX с., ил.
- 3 Вейс Г. История цивилизации: архитектура, вооружение, одежда, утварь: «Темные века» и Средневековье. Иллюстрированная энциклопедия в 3 – х томах. Т. 2. М.: Эксмо-Пресс, 2000. 599 с.
- 4 Дмитриева Н. А., Виноградова Н. А. Искусство древнего мира. М.: Детская литература, 1986. 207 с.: ил.
- 5 Каптерева Т. П., Виноградова Н. А. Искусство средневекового Востока. М.: Детская литература, 1989. 239 с.
- 6 Смирнова А. П. Материальная культура ислама в современном мире // Вестник современных исследований. 2018. №3–2 (18). 13–15.
- 7 Школьна О. Художні особливості перської обличувальної кераміки Тебризу XVIII–XIX ст. // Australian Journal of Education and Science. №2 (16), July-December, 2015. VOLUME II. The University of Sydney: Sydney University Press, 2015. P. 448–455.

**Кравченко Анастасія,**

*кандидат мистецтвознавства, доцент*

*кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ*

### **УКРАЇНСЬКІ ТРАДИЦІЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ДИНАМІКА ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ (ОСТАННЯ ТРЕТИНА XVIII – XIX ст.)**

Взаємопов'язані гілки композиторської, виконавської та музично-педагогічної майстерності камерно-інструментального мистецтва України пройшли вірцевий за своєю інтенсивністю шлях професіоналізації від аматорства до академізму в непересічних культурно-історичних умовах своєї еволюції. Порівняно зі стадіями зародження та удосконалення зразків камерно-інструментального ансамблю до стану еталонної жанрової якості в західноєвропейській творчості, хід опанування зазначених жанрів в українській музиці перетікав не синхронно. Внаслідок недостатньо сприятливих обставин для розвитку національного професійного музичного мистецтва, а також глибокої вкоріненості в народно-пісенні джерела та хоріві (у т.ч. партесні) вокально-ансамблеві традиції, опанування камерно-інструментальних жанрів розпочалося із деяким «запізненням».

На теренах вітчизняного культурно-мистецького простору регулярно звернення композиторів до камерно-інструментальної музики припадає на той час, коли у Західній Європі камерно-інструментальний ансамбль, перетнувши соціокультурні та художньо-естетичні «кордони» епох пізнього Середньовіччя, Відродження, Бароко, віденського Класицизму, дістався до кінця XIX ст. – доби пізнього Романтизму (творчість Й. Брамса, С. Франка, Е. Гріга, Я. Сібеліуса та ін.). Разом з тим, починаючи від 20-х років XIX ст. ансамблеві жанри доволі інтенсивно культивувалися представниками східноєвропейської російської музики: О. Аляб'євим, М. Глінкою, М. Балакірєвим, О. Бородіним, П. Чайковським.

На тлі вже напрацьованих композиторами іншонаціональних музичних осередків жанрово-стильових зразків камерно-інструментального ансамблю видається, що українська музика неначе надолужувала (стрімко і в стислі терміни) загальноєвропейську школу, засвоюючи та у власний спосіб творчо переосмислюючи її попередньо надбані здобутки. Відтак, у процесі студіювання хронології освоєння камерних жанрів сформувався доволі сталий дослідницький погляд на періодизацію розвитку українського композиторського камерно-інструментального мистецтва, починаючи з кінця XIX ст., а саме від доробку Миколи Лисенка – класика української музики.

Однак варто підкреслити, що окремі ансамблеві композиції з'явилися набагато раніше – ще останньої третини XVIII ст. В цей час розквіту духовної музики талановиті музиканти-вихідці з України, які здобували вищу освіту в Західній Європі та опісля перебували, головним чином, на придворній службі в столиці Російської імперії, спричинилися до створення історично перших (віднайдених на сьогоднішній день) ранньокласичних зразків такого світського жанру як камерно-інструментальний ансамбль. Мова йде про Сонату для скрипки та чембало в III частинах Максима Березовського (написана 1772 р., м. Піза). Згідно спостережень М. Степаненка, цей циклічний твір великої форми увібрив інтонаційні звороти західноєвропейської (італійської) та східноєвропейської (української народної) музики та, одночасно, поєднав у собі витончений психологізм, ліризм, пристрасність і віртуозність. Все це достеменно «передає відчуття повноти життя, пафос утвердження людської особистості – якості, принципово новаторські у вітчизняному музичному мистецтві XVIII ст.» [2, 303]. Так само, наприкінці XVIII ст. доволі активною працею в жанрах камерно-інструментального ансамблю відзначився і Дмитро Бортнянський. Його ансамблевий доробок, що частково вважається втраченим, включає твори для різних інструментальних складів: дуету, квартету, квінтету, септету [див.: 1, 41], які позначені прозорістю фактури, наспівністю мелодики і витонченою граціозністю, близькими до стилю класиків віденської школи.

Згодом, услід окреслених ранньокласичних зразків українського камерно-інструментального ансамблю, у 20-х роках XIX ст. з друку (м. Дрезден) вийшов твір Іллі Лизогуба під назвою Соната для фортепіано з акомпанементом віолончелі. Ця тричастинна композиція являє собою перший з відомих натепер прикладів романтичної камерної сонати в українській музиці. У цій сонаті вбачаються «відгомони» західноєвропейської естетики, а саме музики пізніх класиків (Л. Бетховен) та ранніх романтиків (Ф. Шуберт), а також ремінісценції на творчість М. Глінки, що оригінально поєднуються з інтонаційними зворотами українських пісень романсового типу. На жаль, решта ранньоромантичних зразків ансамблевих сонат або інших камерних жанрів великої форми, що цілком ймовірно могли б належати І. Лизогубу, не збереглися до нашого часу (як майже і весь музичний спадок даного композитора).

Побіжно в українській творчості кінця XVIII – першої половини XIX ст. з'являлися дрібні інструментальні п'єси салонного типу – соло з акомпанементом або твори малої форми для ансамблевих складів. Вони, переважно, являли собою аранжування, фантазії чи варіації на теми з авторської чи народної української та російської музики. Прикладом слугують такі композиції, як: обробка з варіаціями пісні «За долами, за горами» для квартетного складу Гаврила Рачинського; «Концертна фантазія» для фортепіано та скрипки Йосипа-Домініка Витвицького за мотивами опери М. Глінки «Життя за царя» («Іван Сусанін»); «Фантазія» ор. 11 для віолончелі в супроводі фортепіано Аркадія Голенковського на теми козацької та народно-побутової українських пісень (Fantaisie sur Deux chansons de la Petite Russie: № 1 «Ой на горі, та й жінці жнуть», № 2 «І учора горох, і сьогодні горох»); Дві мазурки для віолончелі з акомпанементом фортепіано Андрія Голенковського («Souvenir de la Petite Russie», Deux mazurques, видання 1839 р.) та деякі інші ансамблеві п'єси, у т.ч. анонімних авторів, призначені, здебільшого, для домашнього музикування.

Відповідно, це засвідчує й інтерес до ансамблевого виконавства, що поволі зростає протягом періоду кінця XVII – XIX ст. – утворювалися інструментальні ансамблі-«капелії» [2, 294] при греко-католицьких храмах, корпусах військової служби, міських муніципалітетах, закладах освіти, садибах аристократії. Одночасно підвищувався запит щодо налагодження мистецьких контактів з іноземними митцями та виконавського опанування зразків їх камерно-інструментальної творчості. Так, О. Шреєр-Ткаченко, досліджуючи музичний побут українських поміщицьких маєтків кінця XVIII – першої половини XIX ст., зазначала про велику кількість західноєвропейського репертуару у нотних фондах домашніх бібліотек. Приміром, музикознавець з'ясувала, що в нотному зібранні бібліотеки родини Розумовських основне місце займала саме камерно-інструментальна музика – «понад 500 дуетів для різних складів, близько 600 інструментальних тріо, до 480 квартетів для струнного або мішаного складу, велика кількість квінтетів, секстетів, септетів, октетів для найрізноманітніших ансамблів, сонат для різних інструментів соло або камерних ансамблевих сонат – також понад 200» [3, 189]. Така чимала домашня добірка творів може опосередковано свідчити і про загальний стан розвитку камерно-інструментального виконавства в Україні на той період. Оскільки подібні нотні колекції, безсумнівно, укладалася заради потреб практичного виконавства, що демонструє високий ступінь прихильності шанувальників музичного мистецтва до камерної класики.

Зацікавлення місцевих музикантів також «підживлювалося» концертними виступами іноземних колективів. Так, В. Щепакін пише про діяльність чеських музикантів-ансамблістів в Україні, які впродовж XIX ст. відігравали стимулюючу роль у підвищенні культурно-музичної обізнаності слухачької аудиторії Галичини, Слобожанщини, Одещини, Київщини. Серед них, автор згадує як гастролуючі колективи, так і запрошених на роботу до України чеських митців (родина Нерудів, родина Рачеків, К. Бабушка, Ф. Воячек, В. Зеленка, Й. Карбулька, Я. Коціан, Ф. Кучера, Ф. Кребс, Й. Перман, Ф. Ступка, І. Тедеско, М. Франк, О. Шевчик, Ф. Шипек). Ці фахівці провадили освітню діяльність при Інститутах шляхетних дівчат, регіональних осередках Імператорського російського музичного товариства або мали приватну практику, разом з тим організовуючи на місцях ансамблеві колективи («Шевчик-квартет», Одеський чеський квартет, «Чеський», «Празький» квартети) та концерти камерно-інструментальної музики за участі українських ансамблістів [див.: 4].

Відтак, незважаючи на традиційне ведення «офіційної» хронології щодо послідовного залучення камерно-інструментальних жанрів до професійного музичного обігу, починаючи лише від кінця XIX ст., стає очевидним, що дослідження становлення національних традицій камерно-інструментального мистецтва України потребує більш глибокої ретроспекції в осягненні коріння його історичних витоків. Оскільки сформована на перехресті східно- і західноєвропейських культурно-мистецьких течій та впливів регіональних етнокультурних явищ, специфіка української композиторської та виконавської камерно-інструментальної творчості складає міцну підоснову функціонування даного виду мистецтва в культурному середовищі України та є джерелом розуміння його семіозису в сучасний період розвитку.

#### *Література*

1. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : «Музична Україна», 2004. 352 с.
2. Степаненко М. Б., Фільц Б. М. Інструментальна музика. Історія української музики. Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Л. Б. Архімович, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1989. С. 283–316.

3. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття. Ч. I. Київ : «Музична Україна», 1980. 200 с.

4. Щепакін В. М. Чеські музиканти в музичній культурі України кінця XVIII – початку XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. 267 с.

*Крайлюк Любов,  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого  
і декоративно-прикладного мистецтва  
Рівненського державного гуманітарного університету*

## **ІВАННА ТОКАР: ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПЕДАГОГА**

Реалії формування регіональної мистецької освіти в Україні як важливого чинника культурної самоідентифікації викликають зацікавлення науковців. Доволі часто вони обумовлені складними соціокультурними проблемами, спільними для деяких пострадянських країн. Але в усі часи постать педагога мала першочергове значення для створення креативного середовища і здійснення якісної мистецької освіти. Іванна Токар – відома в Україні та за кордоном художниця, майстриня текстильного мистецтва. Плекання творчої індивідуальності розпочалося ще у родинному середовищі, адже її коло спілкування її матері – відомої мисткині, професора Львівської національної академії мистецтв Марти Токар – складалося переважно з людей, що жили мистецтвом. Творча постава фахово викристалізувалася у Львівському училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша та Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва (нині – Львівська національна академія мистецтв). Наставниками були відомі живописці Л. Щур, В. Патик, М. Ткаченко, Б. Буряк, І. Шумський; тонкощі текстильного мистецтва опановувалися під керівництвом Я. Боднара, Є. Фащенко та О. Мінька. Роботи І. Токар експонувалися на виставках студентських робіт у Національному музеї у Львові, а також на обласних, всеукраїнських та міжнародних оглядах [3, 76].

З 1989 р. І. Токар працювала у Львівському художньо-виробничому комбінаті. У співавторстві з Орестом Скопом здійснювала комплексне оформлення інтер'єру Львівського меморіального музею Соломії Крушельницької. 1995 р. була запрошена на роботу до Рівненського державного інституту культури (нині – Рівненський державний гуманітарний університет) для організації відділення художнього текстилю спершу на кафедрі українознавства, нині кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва [3, 74]. Окрім створення авторських робочих програм, у Рівному І. Токар довелося займатися організацією навчального процесу, вирішувати багато технічних питань на кшталт закупки та налаштування ткацьких верстатів, оснащення майстерень (наприклад, нитки для виконання студентських робіт виділила Львівська академія мистецтв). Паралельно з викладацькою роботою продовжувалися творчі пошуки. У 1997 р. І. Токар стала дипломантом 1-ої міжнародної виставки «Діалог» у Молдові, а 2000 р. отримала лауреатську премію ім. Агнешкі Сінкевіч за гобелен «Народження» [3, 76]. В Європі та Азії відбулися персональні виставки мисткині: 1992 р. у Києві, 1993 р. у Беєр-Шева (Ізраїль), 1996 і 1997 р. у Львові, 1999 р. у рамках Міжнародного фестивалю мистецтв у Скімптоні та Бредфордї (Англія), 2000 р. у Вроцлаві, 2001 р. у Згожельці (Польща), 2003 р. у Хельсінкі, 2002 і 2008 р. в рамках Міжнародного симпозіуму мистецтва волокна «WT Kowary» в Каменній Гурі (Польща) [3, 78]. І. Токар є постійною учасницею міжнародних оглядів художнього текстилю, таких як Міжнародне Бієнале лляної тканини «Z Krosna do Krosna» (Польща, м. Кросно), симпозіум мистецтва волокна «WT Kowary», Міжнародний пленер «Екологічний ракурс». Найважливішими заходами, на яких демонструвалися твори рівненської художниці, залишаються Всеукраїнські трієнале художнього текстилю (Київ, 2004–2016). Твори І. Токар фігурували на імпрезі текстилю в музеї М. Біласа (Трускавець, 2014) та виставках художнього розпису по тканині «Червоне і чорне» та «Червіль у діалозі» в рамках програми Міжнародної наукової конференції «Польща – Україна. Співіснування та ідентичність. Подібності та різниці на межі культур», що відбулися у Львівському палаці мистецтв (2015).

І. Токар має досвід у галузі втілення у матеріалі сценічного костюму – у 1990-х роках вона взяла участь у виготовленні спроектованих М. Токар на основі інтерпретації фольклорних мотивів комплектів сучасного сценічного одягу для ансамблю скрипалів під керівництвом композитора, заслуженого діяча мистецтв України, завідувача кафедри народних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету О. Степанова. Висока пластична культура, блискуче володіння нюансами, вишукана техніка вирізняють творчість І. Токар в усіх текстильних техніках, серед яких перевага надається гобелену та батику. У науковій літературі звертається увага на культивування мисткинею природних матеріалів [1, 477; 2, 907], що певним чином пояснює і аскетизм колірної гами значної частини її гобеленів, батиків, ліжників та інших текстильних форм. Тематика творів має переважно філософське спрямування, досліджуючи розмаїття та цілісність світу, взаємозв'язок і суперечність людини з природними явищами. Розмірковування над проблемами сучасності переплітаються у різних тематичних відгалуженнях: сакральності (дипломна робота – гобелен «Крізь віки»),

урбаністиці, екології. Природні матеріали і кольорові тональності, яким надає перевагу художниця, підкреслюють проблему екологічності у різних аспектах сьогодення.

І. Токар у власних інтерпретаціях ніколи не дає вичерпної відповіді на «вічні» запитання чи актуальні проблеми. Візуальні інтонації її творів стиснені, вони потребують «вслуховування», налаштовують на зосередженість і медитацію (батики «Мої вікна» 2010 р., текстильне панно-триптих «Час» 2003 р. та ін.), часто запрошують глядача поринути в тонку гру асоціацій та емоційних станів (гобелен «Передчуття» 2003 р.). Внутрішній спокій, втілений у бездоганих композиційних і колористичних вирішеннях, створює своєрідну оазу посеред метушливої какофонії сучасного міста. Деякі твори можна трактувати як своєрідну «пропозицію» пошуків альтернативи бездумному споживанню (гобелени «Простір» 1993 р., «Води пустелі» 2000 р.).

Студентські роботи, виконані під керівництвом мисткині, відзначаються, окрім високої композиційної культури, різноманітністю авторського пошуку. Це свідчить про педагогічну відповідальність та намагання зберігати та розвивати індивідуальність молодих обдарувань. Серед найуспішніших учениць І. Токар слід відзначити учасниць міжнародних виставок художнього текстилю Ольгу Побережну та Ольгу Ярмошевич, майстринь художнього текстилю Оксану Галайчук, Наталію Пілюгіну, Олену Хавтуру, відому рівненську фотохудожницю Людмилу Кострицьку, випускницю факультету сучасного мистецтва Страсбурзького університету Катерину Прострілу та ведучого сценографа Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру Анну Пілюгіну. Вихованці І. Токар О. Герасименко та О. Мойсюк захистили дисертації з мистецтвознавства. На I Міжнародному симпозиумі художнього текстилю «Вчитель і учень» (Львів, 2017 р.) О. Ярмошевич зайняла третє місце у номінації «Філософія часу». Персональна виставка живопису К. Простріли відбулася у відділі мистецтв бібліотеки Страсбурзького університету 2017 р., також молода мисткиня брала участь у групових мистецьких імпрезах. Оксана Галайчук, лауреатка премії ім. Г. Косміади 2019 р., стала учасницею загальноукраїнських виставок у Києві, Дніпрі, Чернівцях, П'ятої трієнале художнього текстилю в Києві. Художниця демонструє тонке володіння засобами контрасту та нюансу, інтелектуально-вишукану композиційну гру. Доробок О. Галайчук вирізняється шляхетністю, глибинною осмисленістю та наповненістю кожного окремого мистецького висловлювання. О. Побережна брала участь у Бієнале художнього текстилю в Кросно (2014, 2016), виставці прикладного мистецтва у м. Сєдліце у Польщі (2005), Всеукраїнській трієнале художнього текстилю в Києві (2010-2011) та інших всеукраїнських виставках, мала персональну виставку у Рівному (2015). Художниця вдало експериментує у різних текстильних техніках (батики, гобелен, розпис по тканині, аплікація, авторські техніки) і виробила власний упізнаваний почерк з переважанням ліричних нот («Gold» – гобелен, колаж, льон; «Три кольори» – гобелен). Творчо-педагогічні досягнення І. Токар дають багатий матеріал для теоретичного осмислення, що стане предметом наступних наукових пошуків. Її високий авторитет в мистецьких колах України та Європи, повага студентів та колег вкотре переконують, що творча реалізація художника-педагога є основоположним чинником ефективності навчального процесу як важливої складової у формуванні української ідентичності.

#### *Література*

1. Історія декоративного мистецтва України : У 5 т. Т. 5 / [голов. ред. Г. Скрипник] НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського – К., 2016. – 546 с. + 266 іл. – ISBN 978-966-02-8053-3.
2. Історія українського мистецтва : У 5-ти т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., – 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. – 1048 с., іл. С. 900.
3. Космолінська Н. Мистецтво нюансу [Текст] // Творчістю та наукою утверджуєм / Упор. С.І. Шевчук. – Рівне : Волинські обереги, 2013. – С. 74-79. – ISBN 978-966-416-311-5.

*Криволапов Богдан,*

*кандидат юридичних наук, мистецтвознавець-експерт, член НСХУ*

### **ТЕРМІНОЛОГІЧНІ КОЛІЗІЇ В ЕКСПЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ТА ЮРИДИЧНА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ЕКСПЕРТА ТА ОЦІНЮВАЧА**

На сьогоднішній день нормативні акти, які визначають правила проведення експертизи та оцінки культурних цінностей, можна класифікувати на три категорії, залежно від відомств, які встановлюють ці правила. А саме: нормативні акти Міністерства культури України (далі МК), нормативні акти Фонду державного майна України (далі - ФДМУ) та нормативні акти міністерства юстиції України (далі - МЮ). Для нормативних актів МК характерні наступні особливості: оцінка здійснюється тільки при переміщеннях культурних цінностей, а ті, що не переміщуються, оцінці не підлягають; сувенірні вироби, предмети культурного призначення серійного та масового виробництва оцінці не підлягають; характерна своя методика оцінювання для страхування – оцінка здійснюється тільки при державній експертизі культурної цінності; є два суб'єкти процесу державної експертизи – експерт і мистецтвознавець [8, с.24]; право на проведення експертизи надає своїм наказом МК України тільки уповноваженим установам; форму і зміст експертного висновку регламентує постанова Кабінету міністрів України.

Аналіз нормативних актів ФДМУ дозволяє зробити висновки про таке: явної вказівки на правила оцінки культурних цінностей немає; можна вважати, що таке посилання приховано за терміном *тощо*, яке передбачено в ч. 2 ст. 3 Закону України «Про оцінку майна, майнових прав і професійну оціночну діяльність в Україні» від 12 липня 2001 р. [3]; оцінка здійснюється тільки за наявності замовлення (договору) і сертифіката в оцінювача, що занесений у державний реєстр оцінювачів; закон вимагає обов'язкового дотримання національних стандартів, що зазвичай не робиться при роботі експертів [3].

При порівнянні нормативних актів МК та ФДМУ щодо проведення експертизи та оцінки культурних цінностей хотілось би звернути увагу на наступну відмінність вищезгаданих нормативних актів: нормативні акти МК регулюють діяльність експертів, що забезпечують мистецтвознавчу експертизу, а нормативні акти ФДМУ регулюють діяльність оцінювачів з визначення вартості майна, в т.ч рухомого майна, до якого відносяться культурні цінності. Все це означає, що оцінка вартості відбувається не за методикою МК, а за методикою ФДМУ. І навпаки, державна експертиза із визначенням вартості здійснюється за нормативам МК, але не за методикою ФДМУ [8, с.25].

Для нормативних актів МЮ щодо проведення експертизи та оцінки культурних цінностей характерні наступні риси: судова мистецтвознавча експертиза проводиться тільки у випадку судового розгляду [2]; в процесі судової експертизи можуть бути використані нормативні акти ФДМУ, якщо мова йде про оцінку вартості об'єкта експертизи [7]; нормативні акти МК не використовуються; свої правила щодо висновку судового експерта, які відрізняються від мистецтвознавчої експертизи та акту про оцінку. Юридична відповідальність експертів та оцінювачів залежить від статусу, яким їх наділило законодавство України. Виходячи з цього, можна окремо класифікувати відповідальність судового експерта, відповідальність оцінювача та відповідальність мистецтвознавця експерта.

Судовий експерт несе кримінальну відповідальність на підставі ст. 384 Кримінального кодексу України (далі ККУ) за неправдивий висновок [6]. Неправдивість полягає у внесенні у висновок даних, що не відповідають дійсності [1, 133]. Згідно ст. 385 ККУ судовий експерт несе відповідальність за відмову від виконання покладених на нього обов'язків [6]. В даному випадку мова йде про навмисне ухилення експерта від покладеного на нього процесуального обов'язку здійснити експертне дослідження й надати висновок [1, 134]. Судовий експерт несе також кримінальну відповідальність за розголошення даних оперативно-розшукової діяльності, досудового розслідування на підставі ст. 387 ККУ [6]. Але про це він має бути офіційно попереджений. Адміністративна відповідальність судового експерта настає за його злісне ухилення від явки в суд і згідно ст. 185<sup>3</sup> Кодексу України про адміністративні правопорушення (далі КУАП), карається штрафом від двадцяти до ста неоподатковуваних мінімумів доходів громадян [5]. Також судовий експерт несе адміністративну відповідальність за злісне ухилення від явки до органів досудового розслідування на підставі ст. 185<sup>4</sup> КУАП [5]. Юридична відповідальність оцінювача залежить від його процесуального статусу. Якщо він є судовим експертом, то до нього можуть бути застосовані всі передбачені вище норми ККУ, КУАП та нормативні акти МЮ. Якщо оцінювач не є судовим експертом, то до нього застосовується дисциплінарна відповідальність, передбачена ч.2 ст. 16 Закону України «Про оцінку майна, майнових прав і професійну оціночну діяльність в Україні» від 12 липня 2001 р [3]. Юридична відповідальність експертів, що здійснюють державну експертизу згідно нормативних актів МК, настає у випадку надання завідомо неправдивого експертного висновку. Враховуючи той факт, що державна експертиза за нормативами МК здійснюється тільки для вивезення культурних цінностей, то, теоретично, експерт може нести відповідальність тільки за співучасть у контрабанді на підставі ст. 201 ККУ [6]. У відсутності умислу на експерта може бути накладено стягнення у формі догани або звільнення згідно ст. 147 Кодексу законів про працю України [4]. Можна стверджувати, що дана категорія експертів має менше підстав для юридичної відповідальності. Враховуючи все вищезазначене можна зробити такі висновки:

1. Підзаконні акти щодо оцінки та експертизи культурних цінностей можна умовно поділити на три категорії, в залежності від державної установи, яка їх надає. На сьогоднішній день такими установами є Міністерство культури України, Фонд державного майна України та Міністерство юстиції України.

2. Відповідальність експертів та оцінювачів залежить від статусу, який їм надає держава. Найбільшу відповідальність несуть судові експерти. Експерти, які проводять державну експертизу для вивозу культурних цінностей, мають менше підстав для юридичної відповідальності.

3. Законодавство України щодо порядку проведення експертизи та оцінки культурних цінностей неузгоджене, і в результаті цього експертні висновки, зроблені за правилами однієї державної установи, можуть не сприймаються іншими відомствами. Це може привести до небажаних юридичних колізій.

#### Література

1. Дудич А.В. Відповідальність експерта у кримінальному провадженні України / А. Дудич // Науковий вісник Ужгородського національного університету. – 2015. Серія «ПРАВО». – Вип. 15. – Том 2. — С.132-136.

2. Закон України «Про судову експертизу» від 25 лютого 1994 р. № 4038-ХІІ [Електронний ресурс]: Сайт Верховної ради України. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4038-12>

3. Закон України «Про оцінку майна, майнових прав і професійну оціночну діяльність в Україні» від 12 липня 2001 р. № 2658-ІІІ [Електронний ресурс]: Сайт Верховної ради України. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2658-14>

4. Кодекс законів про працю в Україні від 10 грудня 1971 року [Електронний ресурс]: Сайт Верховної ради України. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/322-08>

5. Кодекс України про адміністративні правопорушення від 7 грудня 1984 року [Електронний ресурс]: Сайт Верховної ради України. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/80731-10>

6. Кримінальний кодекс України від 5 квітня 2001 року [Електронний ресурс]: Сайт Верховної ради України. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2341-14>

7. Наказ Міністерства юстиції 08.10.98 № 53/5 Про затвердження Інструкції про призначення та проведення судових експертиз та експертних досліджень та Науково-методичних рекомендацій з питань підготовки та призначення судових експертиз та експертних досліджень [Електронний ресурс]: Сайт Верховної ради України. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0705-98/paran2#n2>

8. Платонов Б.О. Основи оціночної діяльності/Борис Олексійович Платонов. Київ: НАКККиМ, 2013. 227 с.

*Кузьмінський Іван,*

*кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри старовинної музики  
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

## УНІВЕРСАЛИ МУЗИЧНИХ БРАТСТВ ТА ЦЕХІВ ГЕТЬМАНЩИНИ

Від моменту публікацій різного роду документів з історії Гетьманщини в українських музикологів з'явилася можливість досліджувати музичне повсякдення козацької держави. Зокрема, перші універсали про музичні цехи та братства були опубліковані істориком Олександром Лазаревським у п'яти томах «Описание старой Малороссии. Материалы для истории заселения, землевладения и управления» кінця XIX – початку XX століть. В середині XX ст. найдавніший універсал потрапив до роботи «Документи Богдана Хмельницького. 1648–1657» історика Івана Крип'якевича. Чи не єдиним спеціальним дослідженням дорадянської доби документів щодо діяльності музичного цеху стала праця історика Олександра Назаревського «Къ истории Киевскаго Музыкантскаго цеха». Окремий розділ було присвячено дослідженню музичних цехів («Музикантські цехи») у першому томі «Історії української музики» (1989 р.). Проте виклад матеріалу у цій роботі був вкрай скупим і ретроспективним. У часи незалежності, на основі опублікованих матеріалів, більш глибоко провадила дослідження цієї теми Лариса Баранівська (Горенко), зокрема у своїй кандидатській дисертації «Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII–XVIII ст.». Протягом останніх двох десятиліть були видані кілька томів з універсалами гетьманів, де серед іншого були й універсали видані музичним цехам та братствам, в зв'язку із чим з'явилася потреба у новому дослідженні цієї теми. У столиці нової козацької держави вперше було документально оформлено професійне музичне об'єднання 27 вересня 1652 р. за підписом гетьмана Війська Запорозького Богдана Хмельницького – «Універсал музикам на Задніпров'ї, організованим у цех». На чолі музикантів Задніпров'я (Лівобережжя) стояв цехмістер Грицько Ляшенко-Макущенко. У документі навіть зазначено, що цехмістер грав на цимбалах. Очевидно, передбачалося, що він став на чолі всіх музикантів у козацькій державі. Маємо здогадку, що під словом цимбали слід розуміти псалтир. Після написання цього універсалу подібні документи регулярно з'являються у інших містах Гетьманщини протягом другої половини XVII–XVIII ст.

20 жовтня 1663 р. полковник Гнат Вербицький видав універсал про підтвердження права на не стягнення міських повинностей з музикантів у Лубнах. У документі зазначено, що у Війську Запорізькому, за давнім звичаєм, музиканти не оподатковувалися, натомість вони власним коштом піклувалися про «окрасу церкви», тобто забезпечували її щоденні потреби, а саме купували ікони, хоругви та церковні свічки. Найпевніше, саме через це професійні музичні об'єднання другої половини XVII ст. на українських теренах частіше у документах називаються братствами, а не цехами. У 1672 р. старшим музичного братства у Лубнах був Іван Сербін, у 1686 р. – Григорій Гамалія та Федір Жученко, а у 1688 р. – Леонтій Свічка та Грицько Басист.

Подібний документ було видано 19 травня 1664 р. музикантам Чернігова. Полковник Стефан Красний Башта вказував, що ані війт, ані магістрат не мали права стягувати податки з місцевих музикантів. Вони не повинні були виконувати жодних видів повинностей, як то шарварок, а також сплачувати жодних поборів від козаків, чи міщан, бо таким є давній звичай. Між собою музиканти мали старшого брата і збирали кошти лише на потреби церкви. Вкрай близькі за змістом документи було створено 3 березня 1665 р. наступним чернігівським полковником Дем'яном Многогрішним та 12 березня 1677 р. полковником Василем Дуніним-Борковським. Ці ж тези були повторені в універсалі полковника Якова Лизогуба, який було видано 19 січня 1689 р. цехмістру Макару Памфіловичу. Згідно аналогічного універсалу від 5 травня 1699 р., виданого полковником Юхимом Лизогубом, цехмістром «веселої музики» у Чернігові був Василь Бабченко.

У копії статуту музичного братства Києва 1677 р. зазначено сім положень щодо його функціонування: про обрання старшого братчика, про зібрання братчиків, про пожертви у спільну касу, про визначення внеску за право вступити до братства, про заборону приїжджим музикантам та не членам братства грати у місті за винагороду. Також у статуті є перелік подій та місць, де музиканти мали можливість заробляти: на весіллях, у шинках та у міщанських дворах. А от в універсалі виданому 20 жовтня 1706 р. гетьманом Іваном Мазепою для київських музикантів йде мова ще й про гру на хрестинах. Ці факти слід доповнити, адже шинкувати, тобто варити горілку, мали право козаки та посполиті не лише зі згаданих нагод, а й на уродини та на поминки. То ж

цілком доречно гадати, що і ці святкування не обходилися без місцевих музикантів. Цікава деталь, що київське братство музикантів розташовувалося у церкві Успіння Богородиці Пирогощої і, очевидно, за аналогією з вищевказаними документами про музикантів у Лубнах та Чернігові, можна стверджувати, що вони опікувалося добробутом храму. З огляду на те, що міські музиканти опікувалися церквами, зовсім не дивним виглядає той факт, що київський цехмістр Іван Давидович у 1720-1740-х рр. був автором щонайменше одного церковного багатоголосого (партесного) твору. Слід додати, що майже ціле XVIII століття, з перемінним успіхом, тривала боротьба між місцевим полковником та магістратом за підпорядкування київського музичного цеху, очевидно для отримання грошового зиску. Зрештою перемога була за полковою адміністрацією.

У місті Прилуки чотири рази видавали регуляторні документи щодо діяльності місцевого музичного братства приблизно одного змісту. Документи були підписані козацькими полковниками: Лазарем Горленко у 1686 р., Іваном Стороженко у 1687 р., Дмитром Горленко у 1692 р. та Іваном Носом у 1709 р. До музичного братства повинні були зараховуватися всі музиканти, які мешкають і заробляють на теренах Прилуцького полку. Музиканти повинні були тричі на рік платити до братської скриньки, яка виконувала функцію спільної каси. Гроші зі скриньки призначалися на купівлю свічок для двох головних церков міста. Окрім цього, будь-який музикант, який потрапить на терени полку, чи то осілий, чи мандрівний і буде заробляти у п'ятницю, тобто перед вихідними, чи на весіллі, або ж на ярмарку, повинен буде додатково сплатити у братську скриньку. У 1692 р. гетьман Іван Мазепа видав універсал про перепідпорядкування усіх ремісничих цехів міста Переяслава під владу магістрату, включно із музичним. У 1705 р. той самий гетьман підписав універсал музичному цеху полкового міста Стародуб. У документі йдеться про перепідпорядкування міських та сільських музикантів передміській церкві Іоанна Предтечі, аби поліпшити її погане становище. Музиканти цеху грали на скрипках, цимбалах та дудах. За часів урядування Івана Мазепи у Батурині також діяв музичний цех, проте про нього ми дізнаємося з документу 1726 р., коли після знищення столиці Гетьманщини новий гетьман Іван Скоропадський наказав заново заселити місто. У цьому документі згадано 6 дворів, які належали музичному цеху.

*Кукуруза Надія,*

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії; Навчально-науковий інститут мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»*

## **ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ**

Теоретико-методологічні засади формування й становлення української сценічної мови, як складової акторської професії, почали формувати лише в 20-х роках ХХ сторіччя. У цей період також були опубліковані праці, в яких фрагментарно окреслено проблеми сценічного мовлення в українському театрі. Зокрема праця «Мистецтво актора» містить спорадичні рекомендації до опанування технікою сценічного мовлення. П.Саксаганський, зокрема, наголошує, що «жест, міміка і слово повинні йти відповідно поруч» [2, 36], також актор зазначає, що «виробив собі деякі закони, які неможливо передати: це – щодо інтонації...але це все належить скоріше до теорії, тут багато залежить також і від тону, а тон, на превеликий жаль, умирає разом з артистом» [2, 36]. Російський режисер О. Загаров, що незначний період працював у Києві, окреслює стан театральної освіти на теренах Росії й України загалом, яку в Росії, на його думку, поширюють, а в Україні «тільки потрошки підходять до думки про необхідність широкої загальної освіти, начитаності і театральної школи для актора» [2, 4]. Йде мова про фахове вдосконалення техніки акторської гри, зокрема, техніки сценічної мови. Беручи за взірць постать відомого німецького актора Ернста фон Поссарта, гру якого він бачив кілька разів з великим відривом у часі, Загаров наголошує, що для досягнення результату актор перш за все повинен працювати над технікою сценічного слова і тримати себе «у формі» протягом всього творчого життя, не зважаючи на вік. Даючи настанови майбутнім акторам, Загаров однозначно наголошує про міждисциплінарні підходи до викладання сценічної мови (декламації). Методика викладання предмету має врахувати напрацювання і досягнення з інших галузей науки (медицина, літературознавство, мовознавство, історія і т. ін.). Зовнішньою технікою сценічного слова, на його думку, слід оволодівати, маючи широкі знання з «психології, фізіології, анатомії людини, мовах, особливо мовознавству, фонетиці, і він (актор – Н. К.) мусить прагнути до ідеальної вимови перш над усе в області рідної мови, а потім уже й в інших: принаймні хоч російської, польської, французької, німецької, англійської, італійської, давньогрецької і латинської» [2, 7]. «Вірно прочитати» в Загарова – розуміємо, як вміння актора внутрішньо проникнути, проаналізувати, осмислити текст твору, здійснити його логічний розбір, «вимовити цю фразу». В розділі про мистецтво актора, автор наголошує, що тут вихідним твердженням для нього є постулати з книжки «Мистецтво актора» відомого французького актора, режисера і теоретика Коклена-старшого, що володів віртуозною пластичною технікою і технікою мови. На прикладі висловлювань Коклена Старшого, автор стверджує про необхідність оволодіння актором технікою мови, яку потрібно весь час вдосконалювати, адже «найбільша якість актора – вміння на сцені розмовляти» [2, 12]. Загаров не випадково наголошує саме на аспекті мовлення, бо вважає її найбільшим недоліком акторської гри. Але, маючи за плечима школу В. Немировича-Данченка, поруч з високою технікою Загаров потребує органічної, розмовної, «життєвої» інтонації на сцені, відкидаючи цим будь-які шаблонні, трафаретні інтонації. Хоча при цьому розуміє складність поєднання техніки з органічною,



правдивою грою. Бо «правдоподібність вимагала від акторів розвинутої зовнішньої техніки і «сполучання правдоподібності з істинною пристрасстю» [3, 27]. Принцип життєвої правдоподібності й інтонацій, вважає режисер, має бути вжитий не лише в класичній комедії чи драмі, а й у трагедії, де акторами традиційно вживалися штучні інтонації.

Окремо характеризує автор манеру розмови українських акторів в трагедії чи сучасній драмі, приписуючи їм «співання» (на театральному жаргоні «дрожмент»). «Сентиментальність, мелодраматизм, солодкуватість і взагалі фальш при багатьох величезних гідностях рідного нашого театру» [2, 12]. Окремо Загаров наголошує на техніці мови у віршованих п'єсах. Зокрема, розділяючи декламування віршів (як самостійний вид мистецтва) і їх виконання в п'єсах, він радить читати вірші без підкреслення рим, з непомітними зупинками, з інтонаційним підвищенням останнього звука в кінці рядка при незакінченій думці; при відповідній координації наголосів, логіки згідно з організацією поетичної віршованої мови. При цьому вимагає від актора знань відповідних законів віршування, відчуття ритмів звука при опануванні віршем. Режисер рішуче виступає проти «заведеного сучасною теорією музики ритму» [2, 13]. На його думку, різномаїта, красива і багата на нюанси людська мова має свій ритм і потребує окремих наукових досліджень для створення певних законів ритму мови. Загалом в книжці режисера Загарова немає конкретних теоретичних розробок чи методичних вказівок. Вона містить пояснення, поради, ґрунтовані на прикладах акторської гри видатних майстрів сцени різних театральних шкіл – європейських і російських. Так чи інакше, митець розуміє, що техніка мови актора не може мати географічних меж.

Створити національні театральні школи з відповідним формуванням навчальних програм, методичних розробок, в яких належне місце займає такий предмет як «сценічна мова» прагнув театральний критик і дослідник питань красного письменства, театру, музики М. Вороний. Те, що Микола Вороний переймався проблемами становлення професійної театральної освіти для українського театру, свідчить розроблена ним програма трирічного навчання акторів і чотирирічного – режисерів. Перебуваючи у Львові на початку 20-х років, він працював заступником директора театральної школи при Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, а з осені 1923-го почав утримувати власним коштом драматичну школу з дворічним курсом навчання. Окремо виділено теоретичні предмети, що стосуються роботи зі словом: «українська диксична грамати́ка» (засвоєння норм літературної вимови – *Н. К.*) і «версифікація» (система віршування), знання якої були необхідні для дальшої практичної роботи над поетичними творами. Ці знання засвоювали на дисциплінах з «вироблення віддихового та голосового апарату, артикуляції звуку, логічні й художньо-типові властивості декламації (в літер.-драматичних зразках), пластика руху [1, 21–22]. Тобто, з постановки голосу, вироблення дикційних норм мовлення, засвоєння навичок логічного аналізу тексту, особливостей виконання поетичних і прозових творів. М. Вороний готував свої лекції до видання, бо «в галицькій пресі час від часу з'являлися повідомлення про те, що «мають вийти друком книжки «Курс дикції і декламації»...», «Жест», «Теорія поезії» ...» [1, 21]. На жаль, ці праці, що містили методичні поради і вказівки з набутого власного практичного досвіду, так і не було видано. Втім, намагання видати їх вже в Радянській Україні також не увінчалися успіхом: «зберігся лише лист Миколи Вороного до сектора підручників Держвидаву в Харкові. В ньому професор Харківського муздрамінституту М. Вороний подає «короткий проспект наміченої роботи, а саме «Мистецтво актора» [1, 22]. В плані-проспекті окремим пунктом він подає «мистецтво дикції й мистецького діалогу на сцені». Також поняття «стилю мови» Вороний розглядає з поняттям стилю загалом. Слід зазначити, що теоретико-методологічні засади української сценічної мови формували на основі теоретичних праць відомих російських театральних теоретиків-педагогів, які виокремили художнє читання в окрему галузь. Своєю чергою, вони брали до уваги європейський досвід в цій галузі: праці Дідро, Тальма, Легуве, Коклена, Дідро, Поссарта та ін. В передньому слові навчального посібника «Живе слово» його автор Д. Ревуцький, як науковець, опрацював надзвичайно широкий спектр літератури, пов'язаної з виразним читанням і декламацією. Він стверджує, що «в українській літературі нема ні однієї праці, присвяченої питанням виразного читання, і тому поставив собі завдання популяризувати в стислій формі теорію виразного читання» [4, 14].

Автор першої української книжки з теорії виразного читання взяв за основу посібника відомі праці російських авторів С. Волконського, Ф. Гуціна, А. Долинова, Д. Коров'якова, Ю. Озаровського, В. Сладкопєвцева, додаючи власні теоретичні напрацювання [4, 14]. Крім того, Ревуцький в загальних рисах торкнувся питання «творчого оповідання» на основі праці американської письменниці Сари Брайянт «Як і що розповідати дітям» [4, 175]. Щодо норм літературної вимови, тут автор звернувся за порадами і вказівками до українських літературознавців В. Ганцова, М. Зерова, А. Лободи, Б. Якубського [4, 14]. Отже, джерельну базу української сценічної мови, за винятком теорії про норми літературної вимови, становлять головню праці російських науковців, в яких були враховані досягнення європейських авторів з теорії виразного читання. Також зазначмо, що при формуванні теоретико-методологічних засад української сценічної мови було враховано міждисциплінарний підхід.

#### *Література*

1. Вороний М. Театр і драма: Збірка ст. упоряд. вступ. ст. О. К. Бабишкіна. К. : Мистецтво, 1989. 408 с.
2. Загаров О. Мистецтво актора. О. Саксаганський. Як я працюю над ролею. Серія «Театральний порадник». Дніпросоюз, 1920. 36 с.
3. Карасьов М. Мистецтво художнього читання. К. : Мистецтво, 1965. 146 с.
4. Ревуцький Д. Живе слово. Теорія виразного читання для школи. 2-ге перевид. Львів : Львівський національний університет імені І.Франка, 2001. 200 с.



## **ТВОРЧИСТЬ ШОЛОМА СЕКУНДИ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Американська музика першої половини ХХ ст. знаходилася в глобальному процесі наближення поліетнічних культур і цінностей, поглиблення культурних, комунікативних, цивілізаційних зв'язків. У цьому процесі значну роль відіграли автори, які засвоїли досягнення світової музичної культури і сформували нові для свого часу синтетичні жанри, що вплинули на увесь подальший розвиток музичного мистецтва. Серед таких митців – маловідома широкому загалу особистість вихідця з України – композитора Шолома Секунди.

У музично-театральному мистецтві першої половини ХХ ст. мюзикл відобразив синтез самоорганізації моделей і структур у відкритих системах європейського класичного театру, віденської оперети (І. Кальман, Ф. Легар), італійського жанру «маски del arte», досягнення американського музичного театру («шоу менестрелей», ревію-огляд). Творчість емігрантів з південного сходу Європи (Румунія – М. Міхалеско, Грузія – Дж. Баланчін, Україна – Дж. Гершвін, Ш. Секунда) стала ґрунтом, на якому розквітнув мюзикл.

На основі матеріалів книги Вікторії Секунди (Victoria Secunda, 1939) «Ти для мене гарна. Життя Шолома Секунди» («Bei mir bist Du schön: The Life of Sholom Secunda»), мемуарів С. Пишчевича «Известие о похождениях Симеона Степановича Пишчевича», рукопису Федора Мержанова «Александрия до Октябрьской революции 1896-1919 годов» та публікацій американської преси проаналізовано роль композитора Шолома Секунди у музичному мистецтві. Його творчість відображає процеси акультурації та соціалізації в полікультурному полі Сполучених Штатів в першій половині ХХ ст.

Діалогічно-стильові особливості в мюзиклі Ш. Секунди мюзиклу «I Would If I Could» (Можна жити, але не дають) розкриваються через поєднання ліричного і гумористичного, інтонацій українського, єврейського та поліетнічного міського фольклору у синтезі з законами розвитку американської музики. На їх формування впливає як комерційна орієнтація музичної продукції США з одного боку, так і створення яскравого художнього образу з метою і орієнтуру на максимальний вплив на слухача або глядача як кінцевого споживача продукту. І як результат, у творчому пошуку американських композиторів, що працювали в «легкому» жанрі склались визначена методика написання, формоутворюючі засоби та елементи музичної виразності, перевірені часом і ринковими відносинами.

Культурно-інтеграційні зв'язки в мюзиклі Ш. Секунди «Естерка» – це аналіз важливої проблеми діалогу культур. Використання таких моделей, як правило, обумовлено їх ідеями і уявленнями, а також філософською або світоглядною позицією. Ідеї породжені діалогом культур проявились в мюзиклі «Естерка» через вибір ліричного героя, часовий і просторовий зв'язок з сучасністю та особливість художньої структури. Тим більше, що автор абсолютно свідомо зображує проблеми пошуку національної ідентичності з одного боку і процесів акультурації з іншого і пропонує свої моделі міжкультурної комунікації. «Розшифровка» «захованих» в творі культурних кодів відбувається за рахунок художніх засобів і прийомів, які найбільш адекватно відображають специфіку культурно-інтеграційних моделей. Звернувшись до аналізу того, як і за допомогою яких художніх засобів вони зображені в мюзиклі «Естерка», ми можемо виявити в добре відомому сюжеті новий вимір.

*Левко Вероніка,  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ*

## **КОНЦЕРТНІ ВИСТУПИ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛІСТІВ ЯК СКЛАДОВА НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В МИСТЕЦЬКИХ ВИШАХ**

Головним завданням музичних вишів є підготовка професійних музикантів. Окрім безпосереднього навчального процесу, важливу роль для творчого зростання майбутніх виконавців – інструменталістів та вокалістів – має практика, бо формування фахівця-музиканта неможливе у відриві від його основної форми діяльності – концертної. Сценічні виступи музикантів передбачені програмою мистецьких вишів, в яких у свій час були сформовані та закріпилися види концертів, безпосередньо або опосередковано пов'язані із навчальним процесом. Концертні виступи здобувачів вищої освіти є трьох типів: 1) концерти як складова освітнього процесу – академічні, звітні; 2) концерти класів – викладачів, тематичні; 3) концерти запрошених у навчальні заклади виконавців, які є репрезентативною частиною майстер-класів. Концертна діяльність студентів кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв є важливим компонентом творчого зростання молодих вокалістів. Окрім традиційних академічних концертів, які є обов'язковими для усіх здобувачів вищої освіти, студенти кафедри завжди беруть участь у загальноакадемічних мистецьких акціях, що відбуваються як в Академії, так і за її межами, у спеціальних тематичних концертах до свят, урочистих подій, пам'ятних дат тощо.

У грудні 2016 р. в Національній опері відбувся звітний творчий концерт Академії, в якому взяли участь студенти, викладачі та випускники. У програмі концерту прозвучало попури з популярних світових хітів, яке виконали студенти кафедри естрадного виконавства Дар'я Змеул, Андрій Ковтун, Владислав Ківерський, Аліна Варма, Альона Літвін, Дар'я Скороходова разом з провідними викладачами кафедри Веронікою Левко та Світланою Зарею. Академічний вокал на концерті представляла Лілія Стаматакі. «Родзинкою» концерту став виступ зіркової родини Академії – Таїсії й Меланії Новачук, Наталії та Вячеслава Овсянникова.

Участь в концерті випускників Академії, які вже мають «зірковий» статус, має важливе значення для студентів, оскільки він виконує своєрідну функцію зв'язку поколінь. Професійні мистецькі вищі є носіями спадкоємності в культурно-мистецькому житті міста та країни: у комунікативній ланці «вчитель (майстер) – учень (майбутній майстер)» утворюються та закріплюються зв'язки, які відіграють важливу роль не лише у концертному житті конкретного закладу освіти, а й у загальному розвитку національної музичної культури. У червні 2017 р. на Співочому полі відбувся театралізований концерт Академії, який мав символічну назву «Лаврське літо – 2017». У концерті взяли участь викладачі та студенти кафедр естрадного виконавства та хореографії, а також майбутні абітурієнти Академії. Серед великої кількості учасників відзначимо яскраві виступи завідувача кафедри естрадного виконавства, народного артиста України Фемії Мустафаєва, заслужених діячів мистецтв України Анжели Ярмолук і Людмили Бурміцької, заслужених артистів України Олени Лукашової і Віктора Кавуна, викладачів кафедри Світлани Зарі та Вероніки Левко, аспірантки кафедри Влади Чайки, студентів та магістрантів Іллі Хруленка, Анни Чумак, Кароліни Егону та ін. Для студентів було важливо співати на сцені разом зі своїми викладачами, переймаючи їх досвід безпосередньо на сценічному майданчику. Ця акція, окрім суто мистецької, мала і профорієнтаційне спрямування: для майбутніх потенційних абітурієнтів було важливо показати і «зірковий склад» викладачів, і творчі досягнення нинішніх студентів, а також випускників, які багато досягли у своїй кар'єрі. Таким чином, окрім художньо-естетичної, цей концерт виконував репрезентаційну та промоційну функції навчального закладу. Виділимо ще один концертний майданчик, на якому часто виступають викладачі і студенти Академії – ворзельський центр культури «Уваровський дім» (м. Ворзель Київської обл.), знайомлячи слухачів з кращими зразками класичної, джазової та популярної музики. У стінах Академії вже традиційними стали концерти до свят і урочистих подій. До дня 8 березня 2016 р. у святковому концерті взяли участь заслужені артисти України Олени Лукашова, Віктор Кавун та Іван Красовський, студенти кафедри естрадного виконавства Андрій Ковтун, Влад Ківерський, Анатолій Курята та викладач Вадим Яцун. Нечастими, однак знаковими для мистецьких вишів стають тематичні концерти, що репрезентують творчу та педагогічну діяльність викладачів. У березні 2019 р. в актовій залі Академії відбувся тематичний концерт «Музика душі» з нагоди 55-річчя Наталії Овсянникової – доцента, заслуженого діяча мистецтв України, яка була у витоків кафедри естрадного виконавства. Привітати ювілярку прийшли друзі співачки, її студенти та випускники Родіон Переродов, Сергій Закалюжний, Анастасія Осьмак, Тарас Бартвіцький, Августіна Федорова, Анна Штика, Дарія Краєвська, Марія Медвідь, Олександр Заєць, Кароліна Егону, Маргарита Двойненко.

Таким чином, концертна діяльність у мистецьких вишах спрямована на формування у здобувачів вищої освіти не лише професійних компетенцій, а є невід'ємною складовою загальнонаціонального культурно-мистецького процесу, де кожен концертний майданчик є культурною локацією, що будує мистецький ландшафт країни.

*Леус Анастасія, магістрант НАКККіМ*

## **КЛУБОЗНАВСТВО ЯК ТЕОРЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ**

Клубна культура досить потужно увійшла в культурно-дозвіллевий простір українців, про що свідчать ряд наукових досліджень вітчизняних культурологів. Сучасні культурологічні дослідження акцентують увагу ролі і значенні клубних практик, їх новому змісті та функціональному значенні. Так, український культуролог Ольга Копієвська, досліджуючи трансформаційні процеси культурних практик в Україні відводить закладам клубного типу, наголошуючи на їх провідному місці у забезпеченні різноманітних культурних потреб людини.

Дослідниця акцентує, «клуби як соціокультурний інститут у середині ХХ ст. був найактивнішим об'єктом дослідження науковців. Цей заклад культури мав найбільш потужний культурно-просвітницький і дозвіллевий потенціал, що дало можливість забезпечувати культурні потреби різних соціально-вікових категорій відвідувачів. Клубна діяльність активно обговорювана та досліджена радянською науковою культурологічною школою, яка позначилася появою однойменної науки – клубознавства. Клубознавча наукова школа 60–80 років ХХ ст. (М. Аріарський, Д. Генкін, С. Іконніков, Л. Коган, Ю. Красильников, О. Сасихов, Ю. Стрельцов та ін.) розкрила потенційну сутність клубної діяльності, визначила культурно-виховний, просвітницький потенціал клубу, а також роль клубу в духовному розвитку людини» [1, с.366].

Саме в ХХ столітті зароджується «клубознавство – одна з наук про людину, про формування та розвиток особистості. Наука досліджує виховний вплив клубів на людей. Її цікавить все те, що стосується змін в свідомості людей, в їх поведінці, у житті, - зміни, викликані діяльністю клубів. Клубознавство вивчає всі ці обставини для того, щоб посилити вплив, зробити його високоефективним в педагогічних цілях. Головне

завдання клубознавства як науки полягає в тому, щоб встановити, як загальні закономірності виховання діють в клубних умовах, переломлюються в специфічній обстановці клубів» [2, 9]. Клубознавство як наука, в сучасному культурологічному знанні не є активно обговорюваним предметом серед науковців. Слід наголосити і на певному спаді до престижу клубного працівника, їх фахових компетентностей, що в своїй науковій перспективі повинно актуалізуватися. Так, яскравим прикладом наукової аргументації щодо професій клубного працівника є дослідження в рамках клубознавства наприкінці ХХ століття. Саме в цей період до клубних кадрів пред'являються високі вимоги, які актуальні були на той період, а саме: «бути відданим справі комунізму, служити народу, бути принциповим, багатогранно розвиненим, цікавою людиною». Клубний працівник розглядався як «боєць ідеологічного фронту, як високорозвинений фахівець, якій має активну партійну позицію; організатор мас, ватажок, ініціатор» [3, 11].

Важливим напрямом клубознавчої науки є вивчення вільного часу людини. Вільний час розглядався з позиції його раціонального, дозвіллевого, насиченого наповнення. Активна увага приділялася виховній функції, яка орієнтувалася на різні вікові категорії відвідувачів клубних закладів. Саме тому клубних працівників називали – організаторами-педагогами.

Клубознавство як наука визначається міждисциплінарним контекстом, серед яких є педагогіка, етика, естетика, психологія, соціологія тощо. Так, у педагогіці для клубознавчого знання акцентувалася увага на дидактиці, оскільки клуби вели і ведуть широку просвітницьку діяльність і в їх роботах є елементи навчання. Серед наук про формування особистості засобами клубної діяльності найбільш близькими для клубознавства є психологія і соціологія. Психологія сприяє глибокому пізнанню механізмів впливу на людей; важливо те, що вона розглядає виховання і навчання як засіб і умови формування психіки людини. Актуалізується питання щодо соціальної психології, її диференціації та функціонального впливу на людину, її розвиток. Остання в свою чергу, озброює клубного працівника розумінням закономірностей комунікації, виникнення і розвитку колективної творчості, формуванню клубної громади (творчих колективів). Не принижуючи роль різних наукових і практичних знань, слід наголосити на важливості для клубознавства соціології. Саме завдяки дослідженню клубного потенціалу, ми маємо можливість з'ясувати клубні потреби людини, їх вплив на розвиток людини, їх інтереси. Міждисциплінарне звернення клубознавчої науки дозволяє розширити можливість клубної діяльності, урізноманітнити клубну послугу, посилити її соціокультурний ефект. Збагачуючись за допомогою різних наук, розглядаючи їх дані в ряді випадків як вихідні позиції для власних науково-практичних позицій та положень, клубознавча наука стає більш практично-значущою і перспективною в своєму розвитку і життєздатності. Клубознавчі дослідження актуальні в сучасному культурологічному знанні, так як саме клуби є і залишаються бути найбільшими виробниками культурних послуг для населення.

#### *Література*

- 3.Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): дис. ... д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.
- 4.Клубоведение: учебн.пособие для ин-тов культуры, искусств и фак. культ-просвет. работы педин-тов / Под.ред. С.Н.Иконниковой, В.П. Чепелева. М.: Просвещение, 1979. 397 с.
- 5.Там само. С.11

*Лимар Ганна, аспірантка НАКККіМ*

### **АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН АВАНГАРДУ**

Прагнення розширити спектр теоретичних концепцій феномену авангарду стимулює пошук нових контекстних домінант. Аналіз проблем художнього методу, форми, особливостей образного рішення розкривають сутність природи авангарду, як явища у сфері гуманітарного знання. Поява авангарду на зламі історичних соціальних епох спричинила до зміни осмислення художньої практики. Значимо, що філософсько-естетичну сутність авангарду в Україні вивчали В.Личковах, О.Петрова та ін., аналіз авангарду з позицій культурології розглядали О.Лагутенко, О.Яковлев, В.Вовкун та ін., мистецтвознавчий підхід у вивченні авангардного руху притаманний Д.Горбачову, О.Федоруку, Л.Кияновській, М.Криволапову та ін. Проте чимала чисельність дослідників, які присвятили свої праці авангарду не звертали уваги на антропологічний феномен художнього у соціумі та розвитку людини, і у зв'язку з цим феномену авангарду. Все ж у роботі В.Вовкуна зустрічаємо натяк на антропологію авангарду. Він звертає увагу на самоаналіз митця у контексті його вагомості в обґрунтуванні теоретичних концепцій [1]. Проникнення за межі об'єктивного, у царину підсвідомого, пошук першопричини художньої творчості приводить до використання міждисциплінарних методів дослідження мистецтва. При вивченні мистецтва епохи палеоліту Д. Льюїс-Вільямс, Т.А. Доусон, Р. Беднарк використали нейропсихологічний підхід суть якого полягає у тому, що палеолітичні знаки можуть бути фіксацією еноптичних явищ мозку, тобто картинками внутрішнього уявлення [2].

Виникнення образотворчого мистецтва у системі культурних цінностей давньої людини поставив питання про те, яким чином відбувся еволюційний «вибух», який призвів до виникнення мистецтва, і що він означав для людини. Поява авангарду на тлі вікових художніх констант є своєрідним вибухом. На думку В.Карпова та Н.Сиротинської розвиток культури людства демонструє наявність мистецьких паралелей поміж віддаленими в часі періодами. Зазначена

подібність інспірована наявністю внутрішніх механізмів, сформованих в умовах первісного суспільства із притаманною йому експресією ейдетичної виразовості. Динаміка таких культурно-мистецьких тенденцій пов'язана з підсвідомими імпульсами людського мозку, що визначило потребу впровадження таких новаційних термінів як нейроестетика та нейромистецтво. Результати осмислення сутності нейромистецтва можуть слугувати важливою складовою у дослідженні сучасних культурно-мистецьких здобутків, а також у визначенні ціннісних категорій гіперінформаційного суспільства. І можна продовжити – для осмислення антропологічної сутності авангарду [3]. В цьому контексті важливим чинником стала уява – невидима сила, що детермінує світ і наповнює його естетичним змістом. Впродовж тривалого існування людського виду, насамперед уява інспірує до творчості, а водночас постає символічним носієм інформації, що мігрує з однієї системи знаків до іншої в безмежних просторах людської свідомості.

Антропологічну сутність авангарду пояснює співставлення розвитку мистецтва ХХ століття із неklasичною науковою парадигмою. Відлік свідомого входження Людини у світ власної загадкової ірраціональної сутності – підсвідомості, можна визначити трансгресивним культурним зламом на межі ХІХ-ХХ століть, коли європейські митці звертаються до почуттєвої “горизонталі” людського буття, до пошуку глибинних емоційних компонентів і форм культури [4]. Це зумовило появу неймовірних мистецьких комбінацій, які спроектували культурне тло майбутніх десятиліть та виразно засвідчено різким руйнуванням ustalених традицій, втілених в архітектурі, скульптурі, малярстві, музиці та пошуку нових мистецьких можливостей. Симптоматично, що аналогічний вихід за межі видимого або об'єктивного спостерігається в покроковому поступі й точних наук. Зазначену особливість у співставленні з музичними новаціями зауважила Ірина Тукова [5], яка відзначає першу третину ХХ століття як час кардинальної перебудови наукової парадигми, коли на зміну класичній (механістичній) прийшла неklasична (релятивістська) картина світу. Це також відобразилося і в мистецтві, що підтверджує співставлення непов'язаних, на перший погляд, паралельних новацій науки та музики [6].

На підставі цього співставлення прогнозуємо вплив розвитку науки і техніки на свідомість мистця та ініціацію його мислевих операцій із пошуку нових форм, змісту, образів у мистецтві і у кінцеву рахунку – авангарду. Тут буде актуальною філософія Ніцше у контексті використання метафоричної мови як засобу вибудування програми самоперевершення людини з позиції внутрішнього зростання [7]. Злам суспільної свідомості ХХІ століття, розвиток штучного інтелекту потребує нових методів дослідження мистецтва із врахуванням найглибших дієвих чинників людського мозку та розвитку людини.

#### *Література*

1. *Вовкун В.В.* Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х – початку 30-х рр. ХХ ст.): дис. на здобуття наук. ступ. канд. культ.: 26.00.01 “Теорія та історія культури”. К.: НАКККіМ, 2010. 197 с.
2. *Сойкина Н. Ю.* Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. ист. наук: спец. 07.00.06 “Археология” [Электронный ресурс] / Сойкина Наталья Юрьевна. – Режим доступа: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html>
3. *Karpov V., Syrotynska N.* Neuroart in the context of creativity // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. К.: Міленіум, 2018. № 1. С. 21 – 36.
4. *Личкова В.* Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернівці, 2006. С. 79.
5. *Тукова І.* Розвиток музичного мистецтва ХХ століття у співвідношенні з неklasичною науковою парадигмою // *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2013. Вип. 24. С. 241–248.
6. *Karpov V., Syrotynska N.* Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. К.: Міленіум, 2018. № 2. С. 117 – 183.
7. *Лютій Т.* Ніцше. Самоперевершення. Київ, 2016. С. 845.

*Лисенко-Ткачук Ірина*

*заступник завідувача кафедри кафедра рисунка, живопису та скульптури,  
професор, заслужений діяч мистецтв України*

### **РОЗВИТОК СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА. ДИЗАЙН ТА МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ**

Розвиток сучасного образотворчого мистецтва, був сформований певним поєднання художніх форм та засобів у другій половині ХХ століття. Найбільша виразність його набула переважно у різних напрямленнях графічного та просторового дизайну, у всіх видах медіа-мистецтва, таких як медіа-інсталяція, медіа-перформанс, відео-арт та інші. Застосування сучасних інформаційно – комунікаційних технологій надало можливості створювати, ознайомлювати, рекламувати і поширювати мистецькі твори всіх напрямлень та видів сучасного мистецтва. Такі технології можуть бути задіяні у традиційних видах мистецтва скульптури, живопису, графіки та сучасних видах мультимедійних, комп'ютерних, відео мистецтвах. Синтетична основа сучасного образотворчого мистецтва є ознакою більшості мистецьких творів, в яких основна увага приділяється створенню концепції взаємодії між людиною та суспільством.

Ретроспективна модель мистецтва сучасності сформована у різному часі. Західне світове мистецтвознавство наголошує початковий термін в 1960-х, 1970-х роках. У відношенні до регіональних культур, початок існування сучасного мистецтва висвітлює велику різницю у часі. Наразі, сучасне мистецтво України започатковано «добою перебудови» економічних і соціальних відносин у другій половині ХХ ст. У країнах західної Європи та Америки виникнення творів сучасного мистецтва можливо віднести до початку ХХ ст.

Зрозуміло, що зі зміною часу проблема визначення «сучасності» мистецької творчості наповнюється іншим або різним змістом. Існуючий на початку ХХ століття принцип – «мистецтво заради мистецтва», незалежності мистецької творчості від кон'юнктури ринку, пошук новітніх, невідомих раніше форм художньої виразності з плином часу потроху змінюється на протилежні наголоси. У мистецькій філософії кінця ХХ ст. з'являється протиріччя постмодерних творчих принципів - попереднім принципам модернізму. Важливим постулатом постмодернізму виявилось відходження від елітності мистецтва і ствердження принципів співіснування різних форм в образотворчому мистецтві. Можна сказати, що в образотворчому мистецтві відбувся зсув наголосу від художнього об'єкта до наголосу на художньому процесі. Дуже цікавим, творчим явищем стає виникнення концептуального мистецтва мінімалізму на зламі 1960-х та 1970-х років. Так зване мистецтво «шестидесятників» проявилось в цей час, як надзвичайно талановите явище в українському творчому середовищі. Але, вже останні часи 70-х років і 80-ті роки виявляють відхід від концептуального мистецтва та мінімалізму і повернення цікавості до відеоряду, кольору, фігуративності в художньому творі. Цей час активно розвиває течії та рухи основою яких стає образний ряд та сутність масової культури. Західне мистецтво дає приклад сучасних творів у таких напрямках як нео – поп, кемпізм, мистецтво іст-Віллідж та в мистецтві художньої фотографії. Фотографія, як окреме художнє явище починає цікавити митців різноманітними засобами творчого вираження. В 60-х роках ХХ ст. відбувся швидкий розвиток аудіо та відео технологій. Через деякий час, у 90-х роках комп'ютеризація і створення інтернет мережі докорінно змінило розвиток і можливості сучасних видів мистецтва. Та вже на початку 2000-х років відбулося розчарування у технічних можливостях мультимедійних засобах при використанні їх можливостей у творчому процесі. Сучасні мистецькі реалії ХХІ ст. поки що не набули визначеності, чіткого мистецтвознавчого і філософського аналізу. Натомість, існують настрої художнього середовища про використання сучасного мистецтва владою пост-демократичного суспільства.

На сучасному етапі розвитку цивілізації, мистецтво не може бути визначеним вичерпним формулюванням. Сучасне мистецтво тяжіє до відсутності естетичних та технічних обмежень у художньому вираженні. Створилися нові прийоми такі як фотомонтаж, перформанс, інсталяція, хепенінг, колаж, Закономірно складною робиться класифікація мистецтва за жанрами і стилями. Багато мистецтвознавців визначає, що сучасне мистецтво характерне тим, що жодної категорії в ньому не існує. Роздивляючись площину існування сучасної мистецької творчості, можна зазначити, що як раз в дизайні поєднані та проявлені всі можливості сьогодення. Окрім суто художніх основ дизайн базується на комп'ютерному мистецтві, або цифровому мистецтві. Сучасне поняття комп'ютерного мистецтва включає в себе як твори традиційного образотворчого мистецтва, що існують в новому середовищі на цифровій основі імітуючи первісний матеріальний носій цифрової фотографії, так і принципово нові види художніх творів, основним середовищем існування яких є комп'ютерне середовище. Дуже цікавим напрямом є цифровий живопис, малюнок якого повністю створюється на комп'ютері, а також такі види, як демосцена, pixel art, гіпертекстова література. Надзвичайно вживаним та функціональним є твори відео-арту, комп'ютерної анімації, комп'ютерної графіки. Робота з комп'ютерною графікою є самим популярним напрямком використання персонального комп'ютера, адже цю роботу можуть виконувати не й не професійні художники і дизайнери. У різних установах є необхідність створення рекламних оголошень в газетах і журналах чи просто друкування рекламної листівки і буклету. Без використання комп'ютерної графіки не обходиться кожна сучасна мультимедійна програма. Робота над графічною складовою становить до 90 % робочого часу програмістів, які розробляють програми масового вжитку.

Отже можна зробити наголос на тому, що дизайн існує у всіх напрямках діяльності та розвитку нашого суспільства. Дизайн середовища є необхідною умовою існування сучасної людини. Зараз стало нормою, що утилітарна суспільна культура узагальнено осягнена вживанням дизайнерської творчої продукції. Виникнення поняття творчого продукту та процес його створення висвітлив всі етапи закінченого циклу роботи професійного дизайнера у різних напрямках. Сучасний термін продакшн, як процес виготовлення дизайнерського медіа продукту поєднує поняття виробництва та творчої роботи. Всі зазначені етапи та цикли роботи дизайнера об'єднуються у створенні творчого проекту. Креативне творче мислення, закладене у концепцію кожного дизайнерського проекту, є проявом сучасних мистецьких реалій та соціальних вимог. Тенденції створення дизайнерських культурних і мистецьких проектів надзвичайно популярні та вживані у всьому світі. Це є соціальною і культурною ознакою розвитку сучасного суспільства.

Щоб краще розуміти світ, у якому дизайн став основою та інструментом втілення мистецьких і культурних проектів, зазначимо існування таких вимог, як комплексність, мінливість, постійне оновлення, гнучкість, розуміння та вловлювання контекстів, наявність бачення, внесення ясності, розуміння ринкових

тенденцій та вимог замовника. Тут дизайн синтезується з менеджментом. Проектний менеджмент є необхідною складовою всякого дизайнерського, художнього чи культурного проекту. Як альтернатива до класичної моделі проектного менеджменту використовується дизайн-мислення. Це не тільки кольорові акценти у формальному ілюстративному методі. Дизайн-мислення пропонує тестувати свої гіпотези. Треба перед масштабною дією зробити меншу. Це дозволяє швидше зрозуміти, чи буде жити ідея в цьому конкретному середовищі, чи ні. Результати таких тестів лягають в основу більших проектів. Підсумовуючи, можна зазначити, що сучасне мистецтво сьогодні воліє до створення комплексного творчого продукту, як суспільного так і індивідуального вживання. Синтетична основа та колосальна всебічність сучасного дизайну, соціальний запит на творчий проект у контексті розвитку сучасного мистецтва, акцентує певні реалії сучасного культурно-мистецького простору.

*Луговський Олександр,  
старший викладач кафедри дизайну  
Черкаського державного технологічного університету*

## **НАЦІОНАЛЬНА ТА КРОС-КУЛЬТУРНА СКЛАДОВІ ОБРАЗОТВОРЕННЯ В ДИЗАЙНІ**

Дизайн розглядається як комунікативна практика, оскільки в ньому передбачається узгодженість дій комунікаторів – дизайнера і користувача. Тому дизайнер має думати і про сенси, які він закладає в об'єкт, і те як вони будуть інтерпретуватися користувачем. При цьому слід враховувати, що послання дизайнера, закладене в об'єкті, несе в собі лише ймовірність того розуміння, яке може виникнути у адресата [4]. Між тим це послання втілене в проектному образі, який зобов'язаний співвідноситися із культурою споживання і не реалізується поза її простором. Більше того, на дизайнера покладається обов'язок здійснювати соціально-культурне осмислення необхідності появи нового елемента предметного світу.

При цьому необхідно зважати на те, що предметні форми, що містять яскраво виражений проектно-художній образ, враховують не стільки фізичні, психофізіологічні особливості користувача, економічні, екологічні фактори його життя, скільки відображають духовні, чуттєві, соціокультурні потреби. Так відбувається процес образотворення об'єктів предметного середовища в рамках однієї культурної групи і враховуються національні особливості користувачів дизайнерського продукту. Сам процес образотворення набуває статусу національної традиції із своєю автентикою, особливостями і неповторністю. Втім, щоб дати старт цьому процесу, як показує історичний досвід, одного бажання носіїв цієї автентичності і фахівців долучених до сфери дизайну замало.

У наших вітчизняних реаліях необхідна програма розвитку дизайну, яка, за наративом О. Боднара, могла б стати «...складовим елементом загальнодержавної програми відродження» [1]. Він також підкреслює, що «важливо зробити правильний вибір у спрямуванні національного дизайну на новому етапі його розвитку. В Україні, такій багатій традиціями народного декоративно-прикладного мистецтва, дизайн, безумовно, може мати широкі перспективи за умови, що в своєму розвитку, і, зокрема в програмуванні дизайн-освіти, буде спиратися на ці традиції. Лише за такої умови можна розраховувати на серйозний успіх у справі створення в Україні національної школи дизайну, яка з часом зможе заявити про себе в Європі». Певною мірою із цим погоджується відомий дизайнознавець В. Даниленко, засвідчуючи, що освічена у національному дусі дизайнерська молодь у майбутньому природно перейде до сфери дизайнерської практики і це сприятиме вибудові національно орієнтованого дизайну [2]. Образотворення за таких умов буде формуватися під впливом високомистецького дизайнерського творення із залученням глибинних цінностей національної культури України у синтезі їх із найновітнішими досягненнями світової дизайнерської думки.

Разом із тим, є очевидним, що розвиток національно орієнтованого дизайну в Україні є можливим лише у стані єдності та суперечності національного і глобального. Тобто український дизайн має трансформуватися також і у річищі глобальних дизайнерських інновацій початку III тисячоліття. Реалізація національного не може відбуватися на іншій основі. За таких умов дизайн може бути конкурентним і цікавим для потенційних споживачів із іншими культурними традиціями. Як глобальний феномен, що охоплює найрізноманітніші сфери, дизайн став мовою, що має якості універсального комунікативного й експресивного засобу, який дозволяє оволодівати навичками ділового спілкування з представниками різних культур. Таким чином проявляється роль дизайну як крос-культурного комунікатора.

Яким чином в таких умовах відбувається процес образотворення об'єктів дизайну можна розглянути на практичних прикладах. Так, свого часу відомий американський автовиробник Ford Motor Company до 50-ліття бренду поставив за мету підкорити новим автомобілем шостого покоління Mustang GT весь світ. До цього автомобілі Mustang продавалися лише в США. Уже ця обставина суттєво вплинула на формування проектного образу майбутнього автомобіля, тому, що для американського ринку більше підходить дещо напориста форма, в той час коли, наприклад, для європейського – більш плавні лінії. Перед дизайнерами постало складне завдання, оскільки Mustang – культовий автомобіль, який дає уявлення про країну і національну гордість.

Згодом успішні продажі автомобіля підтвердили роль дизайну в створенні крос-культурної комунікації, яка сприяла комерційному успіху моделі Mustang GT в середині 2010-х років, як і передбачалося, у всьому світі.

Втім, звертаючись до історії, можна твердити, що вперше роль крос-культурного комунікатора виявив німецький дизайн ще у 20-ті роки минулого століття в особі школи дизайну «Баухауз». Саме тоді швидко росли обсяги промислового виробництва і «Баухауз» набув великої популярності завдяки тому, що його продукція була достатньо відома. А після виставки 1932 року в Нью-Йоркському Музеї сучасного мистецтва, німецький дизайн почав вважатися «інтернаціональним стилем». Він використовував матеріали і техніку свого часу. Все це сподобалося, і стиль «Баухауза» прижився в промислово-розвинених країнах світу. Це були форми прості і функціональні, вони відповідали духу часу і образотворення підпорядковувалося певною мірою, тогочасній німецькій культурній традиції. Засновник «Баухауза» Вальтер Гропіус (Walter Gropius) називав це «ефективністю форми». Нічого зайвого, але при цьому висока технічна якість. Німецький дизайн функціональний і безпристрасний. І основна його риса – мінімалізм [6]. Це проявляється в тому, що більшість об'єктів будується на ідеальному поєднанні всіх елементів і має бездоганну якість. Крім того, до традиційної німецької раціональності сьогодні домішується гармонія форм і фактур матеріалів. Із приходом нового покоління дизайнерів і завдяки достатку інноваційних проектів німецький дизайн помітно «розкрився» – став більш цікавим і комфортним. Відбулися зрушення в сторону емоційного дизайну. Так, не забуваючи свої історично сформовані традиції, він стає більш складним. Тепер в основі створюваних об'єктів лежить не просто функція, а складне поєднання естетики, раціональності та поваги до навколишнього середовища [3].

Як це проявляється на формуванні проектного образу можна розглянути на прикладі провідних німецьких автовиробників BMW і Porsche. Образотворення продукції BMW відбувається згідно усталеної філософії, що лінія контуру ніколи не повинна перериватися, навіть якщо вона перетинає місця переходу різних елементів екстер'єру. Окрім того, компанія пишається кількістю різних кривих ліній, проведених на боковині. У той час як багато інших автомобілів мають тільки одну або дві поверхні, що збігають вниз по боковині автомобіля і закінчуються горизонтальною смугою днища, BMW прагне створити особливу гру різних поверхонь. Крос-культурна складова дизайну BMW теж вписується в філософську парадигму компанії, оскільки споживач в будь-якому кінці світу «... платить за BMW не тільки як за товар, але і бере на себе «зобов'язання, що прийшли із серця»» [5]. В свою чергу, найвисокодохідніша автомобільна компанія світу Porsche на початку 2010-х рр. поставила за мету втілити в моделі Porsche 918 Spyder нові технології, розраховані на екологічність. Образотворення автомобіля відбувалося виходячи із цієї позиції, що нове майбутнє бренду за супердинамічним і екологічним суперкаром, який буде споживати енергію як середньостатистичний автомобіль. В результаті повномасштабного проектного процесу, у серійне виробництво був впроваджений автомобіль з видатними характеристиками і оригінальним дизайном. Крос-культурна складова дизайну в даному разі набула ще й екологічного забарвлення.

Так у глобальному світі конкуренції Німеччина прагне запропонувати свій власний ексклюзив, і в даному разі це – дизайн. Дизайнери відображають зміни в суспільстві і в потребах людини. Дизайн змінює світ. І для цього німецька промисловість вкладає величезні гроші. Тому німецький дизайн займає провідні позиції у світі і його інтернаціональний характер підтверджується тим, що свою продукцію для широкого кола споживачів багато німецьких фірм уже виробляють за кордоном. Більше того, відомий факт що, наприклад, в 1998 році власником італійської компанії Lamborghini, стала німецька компанія Audi AG (Volkswagen Group). З того часу проектний образ всесвітньо відомих суперкарів італійського походження Lamborghini, формується під впливом німецьких дизайнерів. Цей факт, до всього уже вищесказаного, вказує, що шлях німецького дизайну до успіху заслуговує на вивчення і наслідування.

Цей досвід може стати безцінним і для українського дизайну. Особливо слід звернути увагу, що ще у 1953 році Бундестаг – парламент Німеччини, прийняв рішення про заснування Ради із формоутворення. Позитивні наслідки прийняття подібних рішень більш ніж очевидні. Повертаючись до теми вітчизняного дизайну констатуємо, що перебуваючи у вирі згаданих вище глобалізаційних процесів він ще не проявив себе як самодостатнє явище, що сприяє розвитку економіки України, а тим більше, світової. Безперечно, вітчизняний дизайн має передумови до реалізації існуючої в Україні високорозвиненої художньої складової у сферах середовищного, графічного дизайну, творенні предметів побуту, в цілому на прикордонні з ужитковим мистецтвом за рахунок сучасного використання власних глибинних культурних цінностей. Але слід розуміти, що для глобалізованого ринку такий дизайнерський продукт може слугувати як екзотика яку слід сприймати дозовано. Національна складова в даному разі може виступати певною мірою як стримуючий чинник для повномасштабного розгортання такого явища як український дизайн у глобалізованому світі. Тому, як наголошувалося вище, крос-культурна складова вітчизняного дизайну буде зростати разом із професійним становленням дизайнерської молоді. На неї покладається відповідальна функція синтезувати глибинні цінності національної культури і найновітніших досягнень світової дизайнерської думки. Німецький дизайн в даному разі можна розглядати як приклад.

### Література

1. Боднар О. Я. “За” і “проти” європейського вектора розвитку дизайн-освіти в Україні / О. Я. Боднар // Вісник Львівської академії мистецтв: спецвипуск. – Львів: ЛАМ, 1999. – С. 178
2. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: монографія / В. Даниленко. – Х.: ХДАДМ. – Колорит, 2005. – 244 с.
3. Забуранная С. Немецкий дизайн как он есть: лаконичные формы и безупречное качество. [Электронный ресурс] // Режим доступа: [http://housesdesign.ru/articles/nemetskiy\\_dizayn\\_kak\\_on\\_estj\\_lakonichnie\\_formi\\_i\\_bezuprechnoe\\_kachestvo-1802.html](http://housesdesign.ru/articles/nemetskiy_dizayn_kak_on_estj_lakonichnie_formi_i_bezuprechnoe_kachestvo-1802.html)
4. Лола Г. Н. Дизайн как коммуникативная практика. Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 2. С.225-230.
5. Мелехов И. Управляя цифровым дизайном на BMW. [Электронный ресурс] // Режим доступа: [http://ilyamelekhov.com/thomke\\_bmw/](http://ilyamelekhov.com/thomke_bmw/).
6. Паулик Д., Володина Э. Немецкий дизайн: от функции к эмоции. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.dw.com/ru/немецкий-дизайн-от-функции-к-эмоции/a-533910904,04,19>.

*Лукашова Олена,*

*заслужена артистка України, доцент та аспірант НАКККіМ*

## ГЕРМЕНЕВТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ЦІЛІСНОЇ ПОЗИЦІЇ ПАТРІОТИЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

В умовах демократичного розвитку українського суспільства великого значення надається формуванню духовно-культурних цінностей у сучасної української молоді, які активно створюються музичним, зокрема пісенним, мистецтвом.

Актуальною є проблема формування у підростаючого покоління активної громадянської позиції та високого почуття патріотизму. Такі високі почуття базуються на основі традицій. Кожна нація, кожен народ, навіть кожна соціальна група має свої звичаї і традиції, що виробилися протягом багатьох століть і освячені віками. Це не відокремлене явище в житті суспільства, це втілені в рух і дію світовідчуття, світосприйняття та взаємини між окремими людьми. Вони безпосередньо впливають на духовну культуру даного народу. На сучасному етапі розвитку українського суспільства все з більшою гостротою постає проблема відродження культури та духовності, що базується на формуванні потужної системи глибинних морально-етичних цінностей.

Всі ці складні питання підштовхують вітчизняну філософську та педагогічну думку до нового осмислення таких понять як *духовність, культура, цінності*. Підкреслимо, що духовність і культура – це цивілізовані ознаки будь-якої нації, без яких вона взагалі не може існувати. Нація, в якій нівелюються духовні цінності приречена на загибель і це лише справа часу. Тому в цих умовах дуже важливою є активація зусиль з підвищення духовного рівня українського народу, формування у нього стійкої системи глибоких морально-духовних цінностей, оскільки саме вони складають основу мотиваційної сфери як особистості, так і суспільства в цілому. Проблема виховання духовних цінностей молоді є досить актуальною в наш час. Сьогодні молодь виступає активною силою політичних змін і залежно від того, які цінності вона вносить у ці зміни, яку культуру впроваджує, багато в чому буде залежати майбутнє суспільства, його культура, напрям трансформації. Духовні цінності – душа народу, його мова, пісня, слово, моральність, культура, це образ, з яким він постає перед світом – і музичне мистецтво є активно-формуєчим у цьому процесі. У ній акумульовані характер та ідеали, збережені і примножені впродовж історичного розвитку національні традиції. У ціннісних пріоритетах (в музичному мистецтві) заковані минуле народу, особливості його менталітету, перипетії історичного розвитку. Потреба звернення до свого ціннісного багатства завжди з'являється в часи, коли народ встає з колін, виходить на дорогу національної незалежності, будує нове життя, знаходячи в ціннісних пріоритетах орієнтири на теперішнє і майбутнє.

Головне у патріотичному вихованні – це відродження духовності та моралі, що базується на системі загальнолюдських цінностей і вбирають у себе національні, культурні, професійні та інші. Крім патріотичного виховання одночасно відбувається й естетичне. Однією із складових естетичного виховання є певний рівень художньо-естетичної культури особистості, її здатності до естетичного освоєння дійсності. Цей рівень виявляється як у розвитку всіх компонентів естетичної свідомості (почуттів, поглядів, переживань, оцінок, смаків, потреб та ідеалів), так і в розвитку умінь і навичок активної перетворюючої діяльності у мистецтві, праці, побуті, людських взаєминах. Формування у людини певної системи художніх уявлень, поглядів, які зможуть допомогти їм виробити в собі дійові критерії естетичних цінностей, готовність та вміння вносити елементи прекрасного у своє життя. Велику місію мистецькі колективи, головним чином військові, вбачають у відродженні людських і культурних цінностей засобами військової музики та естрадної пісні. Саме патріотична пісня сприяє формуванню національної свідомості, любові до рідної землі, свого народу, своєї держави, готовності зі зброєю в руках захищати її суверенітет і незалежність. В наш час відбувається активна трансформація патріотичної пісні у нову форму – сучасна естрадна патріотична пісня. Саме естрадна складова надає патріотичній пісні елемент масової доступності, зрозумілості і легкого сприйняття слухачами.



Отже, задіюючи засоби вокальної та інструментальної музики активізується процес формування у людини високих морально-психологічних і політичних якостей, почуття патріотизму, гідності і гордості за свій народ, армію і країну.

#### *Література*

- 1.Афанас'єв А. Національні військові традиції та ритуали у Збройних Силах України – основа формування в особового складу патріотизму та активної громадянської позиції / А. Афанас'єв // Народна армія. – 2012. – 6 квіт.
- 2.Володимир Деркач. Дорогою покликання: Збірка / За заг. ред. О.П. Гормана, І.П.Чернової - Львів, АСВ, 2001.-148 с.
- 3.Духовність українського народу. Івано-франківськ : Плай. – 1999. – 293с.
- 4.Національн система виховання. – К.: Либідь, 1991.
- 5.Чернова І. В. Проблема патріотизму в сучасному науковому дискурсі / І. В. Чернова // Військово-наук. вісник. — Вип. 15. — Львів, 2011. — С. 228–238.

*Мартинюк Тетяна,*

*доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання  
ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький  
державний педагогічний університет ім. Григорія Сковороди»  
ORCID ID 0000-0001-5236-5990*

### **ПОГЛЯДИ Н.О. ГОРЮХІНОЇ (1918-1998) В КОНТЕКСТІ ПОСТНЕКЛАСИЧНОЇ НАУКОВОЇ РАЦІОНАЛЬНОСТІ**

Покращення якості музичної підготовки фахівців музичного та музично-педагогічного профілю сьогодні значною мірою залежить від використання навчального потенціалу змісту дисципліни «Аналіз музичних творів», яка традиційно у музично-теоретичній підготовці студентів є «кульмінацією». Між тим, наразі є актуальним широкий погляд на інтерпретацію змісту «Аналізу музичних форм», що містить в собі не тільки апробовані мистецтвознавством принципи музичного пізнання, втілені в інтерпретації історії та теорії музичних форм, але й загальний досвід наукознавства, зокрема, знання про типи наукової раціональності з відповідними їм стилями наукового мислення. Сучасним і перспективним напрямом вирішення проблеми якості професійної підготовки фахівців музичного мистецтва та музичної педагогіки є осмислення поглядів українських вчених – авторів теоретичних концепцій. Видатним науковцем, культовим вітчизняним музикознавцем була Надія Олександрівна Горюхіна (1918-1998) – голова найзначнішої української теоретичної наукової школи, Член-кореспондент Академії мистецтв України (1997–1998), доктор мистецтвознавства (1975), професор, член Національної Спілки композиторів України. Науковий доробок вченого, зокрема, учення про музичну форму, її наукові погляди в цілому формувались упродовж наукового життя корифея української теорії музики ХХ ст. Вони стали неоціненним підґрунтям для професійної підготовки фахівців-музикантів.

Сьогодні наукові погляди Н.О. Горюхіної є еталоном для поколінь музикантів-педагогів, виконавців, мистецтвознавців і апріорним знанням для майбутніх досліджень. Вони містять актуальні методологічні настанови для подальшого набуття наукознавчого досвіду в сферах музикознавства та мистецької освіти. У навчальному аспекті вони презентують семантичну площину музикознавства, а принципи, ідеали, логіко-мисленнєві конструкти мислення вченого володіють беззаперечною цінністю.

Час наукової діяльності Н.О. Горюхіної охоплює перехідний період, в який відбувається зміна неklasичного типу раціональності на постнеklasичний. Постнеklasичний тип раціональності, що поширився наприкінці ХХ ст., характеризується зв'язком науки та культури, потужною гуманітарною спрямованістю, інтердисциплінарним підходом, залученням до дослідження позанаукового контексту. Наука перетворюється з ціннісно-нейтрального знання до ціннісно-орієнтованого осягнення світу, в якому етичні, естетичні та інші норми не тільки інсталюються до тканини наукового тексту, а багато в чому його визначають [5, 68]. Отже, у дослідженнях Н.О. Горюхіної зароджуються ознаки нового наукового погляду на світ, прогноуються майбутні методи і прийоми дослідження, підходи до музичного мистецтва й музичної форми. Звертаючись до думки О. Скиби про детермінованість наукового мислення не лише культурно-історичними чинниками, але й активністю конкретного суб'єкта пізнання – окремого науковця або наукового співтовариства [4, 3], можна додати, що погляди Н.О. Горюхіної стали репрезентантом перехідного періоду зміни типів раціональності і виступають як окремий феномен наукознавства ХХ ст. Доцільною, на наш погляд, є думка С. Тихого про системність поглядів у роботах вченого, зокрема, ««Вчення про музичну форму» допомагає наблизити до нашого розуміння складні проблеми, які були втілені в багатьох видатних музикознавчих дослідженнях і зробити їх досяжними для нас у вигляді послідовної системи знань, з якої кожний з нас може черпати для творчої наснаги і розуміння складних явищ сучасного музичного мистецтва» [6, 76].

Наукові погляди Н.О. Горюхіної детерміновані прихильністю науковця до епістемології гуманітаристики з прогностичним вектором до її сьогоднішнього стану. Методологія мистецтвознавства розумілась науковцем не тільки як теоретична, але й практична дисципліна, оскільки теоретичні установки –

результати теоретичної рефлексії досліджень завжди передували їх застосуванню у конкретному дослідницькому контексті. Отже, у традиції типу постнекласичної раціональності можна віднайти гнучке співвідношення фундаментальних і практичних знань, відносно умовну межу між ними.

У категоріальному фокусі науковця – явища форми та стилю як найзначніші у музичному мистецтві, такі, що володіють надзвичайним розмаїттям аспектизації, обсягу матеріалу, історичним діапазоном: тут теорія народжується та підказується творчою практикою. На меті дослідження явищ вченим є виявлення системності об'єктивних законів їх взаємодії, що було здійснене у докторській дисертації Н.О. Горюхіної та монографії «Еволюція сонатної форми». Вченим розробляються аспекти теорій музичної форми та музичного стилю на основі становлення і розвитку форм гомофонно-гармонічного складу. Методологічним підґрунтям для авторського уточнення понять музичного змісту і форми, музичного стилю були погляди на їх співвіднесеність з однойменними філософськими категоріями; визнання й проблематизація рівнів їх досліджень, відмінності теоретичної класифікації стилів від історичної періодизації, характеру залежності структури і тематизму у системах-стилях [1, 4].

Осмилюючи «Вчення про музичну форму» Н.О. Горюхіної, О. Жарков виділяє найсуттєвіші погляди вченого, що віддзеркалюють найвищу культуру наукового мислення науковця і системність подання теоретичних узагальнень. У першій частині дослідження презентовано вузол категорій теоретичного музикознавства (музичний зміст, музична форма, інтонація, семантика, мелодія, гармонія, розвиток, узагальнення, музичне становлення, тематизм, тематичний матеріал, тема) як філософсько-музичного підґрунтя системи музикознавчого аналізу. Генеруючого значення набувають поняття музичного руху, розвитку, становлення, на основі яких подається обґрунтування інших понять. Ключовою категорією вчення виступає «становлення», яке представлене у визначенні музичного мислення, рівень поняття розвитку, синонім терміну «симфонізм», розгортанні музичного смислу, процесуальний аспект мелодії, визначення тематизму і теми [3, 258].

Формування поглядів певним чином пов'язане із науковим співтовариством, яке інтегрує умови взаємопорозуміння науковців і наукових колективів [4, 5]. За роки плідної педагогічної, організаційно-наукової діяльності у Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського таким творчим середовищем був колектив кафедри теорії музики, очолюваний науковцем упродовж 1968 – 1993 рр.; багато поколінь вихованців – носіїв школи Н.О. Горюхіної, колектив викладачів академії та мистецька інтелігенція міста Києва, інших міст СРСР. Серед відомих учнів Надії Олександрівни - І. Котляревський, Л. Дис, Т. Золозова, О. Мурзіна, В. Кузик, Я. Губанов, Ю. Іщенко, О. Жарков та ін. представники музичного мистецтва та науки ХХ – ХХІ століття.

Найявне в поглядах Н.О. Горюхіної органічне злиття фундаментального та прикладного зробили науковий доробок науковця актуальним, прогностичним як у науковому, так і навчальному аспектах. Науковим прогнозом став тип постнекласичної раціональності, який пізніше опише Н. Гуляницька: «Широке поле музикознавчих проблем з віддаленою лінією горизонту потребує специфічного підходу, методу аналізу, що поєднує загальне і часткове, загальногуманітарне й частковонаукове знання» [2, 4].

На основі вищевикладеного, можна визначити простір поглядів Н.О. Горюхіної як презентацію унікального філософсько-теоретичного розуміння музичного мистецтва. Погляди вченого характеризуються тяжінням до міжпредметного дискурсу, індивідуальними мисленнєвими адаптивними стратегіями у філософсько-музикознавчій площині, змістовою креативністю й прогностичністю у сфері методології вітчизняного музикознавства. В них відбито регулятивні засоби мистецтвознавства, які з одного боку, орієнтують мистецьке пізнання у другій третині ХХ ст. створення цілісних, інтегративних уявлень про світ, а з іншого – тенденції дискретності, дезінтеграції, які схарактеризували сучасне життя та тип постнекласичної раціональності в цілому. Погляди Н.О. Горюхіної за ступенем наукового узагальнення мають позачасовий характер і актуальний науково-навчальний потенціал.

### *Література*

1. Горюхина, Н.А. (1974). *Музыкальная форма и стиль*. (Автореф. докт. искусс-я). Московская дважды ордена Ленина государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва.
2. Гуляницкая, Н.С. (2009). *Методы науки о музыке: Исследование*. Москва: Музыка.
3. Жарков, Александр. (2016). «Вчення про музичну форму» Надії Горюхіної: актуальні питання сучасного аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П.І. Чайковського*. Вип. 114: *Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941-2010-х роках*, 255-264.
4. Скиба, О.П. (2011). *Стиль наукового мислення: методологічний і культурно-історичний виміри* (Автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.02). Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Київ.
5. Стрельник, О.Н. (2014). *Основы философии: учебник для СПО и прикладного бакалавриата*. Москва: Издательство Юрайт.
6. Тихий, С.В. (2012). Підручник Надії Горюхіної «Вчення про музичну форму» і проблеми його україномовної інтерпретації. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: *Мистецтвознавство*, 1, 73-76.

*Мартинюк Анатолій,  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін  
і методик навчання ДВНЗ "Переяслав-Хмельницький державний  
педагогічний університет ім. Григорія Сковороди"*

## **ХОРОВА СПАДЩИНА ЛЕСІ ДИЧКО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ (ДО 80-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)**

Досягненням національної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття стали творча спадщина і художня діяльність видатного українського композитора Лесі Василівни Дичко. Унікальний талант, енциклопедична обізнаність в різних видах мистецтва, інноваційна якість музичного мислення, подвижницька композиторська і суспільна праця, чудові людські якості – ті риси, які характеризують цю визначну особистість.

Об'єктом нашого розгляду є хорова творчість Лесі Дичко, а її значення в контексті української виконавської школи усвідомлюється як предметна спрямованість цього дискурсу. Постає Лесі Дичко, жанрове і стильове розмаїття її творчості, виняткова змістовна наповненість художніх концепцій, своєрідність музичної мови і драматургії, новації і спадкоємний зв'язок з традиціями національної композиторської школи – ці та інші питання в центрі уваги української музикознавчої думки. Уже на початку композиторської діяльності Леся Дичко вразила сучасників глибиною розкриття внутрішнього світу людини, втілення духу епохи у всій складності її протиріч. Художній світогляд і хорова спадщина Лесі Дичко віддзеркалюють процеси, які відбувалися в музичній культурі другої половини ХХ століття країн колишнього пострадянського простору. В художньому світогляді Лесі Дичко отримали перетворення стилістичні тенденції, які притаманні світовій культурі 1950-1960 років. В музичному та образотворчому мистецтві цього періоду зростає зацікавленість фольклорними традиціями, відбувається збагачення палітри виражальних засобів, що яскравіше виявляє його національний колорит. Процес оновлення, який спостерігається у розвитку хорової музики 1960-1980-х років, є переломним. Динаміка його розвитку в цей період яскраво виявляє тенденцію до відродження втрачених традицій національного музичного мистецтва та їх синтезу з новітнім художнім світоглядом і музично-естетичними концепціями.

В 70-ті роки відбувається зростання інтересу до фольклорних витоків хорової музики. Важливим вектором творчої діяльності композиторів стало відкриття і опрацювання маловивчених жанрових і стильових різновидів фольклору і принципів його виконавської інтерпретації. Система народного мислення усвідомлюється не в окремих її проявах, а у всій повноті. З середини 70-х років визначається нова тенденція, яку позначили як камерність. В хоровій творчості найбільш плідними були досягнення у створенні хорових циклів, концертів для хору і сольної кантати. Найбільш яскраво в хоровій творчості цього часу виявилися риси неокласицизму. В річищі цього напрямку був створений «Диптих» Л. Дичко на вірші японських поетів Охара-То-Ко і Ба-Сьо. Визначальною рисою цих хорових творів є звернення до поліфонічного мислення, що, відповідно, спонукає виконавців до роботи над виразністю поліфонічної тканини. В творчості Л.В. Дичко виразно простежується тенденція до театралізації, яка притаманна сучасному хоровому мистецтву. В ХХ ст. спостерігаються три хвилі музичної театралізації: у 10-20-х, 60-х і 90-х рр. Візуалізовані форми музичного виконавства отримали розповсюдження в Україні, починаючи з 20-х років, на що помітно вплинуло виникнення звукового кіно і активний розвиток оперного і музичного театрального мистецтва.

Найбільш виразно тяжіння до театралізації виявляється в героїко-драматичній кантаті Л. Дичко «Червона калина», створеній в 1968 році для мішаного хору, двох фортепіано, арфи і ударних інструментів. В цьому творі, який заснований на народнопісенних темах органічно поєднуються сольні монологи з розгорнутими хоровими і інструментальними епізодами, відбувається співставлення різних образних сфер, дотримується наскрізний розвиток в утвердженні ідеї твору. Л.В. Дичко створила низку творів для дитячих хорових колективів, що сприяло розширенню стильового діапазону дитячого хорового виконавства. В таких багаточастинних музичних композиціях, як «Сонячне коло», «Здрастуй, новий добрий день», «Весна» і «Слава робочим професіям» яскравий світ дитинства втілений засобами сучасної музичної стилістики. Стильові пошуки композитора на початку 80-х років були ознаменовані новими творчими досягненнями. В 1981-1982 роках до 1500-річчя заснування Києва нею створена ораторія «І нарекоша ім'я Київ» – монументальний твір для солістів, хору, органу і камерного оркестру. В шестичастинному циклі, поетичну основу якого складають стародавні тексти, з надзвичайною глибиною втілено образ минулих епох. В еволюції української композиторської школи на перетині ХХ-ХХІ століть вагома роль належить духовній музиці Лесі Дичко. Початковий період її творчих пошуків в цьому напрямку пов'язаний з реставрацією видатного твору К. Стеценка «Панахида», присвяченого пам'яті М. Лисенка. Музична редакція твору, здійснена Лесею Дичко, втілюється у формі тричастинного концерту. Його літературну основу склали чудові вірші Дмитра Павличка.

В кінці 80-х років були створені оригінальні літургійні композиції Лесі Дичко. Вражає своєю філософською глибиною «Урочиста Літургія», художньою ідеєю якої є «... втілення автором з оперною

рельєфністю і концептуальною силою конфліктної симфонічної драматургії, фантастичного багатства колористики» [2, 3]. Виконавську інтерпретацію основних частин твору вперше здійснили камерні хори «Київ» (М. Гобдич), «Хрещатик» (Л. Бухонська) і «Відродження» (М. Юрченко). Виступи цих художніх колективів завжди ставали яскравими подіями в культурному житті. В процесі створення «Урочистої Літургії» Леся Дичко виклала своє творче кредо: «Духовність – це найвище багатство людини, втілення її Божественної сутності. Чудові народні інтонації, які тисячоліттями опрацьовував український народ, неповторну красу Київського розспіву я хотіла поєднати з глибиною духовних текстів Біблії, духовного світу людини-християнина» [Архів автора]. Презентація хорової музики Лесі Дичко є важливим пріоритетом творчої діяльності камерного хору «Київ» під керуванням Миколи Гобдича. Довершену звукову палітру цього колективу можна вважати одним із художніх еталонів академічного хорового співу в нашій країні. Камерний хор «Київ» і його керівник були у витоків заснування хорового фестивалю «Золотоверхий Київ». Цей унікальний культурний форум є одним із джерел розвитку національної хорової школи. В 1999 році на фестивалі була представлена широка панорама хорової творчості Лесі Дичко в програмі «Відлуння віків».

Хорові твори Лесі Дичко наприкінці ХХ століття стали окрасою концертних програм Харківського камерного хору під керуванням В'ячеслава Палкіна. Цього видатного диригента упродовж всього життя вирізняв дуалізм художніх інтересів: поряд з музикою надзвичайно сильним було тяжіння до образотворчого мистецтва. Хорова музика Лесі Дичко була надзвичайно близькою світовідчуттю диригента. Глибоке осягнення сутності художніх образів і музичної стилістики хорових творів Лесі Дичко, таких як «Урочиста Літургія», «Лісові далі» завжди ставало у В.С. Палкіна джерелом багатогранної виконавської інтерпретації. Її визначальними ознаками є висока вокальна і сценічна культура колективу, інтонаційна досконалість, а понад усе – поетичність звучання і тонкий психологізм втілення художньої концепції.

Творча спадщина Лесі Дичко розглядається в монографії Інеси Гулеско «Національний хоровий стиль». Хорову музику композитора вона відносить до лірико-епічного напрямку. Розробляючи нові інтонаційно-семантичні системи, ладо гармонічні комплекси, Леся Дичко спирається у своїй творчості на такі стильові константи як: підголосковість, варіативність, строфічна організація матеріалу. Важливою передумовою осягнення хорової музики Л.В. Дичко, як відзначається далі, є накопичення слухового досвіду сприйняття нової музичної стилістики. Філософська глибина хорової музики Лесі Дичко, спадкоємний зв'язок з традиціями музичного фольклору і композиторської школи; інноваційність музичного мислення; її подвижницька творча, педагогічна і суспільна діяльність сприяли виникненню в культурному житті країни на зламі ХХ-ХХІ століть унікального явища, яким став Хоровий Ренесанс. Культуротворча місія пасіонарної Особистості Лесі Дичко втілюється у багатьох художніх, наукових і освітніх проєктах країни.

#### *Література*

1. Гулеско І.І. Національний хоровий стиль / І.І. Гулеско. – Х.: ХДАК, 1994. – 108 с.
2. Пархоменко Л. Відлуння віків / Л. Пархоменко // Музика. – 2000. - №1-3. – С. 2-4

*Матушенко Валерій,*

*кандидат культурології, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності НАКККІМ, Заслужений працівник культури України*

### **ЗАСОБИ АКТИВІЗАЦІЇ ГЛЯДАЧІВ ПРИ ПРОВЕДЕННІ МАСОВО-РОЗВАЖАЛЬНИХ ПРОГРАМ**

Діапазон драматургії театралізованих масових форм надзвичайно великий; від найпростішого співпереживання у видовищах до колективно організованої масової дії. Для нас останнє надзвичайно важливе, бо на відміну від театру, який лише іноді ставить перед глядачем певні цілі і завдання до дії у майбутньому, а розмежування сцени і залу рампою та умовність обстановки не можуть викликати безпосередньої дії; в святі заклики до дії мають стосунки до кожного глядача і повинні бути виконані саме цією, а не іншою аудиторією. Організатори масового заходу намагаються ставити глядачів у такі умови, щоб вони відчували себе активними учасниками постановки. Творча активність у театралізованому дійстві виникає тоді, як участь присутніх досягає найвищої точки і впливає на подальший хід дії, а присутні стають співавторами дійства.

Здійснюється процес активності не сам по собі, а за допомогою шести основних прийомів та засобів активізації, що є характерною особливістю і специфікою театралізованих масових дійств.

Сценарист і режисер повинні знати і включати ці засоби під час підготовки сценарію:

Пряме звернення до аудиторії – це коли всі слова та дії виконавців спрямовані безпосередньо до присутніх, а не один до одного (як зазвичай у театрі). Таке пряме звертання передбачає зворотну відповідь аудиторії глядачів на вулиці, в парку чи на майданах. Удавана активізація - або «виконавці серед глядачів», тобто «підсадні особи». Це заздалегідь сплановані вигуки із залу, підняття по команді ведучого рук, перша правильна відповідь із залу на питання ведучого для максимальної активізації глядачів і захоплення усіх швидко відповідати надалі, спеціальне проходження через натовп, можливе перебування своїх артистів в гущі глядачів і безпосереднє спілкування з ними. Цей засіб не відкидає і певної імпровізації, до якої творча група теж готується.

Фізична активізація — здійснюється в тому разі, коли аудиторію спонукають до ряду нескладних фізичних дій: наприклад, пострибати на лівій нозі, правій нозі, передати будь-який предмет, відійти на декілька кроків, розвернутися в інший бік, перейти на інше місце, поплескати в долоні, потупотіти ногами, зробити «хвилю» і т.п. Цей засіб застосовується, коли потрібно терміново переключити увагу, викликати певні почуття та уникнути небажаних емоцій.

Вербальна (словесна) активізація - це запрошення аудиторії глядачів до діалогу, постановка різних запитань до аудиторії, звернення до присутніх, вікторини, загадки, спільне проголошення слоганів («Шайбу! Шайбу!», «Україна - чемпіон!», «Динамо з Дніпра» і т.п.), заклики до спільної дії («давайте разом заспіваємо», «давайте покличемо діда Мороза», «я не чую вас», «я хочу почути чи є в залі хлопці! Добре, а тепер дівчата, а тепер всі разом!...» і т.п.). Цей засіб дає можливість учасникам дійства через слово виявити своє ставлення до того, що відбувається, дати свою оцінку та вихід емоціям.

5. Гра - є важливим засобом святкового спілкування, це й ігри на сцені з залученням учасників з залу, ігри в форматі народного гуляння, і особливо, масові ігри з аудиторією, в основі яких - фізична та вербальна активізація (наприклад, команда хлопців змагається на сцені з командою дівчат, а переможця виявляють глядачі по бурхливості оплесків і т.і.).

6. Повна дійова активізація (інтерактив) - досягається всім арсеналом художніх засобів у сукупності із згаданими вище засобами активізації. Якщо аудиторія залучена до дії і впливає на її подальший хід за задумом організаторів, то ми досягаємо вищої точки активності у святі. І воно стає інтерактивним. Мета активізації глядача у святі, полягає не лише у створенні піднесеної атмосфери та реалізації художнього задуму – вона значно глибша. Адже, масові свята мають важливе соціально - психологічне значення.

По-перше, завдяки активній участі у святі людина має можливість відпочити, виплеснути накопичені емоції, дати позитивну розрядку напрузі, вийти із депресивного стану. По-друге, допомагає сформувати активну громадянську позицію людини у подальшому житті: якщо я так думаю, то маю до цього особисте ставлення і відповідно до цього кажу і роблю. По-третє, сприяє формуванню творчої особистості, а також вчить співчувати і співпрацювати через активне ставлення до оточуючих.

Специфіка масових заходів полягає у потужному емоційному впливі на людей. У великій аудиторії кожна окрема людина стає частиною натовпу і її поведінка скеровується масовою свідомістю, колективною емоцією. Отже, сценарист - режисер масових заходів повинен враховувати це, брати на себе відповідальність і передбачати, який вплив на свідомість глядачів будуть мати ті чи інші прийоми і загальна ідейно - художня картина всього заходу. Найбільший вплив на свідомість учасників досягається при вмілому застосуванні у сценарії засобів ідейно - емоційного впливу, до яких у масово-розважальній програмі (святі, дійстві) належать: живе слово, костюмовані персонажі, музика, кіно, відеоряд, інсценізації, світло і звук, піротехнічні ефекти, художньо - декоративне оформлення сцени, масові ни, символіка, атрибутика, колір, рух і пластика, мультимедійні засоби, проєкційні екрани, дії виконавців.

#### *Література*

1. Матушенко В.Б. Режисюра масово-розважальних програм : навчально-методичний комплекс для студентів НАКККіМ спеціальності 7.020201 „Театральне мистецтво” спеціалізації „Режисер театралізованих вистав та масових свят”/В.Б.Матушенко. – К.: НАКККіМ, 2013. – 60 с.

*Mykhajljuk Olga,  
post-graduate student of the department  
ergonomics and clothing design  
Kyiv National University of Technology and Design*

### **COMBINATORIAL METHOD OF CREATING FACTURAL EFFECTS IN OBJECTS OF DESIGN**

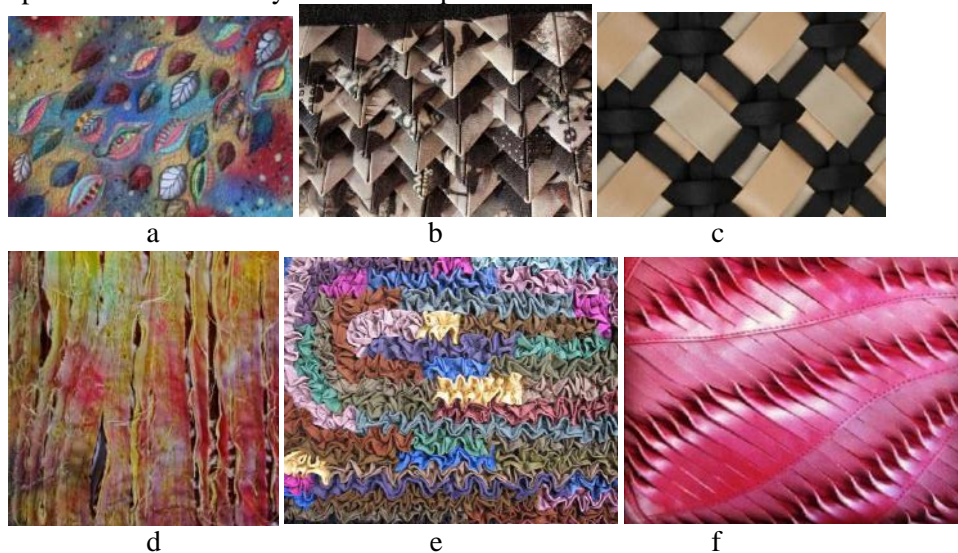
Creating new products that are relevant to the time is a priority in the design of clothing, footwear, accessories, household items, toys, and more. Manufacturers of goods, in turn, are interested in the creativity and originality of their design decisions. It makes artists and designers to use different methods of creativity. Today, one of the most actual tasks in the development of design objects is the search for modern methods of material processing and creating new facture. Moreover, the creation of new and diversification of existing solutions requires directly the factural effects on the basis of different methods and approaches to their design and manufacturing. Examples of the introduction of factural effects are casual, stage and theatrical clothing, shoes and accessories, interior items, various of art objects etc. Any facture is a sign of three-dimensional. It visual perception depends on the scale and point of view. Analyzing the facture , first of all, studying the color design, the nature of the surface etc., that is, its visual and tactile characteristics.

For example, avant-garde artists provided a facture of special significance, considering it one of the tools of the strongest influence on the viewer minds. For a long time the facture is an integral aspect of printing design, since the nature of the surface affects the artistic perception of the product. The use of materials with embossed or relief gives the objects of uniqueness. In addition, by stamping their volume is determined visually and to the touch. It is the facture that transforms two-dimensional objects into volumetric ones, when they acquire not only visual characteristics, but also three-dimensional ones. When creating an artistic image, it is allowed to combine various surface structures, where the facture is expedient using the characteristics of the material, which does not limit the tectonics of the product. It should also be noted that the tactile and visual characteristics of the external manifestations structures of the material are

important when choosing products by the consumer. For example, aesthetically attractive and pleasant to touch clothing is in high demand than prickly, rough etc.

The structure of the surface of fabric, knitwear, leather, fur, non-woven materials and their combination is one of the main carriers of visual and tactile information about the product [1]. Insufficient attention to the properties of the facture, the unfortunate combination of different materials in one object often leads to fragmentation and disharmony of the form, and as a consequence, the rejection of the image.

The facture, as one of the design tools, requires rational application, and hence, a more detailed study. Artistic design solutions are usually based on a variety of decorative techniques using traditional or new technologies, automated and manual manufacturing methods, for example, quilting (figure 1a), origami (figure 1b), weaving (figure 1c), application (figure 1d), puffs (figure 1e), perforation (figure 1f), embroidery, knitting, artificial aging, the use of bulky elements, dyeing, marmaration, pleating, shirring, creasing etc. Combined decoration techniques are often used to provide products of individuality and artistic expression.



*Figure 1 - Examples of various factural effects for objects of design*

One of the known methods of design is combinatorics. It is known [2] that combinatorics are methods of finding various combinations (connections), unifications, placements of certain elements in a certain order. Combinatorial (variant) formation methods are used to detect the greatest combinations variety of a limited elements number. Combinatorial searches are used when creating complex space-spatial and plane forms, as well as factures. The purpose of the variant search is the decorative and aesthetic value of the factures and, as a result, the artistic expressiveness of the products. The use of cloth companions, a combination of materials differing in geometric form and physical and mechanical properties, greatly expands the combinatorial variants of new solutions of factures effects. The use of several different color, facture and texture materials in one object plays an important decorative role.

In addition, it is known [3] that combinatorics operates with such principles of combination, as permutation, grouping, revolutions, organization of rhythms, etc. For the first time, combinatorial methods of designing clothes were used by Soviet constructivists A. Rodchenko, L. Popova, and B. Stepanova. They used programmable methods of forming: combining standard elements from a set of simple geometric forms; combining different types of decor based on the main form; options for the transformation of clothing in the process of exploitation. Subsequently, programmable methods of forming not only became the leading methods in the design of industrial collections, but also formed the basis of graphic computer programs. For creating modern design objects with factures effects, techniques of combining different groups of materials factures, such as fabrics, knitwear, fur, leather, non-woven materials, accessories, etc., are often used. [4]. New solutions of materials factures are proposed by the method of combinatorial combinations of their characteristics. The most important components of variant search of artistically and expressive factures are visual and tactile characteristics, optical properties, purpose and raw material compositions for their manufacture. The combination of such components as the material relief degree, its color reproduction, touch feeling, transparency, basic or applied purpose, natural color composition, etc. leads to new solutions in the artistically expressive clothing patterns design. It should also be noted that this or that set of characteristics of materials affects the formation of figurative-stylistic, artistic-aesthetic, etc. perception of products with factures. For example, it is known that the ecological style of products is distinguished by the natural composition of their materials and fittings, finely-embossed structure of the fabric surface, the application of natural coloring, and so on. In its turn, the original multilayer factural effects can be obtained by combining various structures of the surface, the degree of relief, raw material composition, etc., of contrasting colors materials. The use of the above characteristics is given as an example, since much more grouping of materials characteristics can be used to diversify factures solutions. New solutions of factures of materials are proposed by the method of combinatorial connections of their characteristics. As a result of the study, the necessary list of



components for rational variant search of features in design objects, such as visual tactile characteristics, optical properties, purpose and raw material composition of their materials was found. The possible variants of combining different material characteristics for the purpose of providing artistic expressiveness, individuality and originality to products with factual effects are determined and grounded.

#### *Literature*

1. Ніколаєва Т.В. Тектоніка формоутворення костюма. Навчальний посібник. / Ніколаєва Т.В. // – К.: Арістей, 2011. – 340 с.
2. Колосніченко М.В. Ергономіка і дизайн. Проектування сучасних видів одягу: Навчальний посібник./ Колосніченко М.В., Зубкова Л.І., Пашкевич К.Л., Полька Т.О., Остапенко Н.В., Васильєва І.В., Колосніченко О.В. / К.: ПП «НВЦ «Профі», 2014. – 386с.
3. Рудольф Аренхейм. Искусство и визуальное восприятие. / Рудольф Аренхейм //– М.: Издательство «Прогресс», 1974. – 391 с.
4. Михайлюк О.Ю. Узагальнена систематизація різновидів фактур матеріалів для дизайн-проектування одягу/ О.Ю. Михайлюк, М.В. Колосніченко, Н.В. Остапенко, Л.І. Гайова, А.Ю. Антонюженко // Art and design. – 2018. – №1. – С. 27-35.

*Міщенко Марина,  
кандидат юридичних наук,  
в.о. завідувача відділу культурної спадщини  
та пам'яток охоронної справи  
Інституту культурології НАМ України*

### **СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО У ВІРТУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ ЕКРАНУ**

У сучасних життєвих реаліях Всесвітня мережа Інтернет є для мистецької сфери не лише потужним інформаційним ресурсом, платформою для популяризації її здобутків серед масового споживача, вона надає ексклюзивні можливості для продукування нових видів мистецтва, які існують виключно у площині віртуального простору. Йдеться, зокрема, про мережеве мистецтво (нет-арт або net-art). Ці обставини обумовлюють особливу актуальність проблеми взаємозв'язку Інтернету як засобу масової комунікації та сучасного мистецтва в усіх можливих його проявах. Разом із цим, у межах дослідження інтерпретацій і смислів культуротворчого простору екрану варто з'ясувати чи може простір Інтернету бути дійсним тлом для оприявлення сучасних мистецьких форм.

Витвори мережевого мистецтва є унікальними і фактично заперечують головні ідеї традиційного мистецтва [1]. Цілком закономірно, що Інтернет у даному випадку є обов'язковим та єдиним засобом самовираження для медіаторця. Відмінною рисою цих творів є те, що технічно їх неможливо відділити від комп'ютера або іншого пристрою, характерною конструктивною особливістю якого є наявність екрану – в умовах реального світу, оскільки вони існують лише в режимі «онлайн» і є результатом інтерактивності віртуального простору. Отже, у якості конкретного матеріального об'єкта мережевий витвір як такий не існує, з огляду на це його демонстрація вже не визначальною, головним є процес його творення, та взаємодія, яка відбувається між автором/учасниками.

Сучасне мистецтво net-art підкреслює нашу персональну важливість, оскільки без особистої участі автора мережевий твір не може існувати. Це дозволяє з іншого ракурсу поглянути на значення реального контакту в творчому процесі. Якщо раніше достатньо було уважно вдивлятися в художню проекцію і осмислювати її, то по відношенню до інтерактивних мережевих творів слід спершу ініціювати свою участь у конкретному мистецькому проекті. Вибір, який ми робимо, натискаючи на клавіші дає нам відчуття індивідуального вибору, такого важливого в сучасному постіндустріальному світі [2, 414]. Яскравим прикладом мережевого мистецтва net-art є веб-сайти, які дозволяють будь-якій, навіть не досить обізнаній з мистецькими процесами людині знайти прийнятний для себе спосіб задоволення власних творчих потреб. Серед них, зокрема, сайт [www.drawball.com](http://www.drawball.com). Його основу складає величезна куля як своєрідна проекція нашої планети Землі. Лише при детальному розгляді стає зрозумілим, що вона наче з дрібних клаптиків, складається з різноманітних зображень. Відповідно до творчого задуму, кожен користувач має можливість без обмежень за характером, якістю, мистецькою цінністю створеного, долучитися до спільного процесу творення картини-кулі. Дослідники сучасного українського медіамистецтва неодноразово наголошували на тих складнощах, які суттєво гальмують його розвиток. Зокрема, відсутності єдиної платформи, де творці могли б спілкуватися й ділитися посиланнями на свої твори [1], національної профільної інституції, уповноваженої займатись навчанням та підтримкою молодих медіа-художників [3, 202], відсутності комунікативної складової між учасниками цього складного процесу. У ході наукових розвідок мені на власному досвіді вдалося пересвідчитися в цьому – мережеві пошуки в підсумку не дали значної кількості національних нет-арт проектів у «чистому» вигляді. Є лише поодинокі приклади таких проектів, перші з яких датовані ще початком 2000-х років.

Однак, незважаючи на всю очевидну перспективність та привабливість, основним недоліком сучасних нет-арт проектів є їх просторова обмеженість, адже вони в більшості не мають технічних можливостей для виходу за межі Інтернету та матеріалізації в умовах реальної дійсності. Це буквально означає, що будь-які

суттєві технічні складнощі (комп'ютерний вірус, поширений у мережі; збій у роботі програмного забезпечення; банальна відсутність живлення тощо) можуть призвести до широкого спектру негативних наслідків. Найменший серед них – тимчасове позбавлення доступу для різних категорій користувачів (автор творчої ідеї, учасники, глядачі), так і найсуттєвіші – пошкодження окремих складових конкретного мистецького проекту, його повне знищення тощо.

#### *Література*

1. Марина Дорош. Net.art. Мистецтво у вікні браузера URL: [https://ms.detector.media/web/online\\_media/netart\\_mistetstvo\\_u\\_vikni\\_brauzera/](https://ms.detector.media/web/online_media/netart_mistetstvo_u_vikni_brauzera/) (дата звернення: 9.05.2019).
2. Шевчук К.С. Сучасне інтернет-мистецтво і проблема естетики електронних медіа. МІСТ (МИСТЕЦТВО, ІСТОРІЯ, СУЧАСНІСТЬ, ТЕОРІЯ), 2009. №6. С. 411-417.
3. Олег Оленів. Цифрові технології українського медіа-мистецтва: нет-арт. МІСТ (МИСТЕЦТВО, ІСТОРІЯ, СУЧАСНІСТЬ, ТЕОРІЯ), 2014. №10. С. 200-204.

**Мозгальова Наталія,**

*доктор педагогічних наук, професор*

*кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії*

*Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*

**Черкашина Олеся,**

*кандидат мистецтвознавства,*

*старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії*

*Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*

### **ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ НА ПОДІЛЛІ**

На початку XIX ст., коли до Російської імперії було приєднано Поділля та Волинь і відбувалося становлення нового адміністративно-територіального устрою, ще тривалий час зберігався устрій колишньої Речі Посполитої. Польська освіта уже набула значного розвитку, зокрема богословських навчальних закладів, головною метою яких було окатоличення та ополячення української шляхетської верхівки. У Вінниці та Кам'янці було відкрито єзуїтські школи; у Дунаївцях, Летичеві, Городку, Меджибожі, Проскуріві, Тарноруді, Ярмолинцях, Сатанові – церковно-парафіяльні училища та школи при костелах; базиліанські та польські гімназії у Барі та Немирові тощо, а також жіночі римо-католицькі монастирі візиток та феліціанок. Загалом у Подільському краї діяло 7 чоловічих православних монастирів та 4 жіночих [5, 71-74]. Проте уже після 1831 р. польський католицький вплив поступово зменшується, а офіційною мовою стає російська, що культивується у відкритих приватних та державних навчальних закладах. Першу російську чоловічу гімназію 1833 р. відкрили у Кам'янці-Подільському, директором якої став Федір Телешев (духовну семінарію з викладанням українською мовою було відкрито ще 1797 р. у Шаргороді (від 1806 р. переведена у Кам'янець-Подільський).

Музичну освіту на Поділлі здобували переважно у приватних дівочих та чоловічих пансіонах. У Вінниці це пансіони Яна Гутковського, Вацлава де Фелькер, Макарія Багатка, Іоанни фон Віндер та Фелікса Жирардо, Елеонори де Нізет Мочинської та багатьох інших [9, арк. 150, 154, 219; 10, арк. 14]. У 1850 р. в одному з таких пансіонів сольний спів та іноземну мову викладала колишня солістка Львівського, Краківського, Варшавського та Віленського театрів Вільгельміна Бродович-Скібінська. У пансіоні для дівчат-дворянок подружжя Гутковських у 30-х рр. XIX ст. уроки музики викладали Альберт Левицький, Кольберг і Гольч, а пізніше, наприкінці 50-х рр. XIX ст., Канцедорф, Сакнаир і Тарнопольський [10, арк. 43-43 зв., 59 зв.]. Відомий драматичний актор Казимеж Скібінський (чоловік Вільгельмінаи Бродович-Скібінської) започаткував аматорський театр, де грали вихованці пансіонів міста. У репертуарі трупи були п'єси англійських, італійських та французьких авторів (мовою оригіналу), комедії А. Фредро, Ю. Коженювського, а також написані самим К. Скібінським [13, 153, 456-457].

Музичному вихованню великого значення надавали і у церковнопарафіяльних школах. ДО обов'язкових дисциплін входили церковний спів, теорія та історія музики, хорознавство та ін., а також володіння грою на музичних інструментах як фортепіано, фісгармонія, струнні, духові тощо. У Кам'янець-Подільській семінарії, де готували вчителів співу для духовних училищ та церковнопарафіяльних шкіл, головним предметом був хоровий спів [3, 127]

Початок XX ст. був ознаменований розвоєм навчальних закладів, зокрема й музичних. На Поділлі, як і по всій Україні, набуває поширення середня ланка освіти – учительські семінарії, де діти отримували безкоштовну педагогічну освіту. Фінансування відбувалося за рахунок коштів казначейства і субсидій від земств. Першу учительську семінарію на Поділлі відкрили 1907 р. у Вінниці, згодом у Кам'янець-Подільську (1913) та Ольгопольську (1914), при яких створювали хори та оркестри [4, 152-156]. Популярністю користувалися класи або курси, де навчали гри на музичних інструментах та співу. У Вінниці це вокальні класи Д. Кроткова, музичні курси С. Худаковського, фортепіанні класи Швиглика, Є. Педаховської, класи струнних інструментів Г. Мардера, який утримував струнний оркестр та давав уроки музики на всіх



інструментах та ін. [1, 49, 80, 84-85]. У 1903 р. у Кам'янці-Подільському приватну музичну школу, що мала семирічний термін навчання, відкрив Фадей Ганицький, де мали можливість безкоштовного навчання найбідніші учні. Серед перших т.зв. спеціалізованих музичних навчальних закладів ще у 30-х рр. XIX ст. були відкриті музичні пансіони (музичні школи), один з яких у Вінниці відкрив Ігнаці Козловський, а у Кам'янець-Подільському відомий український та польський композитор, етнограф, педагог та видавець Антін Коципінський.

Справжній розквіт культури й освіти відбувається у 1918 р. після проголошення УНР суверенною державою. У 1919 р. виходить низка документів, що стосуються необхідності перебудови музичної освіти та навчання музиці усіх охочих. Джерелом фінансування стають культфонди, державний і місцевий бюджети, кошти від промисловості тощо. Отже, відкриваються спеціалізовані технікуми, профшколи, художні школи, Народні консерваторії та інші навчальні заклади. У липні (4) 1920 р. у Вінниці відкривається Народна консерваторія ім. Х.Г. Раковського [6, арк. 30], ректором якої став Д. Френкін (скрипаль за фахом [8, арк. 150]). До Народної консерваторії мали право вступати «... всі хто має лише елементарні здібності до музики, бо завданням цієї школи є – навчити музичному ремеслу, приступному кожній людині» [2, 4]. До складу студентів Вінницької Народної консерваторії у перший рік навчання було зараховано майже 600 осіб, що для провінційного міста було чимало. І хоча у статуті зазначено, що «... до Народної консерваторії приймаються як чоловіки так і жінки (не молодше 14 років), хто має слух та елементарні музичні здібності» [11, арк. 2], проте у 1921-1922 н. р. залишилися лише учні з середнім показником здібностей та дуже обдаровані «для яких музика є професією, головною метою життя» (кількість студентів уже становила 172 особи). У наказі Музичного відділу Головпрофосвіти зазначено, що заклад є спеціальною художньою школою II і III рівнів і оскільки назва «Народна консерваторія» закріпилася за закладами шкільного типу, що не випускає музикантів-спеціалістів...зважаючи на програму навчання, було запропоновано змінити назву «Народна Консерваторія» на «Державна Консерваторія» [7, арк. 14-15, 27], а згодом – Музичний Технікум. Від 1920 р. при Вінницькій консерваторії почала функціонувати музпрофшкола, завідувачем якої став викладач спеціального фортепіано Ф. Орлов. Термін навчання в ній, після проходження підготовчого відділення, становив три роки. У серпні (19) 1920 р. розпочала діяльність Народна консерваторія у Кам'янець-Подільському (ректор – М. Грінченко). Метою діяльності Кам'янець-Подільської консерваторії, як зазначено у статуті закладу, була «... а) підготовка народних вчителів музики та співу; б) вивчення та ознайомлення з українською народною музикою, піснею та церковним співом; в) поширення загальної музичної освіти серед широких верст населення шляхом ознайомлення його із світовою музикою; д) підняття любові до народного мистецтва в народних масах через відповідне музичне виховання» [11, арк. 1]. Варто зазначити, що рівень підготовки Кам'янець-Подільської консерваторії відповідав рівню сучасної музичної школи [12, арк. 5]. До числа студентів зарахували 350 осіб (подано 450 заяв), серед яких червоноармійці, робітнича молодь, діти селян і «талановиті представники музичної самодіяльності міста». У консерваторії було створено диригентсько-хоровий, інструментальний, драматичний та вокальний відділи. Однак, у січні 1921 р. диригентсько-хоровий відділ реорганізували в інструкторський із скороченим терміном навчання, що пояснювалось нагальною потребою у музичних кадрах (вчителі музики та співу, диригенти, організатори народних хорів тощо). Отже, відкриття освітніх навчальних закладів мистецького спрямування уможливило навчання широких верств населення, що дало поштовх для подальшого поширення та розвитку професійних музичних навчальних закладів у Подільському регіоні зокрема.

### *Література*

1. Вся Винница. Литературно-художественный календарь, справочник и адресная книга на 1911 год. [1-й год издания]. – Винница : Изд. Е. А. Рехлиса и Н. А. Павлушкова, 1910. – 117 с.
2. Грінченко М. Народна Консерваторія у м. Кам'янці на Поділлі / М. Грінченко // Наше життя. – № 2. – 1920. – серпень.
3. Михалевич И. Каменец-Подольская гимназия. Историческая записка о пятидесятилетнем её существовании (1833–1883). В двух частях с приложениями / Сост. И. Михалевич. Каменец-Подольск, 1883. 178 с.
4. Найда В.Ю. З історії розвитку музичної освіти на Поділлі (друга половина XIX – початок XX ст.) / В.Ю. Найда // Історія педагогіки у структурі професійної підготовки вчителя : зб. наук. праць Кам.-Под. держ. пед. ун-ту. – Вип. 3. – Том 2. – Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2002. – 377 с.
5. Український радянський енциклопедичний словник : в 3 т. / редкол.: А. В. Кудрицький (відп. ред.) та ін. – 2-е вид. – К. : Голов. ред УРЕ. – 1987. – 378 с.
6. ДАВО. – Ф.Р. – 254. – Оп.1. – Спр. 63.
7. ДАВО. – Ф.Р. – 254. – Оп.2. – Спр. 87.
8. ДАВО. – Ф.Р. – 545. – Оп.1. – Спр. 103.
9. ДАВО. – Ф.Д. – 14. – Оп.1. – Спр. 174.
10. ЦДДАУ. – Ф. 707. – Оп. 1. – Спр. 502.
11. ДАХМО. – Ф.Р. – 1128. – Оп. 1. – Спр. 96.
12. ДАХМО. – Ф.Р. – 1128. – Оп. 1. – Спр. 113.
13. Skibiński K. Pamiętnik aktora / K. Skibiński // Wspomnienia aktorów (1800–1925) : w 2 t. – Т. 1. – Warszawa : PIW, 1963. – 513 s.

## **ІСТОРІЯ «УКРКІНОХРОНІКИ»: РЕТРОСПЕКТИВА (період 1930-ті рр.)**

Документальні фільми – це літопис епохи. Справедливість такого твердження й нині не викликає сумніву, але обов'язково із урахуванням їх документальності й контексту часу, за якого вони були створені. На початку 1931 р. в Україні (УРСР) вперше відбулось виокремлення виробництва хронікально-документальних фільмів у самостійну структурну одиницю – фабрику кінохроніки, яка з самого початку позиціонувалась як відділення Державного всесоюзного кінофотооб'єднання «Союзкіно», заснованого в Москві.

У жовтні 1931 року в Харкові на базі Всеукраїнського товариства друзів радянського кіно відкрилась Всеукраїнська фабрика «Союзкінохроніка». Всесоюзне рішення про організацію у радянських республіках студій кінохроніки було прийняте 7 грудня 1929 р. ухвалою РНК СРСР «Про посилення виробництв і показу політико-просвітницьких фільмів...». Передбачалося, що на кіносеансах поряд з художньою картиною обов'язково демонструватимуть короткометражний культурфільм і хроніку. Мета створення студії кінохроніки – поширення інформації для різних верств населення про життя молоді країни, а також формування засобами пропагандистсько-агітаційного кінематографу ідеологічних засад держави, що стрімко розвивалася. На початку третього десятиліття кінопубліцистика піднімає й розв'язує актуальні суспільно-політичні теми, створює багатогранний образ людини праці, образ нової дійсності.

Безсумнівно, все це репрезентувалося на екрані з позицій радянської ідеології. Про це, зокрема, у огляді архівних кінохронікальних матеріалів тієї доби, звертає увагу кандидат історичних наук Т. О. Смелянова: «Екранні документи, котрі поєднують у собі притаманні кінематографу... радянських часів елементи жорсткої ідеологізації, певної утопічності й міфологізації, є яскравими свідченнями зазначеної доби, своєрідним ключем до її розуміння» [3, 192]. Цю думку розвиває кінокритик К. К. Огнев, зазначаючи, що за радянських часів було знято тисячі хронікально-документальних та пізнавальних стрічок пропагандистського характеру, які нібито документували історію. Але без знання історичного контексту, вони створюють викривлене уявлення про той час. Він стверджує, що псевдодокументальні стрічки є, все ж таки, певними документами свого часу, котрі відображають не дійсність, а міфологію своєї доби, яка так само була своєрідною реальністю [5]. Відомий історик, архівіст, джерелознавець, провідний фахівець в області аудіовізуальних документів В. М. Магідов вважає, що така вже є двоїста структура будь-якого історичного джерела. Кадри документальних фільмів відкривають інформаційний потенціал цих джерел відразу в двох напрямках: з одного боку – це «бачення» режисером і оператором, наприклад, процесів індустріалізації життя, перелому свідомості людей, культурної революції, а з іншого боку – це «видиме», що несе ці ж елементи, але живе своїм, не цілком підпорядкованим баченню митців життям [4]. Незаперечним залишається лише той факт, що немає документів більш ємних, які найбільш точно відображають динамічний час та епоху, ніж кадри, зняті кінодокументалістами. Отже, рішення в той час створити у кожній з 15 республік свою фабрику з випуску кінохронікального контенту було цілком виправданим. В УРСР спочатку фабрика з виробництва кінохроніки розташовувалася в тодішній столиці Харкові у будівлі універмагу «Пасаж». У колишньому магазині, попервах розташовувалася дирекція новоствореної організації.

Одним з перших директорів фабрики став М. Ратнер, серед перших головних редакторів – Р. Григор'єв. Режисер М. Левков, один з перших творчих працівників фабрики-студії. З Київської кінофабрики (майбутньої Національної кіностудії імені О. Довженка) відкомандировували провідних спеціалістів допоки йшов процес формування та навчання кадрів технічних служб та творчого складу. У інших українських містах були створені кінокореспондентські пункти, працівників яких, згодом, викликали у Харків для проходження своєрідних курсів підвищення кваліфікації. Більшість з них стала творчим ядром студії аж до 80-х років. «Серед слухачів: Абрам Козаков, Олександр Шаповалов, Марк Койфман, Абрам Кричевський, Олександр Сухов, Григорій В'юнник, Костянтин Богдан, Андрій Лаптії, Н. Токарська, М. Гунберт, Ісаак Кацман, Дмитро Муха, редактори-монтажери, які з часом стануть режисерами: Ізабелла Плетнер, Микола Шапсай Н. Корхова, Михайло Романов, Н. Лукацький, Микола Мельников і О. Побідаленко. Лекцію на цих курсах прочитав, зокрема, «кінок» М. Кауфман» [2, 15-106]. Вже у жовтні 1931 року на хронікальній кінофабриці виходить перша стрічка – «Пуск ХТЗ» (автор – оператор Абрам Казаков).

У кіноархіві ЦДКФФА України імені Г.С.Пшеничного збереглися понад два десятки документальних фільмів Української фабрики кінохроніки 30-х років, це, зокрема, фільми 1932 року: «Дніпробуд» про будівництво Дніпровської гідроелектростанції та «За найважливішу ділянку реконструкції Кривбасу» (режисер І. Піотровський) про видобуток руди в Криворізькому залізрудному басейні; фільм 1933 року – «Більшовик» (режисер М. Левков) про легендарного вибійника шахти № 1 «Кочегарка» в м. Горлівка Донецької області М. О. Ізотова, а також перший на харківській студії український звуковий документальний фільм режисера Михайла Шапсая «За здорову зміну» про піонерський табір поблизу м. Слов'янська Донецької області; фільм «Кінець Пекіна» (режисер М. Левков) про шахтарське селище Собачівка в м. Горлівка Донецької області, житла гірників в якому називали «Пекіном», а ще спецвипуск – «В гостях у Г. І. Петровського» про зустріч голови ВУЦВК Г. І. Петровського з піонерами міста Харкова.

Р. Кацман, один з перших головних редакторів Української фабрики кінохроніки, порівнював завдання, що стоять перед хронікерами, із завданнями, покладеними на пресу – це випуск кіножурналів. Очевидно, це була орієнтація на слова вождя радянського пролетаріату В. І. Леніна, який відносно кінохроніки, не раз зазначав, що вона повинна створюватися за принципами, якими керуються кращі радянські друковані періодичні видання. Тому у 1931 році почали випускатися одночасно п'ять періодичних кіновидань – це хронікальні кіножурнали: перший з них у листопаді – вийшов з назвою «Комуніст України» (14 випусків), згодом кіножурнали – «Харківський пролетарій» (16 випусків), «Комуніст на екрані», «Комсомолец України» (8 випусків), «На Варті» (військово-фізкультурне спрямування). «Документалісти та хронікери покладають на себе завдання, які раніше не розглядали: вони шукають нові можливості трансформації життєвого документального матеріалу відповідно до ідеологічних цілей»[1, 371]. В історії студії того часу є і драматичні сюжети: у 1933 році директором студії був Радченко Григорій Павлович (радянський дипломат, науковець). Через 2 роки у травні 1935-го його заарештували органи НКВС, звинувативши в приналежності до контрреволюційної діяльності, нібито він, будучи консулом СРСР у Львові, був пов'язаний з іноземним центром цієї організації та за його завданням вів контрреволюційну роботу в Україні, зокрема, видавав без дозволу Наркомата іноземних справ візи на в'їзд у СРСР терористам, що їхали для організації терористичних актів над відповідальними керівниками Радянської влади. Хоча провина Г. П. Радченка не була доведена, він був засуджений на 3 роки з відбуттям покарання в Біломоро-Балтійському таборі з утриманням на островах. У листопаді 1938 р. цей термін був подовжений ще на 5 років. 23 листопада 1940 року Г. Радченко помер на Колимі. У 1957 році його було реабілітовано посмертно.

За 1931–1939 роки існування студії у Харкові були напрацьовані основні організаційні форми роботи хронікерів – випуск щотижневих кіножурналів та короткометражних документальних кінофільмів. Перші кіножурнали створювалися тут за зразками тодішньої преси і навіть носили назви «газет-взірців». Та невдовзі, виробництво значного обсягу зменшилося і сконцентрувалося навколо одного періодичного кіножурналу «Радянська Україна». З 1934 року з кіножурналів вироблялись лише «Радянська Україна» та «На Варті». Жодного їх випуску не збереглося, як і, власне, жодного періодичного кіножурналу 1932–1937 рр., що були знищені під час евакуації кіностудії у 1941-му.

У жовтні 1938 р. студію було черговий раз перейменовано в «Українську студію кінохроніки». В тому ж році вийшло 52 випусків кіножурналів – з них збереглося 26. «Харківська студія кінохроніки буде центром української документалістики до 1939 року, доки її не переведуть у Київ. Саме на початку 1930-х на студії формувалося кадрове ядро української документалістики, яке визначатиме її обличчя в наступні два десятиліття. Тут знімають документальні фільми, хронікальні сюжети як для українських кіножурналів, так і для московської «Союзкінохроніки» [2, 105]. Вже в Києві лише у 1939 році вийшло 99 випусків кіножурналів – 88 з них збереглося.

#### *Література*

1. Волошенюк О. В. Створення документального фільму України: 30-ті // Мистецтвознавчі записки. Вип. №27. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : – 2015. – С. 369-377.
2. Історія українського кіно. Т. 2 : 1930-1945 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2016. – 448 с.
3. Ємельянова Т. О. Українське документальне кіно другої половини 1960-х – середини 1980-х років (архівознавчо-джерелознавчий аспект) // Архіви України. – 2015. – №1. – С. 192-201.
4. Магидов В. М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания / В. М. Могилов. – М. : Изд-во РГГУ, 2005. – 394 с.
5. Огнев К. К. Материал и автор: Заметки о документальном фильме конца 80-х гг. // Киноведческие записки. 1990. Вып. №6. С.112-118.

*Муравіцька Світлана,*

*викладач кафедри естрадного співу Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтва, аспірантка НАКККіМ*

## **CLASSICAL CROSSOVER В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Полістилістичність як важливий чинник музичної культури постмодернізму багато в чому визначено технологізацією всіх аспектів музичної творчості. Окремі форми технологізації сприяють процесам поширення музики, її інтеграції в повсякденне життя людей, що робить її найбільш масовим видом мистецтва. Музична творчість усіх стилів і напрямів стає доступним широкій публіці завдяки радіо, телебачення, Інтернету як каналам комунікації. Тенденція до поглиблення форм синтезу наприкінці ХХ ст. привела до виникнення нових жанрових сплавів, які не піддаються суворій класифікації. Одними з перших результативних спроб синтезу джаз або рок з академічною музикою стали виконання циклу М. Мусорського «Картинки с выставки» рок-гуртом «Emerson, Lake & Palmer» (ELP), стилізація Й. С. Баха гуртом «Procol Harum», а відомий колектив «Electric Light Orchestra» продемонстрував прийоми композиції, властиві класичній музиці, використовуючи в своїх творах симфонічний акомпанемент. Пошуки органічного синтезу

класичної музики й сучасних музичних стилів утворили новий напрям – *класичний кросовер* (*classical crossover*).

У широкому значенні слово «кросовер» означає «перехід», «перетин». У мистецтві кросовер розглядається в значенні перетину, оскільки в даному випадку мається на увазі синтез стилів, напрямів і жанрів. Прикметник «класичний» уточнює і вказує на обов'язкову наявність академічної складової в музичному матеріалі класичного кросоверу. Термін «класичний кросовер» може бути використаний для позначення музичної творчості особливого роду. Воно не повністю відноситься до області академічної музики, проте значною мірою розвивається під її впливом. Про класичний кросовер доречно говорити не стільки як про єдиний стиль, а як про своєрідний синтетичний напрям сучасної музичної культури. В силу синтетичного характеру це явище відзначається гнучкістю розвитку, що дозволяє поєднувати академічну основу з найсучаснішими музичними тенденціями.

Для визначення поняття «класичний кросовер» доцільно звернутися до теорії про три пласти музичної культури, які об'єднують усе різноманіття музичних жанрів стилів і напрямів. До першого пласту належить фольклор – найбільш давня музична традиція, для якої характерна усна форма творчості. Другий пласт – професійна композиторська творчість представників європейської школи, яку ще називають академічною музикою. Третім пластом є нові масові жанри і напрями ХХ ст., зокрема джаз, рок, електронна музика тощо. Чітке розмежування музичної культури на академічну і популярну відбулося наприкінці ХІХ ст. Цьому сприяла тенденція ускладнення музичної мови у творчості композиторів «другого пласта», що досягла апогею в період модернізму. У той самий час активно почали розвиватися розважальні жанри «третього пласту». В контексті теорії трьох музичних пластів класичний кросовер можна розглядати як сучасний музичний напрям, що синтезує елементи другого і третього пластів музичної культури.

Наведемо зразки взаємодії академічного (другий пласт) та неакадемічного (третій пласт) мистецтва у сучасній музичній культурі. Практика останніх десятиліть демонструє тенденцію до стильової взаємодії між оперно-симфонічною і рок-музикою. Принципи класичної гармонії були втілені в творчості «The Beatles», «Pink Floyd», «Queen» та інших рок-гуртів. Продуктом синтезу другого «пласта» і року став жанр рок-опери. На межі ХХ–ХХІ ст. усе більш поширеною практикою стають спільні виступи рок-музикантів з оперними зірками (дуети Монсеррат Кабальє і Фредді Мерк'юрі, Лучано Паваротті і Zucchero, Хосе Каррерас і Клауса Майне). Подібні виступи сприяли академізації окремих творів масової культури, що згодом увійшли до репертуару артистів, що працюють у напрямі класичного кросовера.

Вокальний та інструментальний класичний кросовер сьогодні представлений переважно зарубіжними виконавцями, серед них – Андреа Бочеллі, Сара Брайтман, Емма Шаплін, Алессандро Сафіна, Ванесса Мей, Едвін Мартон, Давід Герретт, колективи «Amici Forever», «Il Divo», «Il Volo» та ін. На початку ХХІ ст. даний синтетичний напрям продовжує молоде покоління виконавців – Джош Гробан, Амаурі Вассілі, Пол Поттс, Шарлота Черч, Кетрін Дженкінс, Джеккі Іванко. У вокальних творах найяскравіше проявляються особливості синтетичної природи класичного кросоверу, де можливі варіанти стильового синтезу як у рамках вокальної складової, так інструментального супроводу.

Вплив академічної композиторської спадщини на репертуарну складову класичного кросовера проявляється в широкому використанні в концертній і студійній практиці традицій оперної і симфонічної творчості. Характерною особливістю напрямку є вокальна адаптація інструментальних творів. Композиція з репертуару Сари Брайтман «Anytime, Anywhere» є сучасним аранжуванням «Adagio» Т. Альбіноні. Репертуар виконавців класичного кросоверу складають неаполітанські пісні, фрагменти з мюзиклів «West Side Story», «Man of La Mancha», «Cats», «The Phantom of The Opera», музика до фільмів, а також адаптації поп- і рок-композицій, зокрема «Bessame Much», «Unbreak My Heart», «My Way», «Who Wants to Live Forever» та ін. Найбільш знакові твори класичного кросовера використовують італійську мову. Значна їх частина написана композиторами італійського походження, серед яких Франческо Сарторі, Романо Мусумарра, Енріо Морріконе, Лючіо Далла та ін. Для композицій, написаних цими авторами, характерно поєднання яскравого мелодизму, властивого італійській оперній традиції, академічного вокалу, симфонічної оркестровки (традиція другого пласта) зі звучанням масових музичних жанрів (третій пласт) з посиленням ролі ритму, використанням електронних тембрів і немюзикальних шумових ефектів. Напрямок «класичний кросовер» в контексті музичної культури постмодернізму можна розглядати як таким, що найбільш послідовно втілює одну з його провідних тенденцій, а саме зближення елітарного та масового мистецтва, який задовольняє смаки будь-якої сучасної публіки.

## **MYKOLA GOGOL MOTIVES IN THE UKRAINIAN CLASSICAL MUSIC ART AT THE BEGINNING OF XXI CENTURY**

After the end of the era of Classicism with its rigid rules of the constructing and writing plays, the era of Romanticism in art has begun, which developed the nineteenth century. It involved various spheres of the art life – literature, fine art, music, theatre etc. One of the famous figure of Romanticism was Mykola Gogol, who described many Ukrainian legends and fairy tales in his works. Many of them were staged. Taking into account my professional activity, we pay attention to performances in Ukrainian opera and operetta at the beginning of XXI century, which were based on the plots of his compositions. where vocals always competed with ballet. In our opinion, we must consider examples of harmonious embodiments of M. Gogol texts in the modern Ukrainian music theatres.

The first example is the Ukrainian folk opera «When fern bloom» by the outstanding Ukrainian modern composer Yevhen Stankovych. In the second half of the 70s of the twentieth century, it was a unique work that united the latest trends of the European tradition of artistic synthesis of folklore and classics and was created as a advertising of the Soviet Union at the world's exhibition in Paris. The choreography belonged to the famous dancer A. Shakera, whereas G. Verovka National Academic Choir, conducted by A. Avdiyevskiy, performed the vocal part. Images of demons and various forest spirits with the background of Ukrainian folk motifs created the incredible atmosphere of mysticism and authentic beauty of the Ukrainian people. Unfortunately, the performance was banned after the general rehearsal for the national Ukrainian character of the production [4, 285]. In 2017, in S. Krushelnytska Lviv Opera and Ballet Theatre, V. Vovkun staged the premiere of this performance [2].

The second example is the opera ballet by Viktor Gubarenko «Vii» based on the same story by Mykola Gogol. The authors of its libretto are Marina Cherkashina-Gubarenko, Lev Mikhailov and Georgiy Kovtun. The latter also acted as a director and choreographer. The premiere took place at the Odessa Opera House in 1984. Incarnating this plot on stage, the director used the reception of the delineation of the earthly and mystical worlds. Watch Khoma Brutus in the afternoon, the choir performs and sings various vocal parties to represent the main characters. For the embodiment of the other forces, bright choreography and costumes are used. The author shows the mystical and mysterious spirits and demons by the dances and pantomime. [1]

The third example can be the performance of the National academic operetta theatre «Sorochintci fair» by O. Riabov. B. Strutynskiy is the director of the performance [3]. The latter is characterized by the wonderful music, bright and colourful dresses, interesting choreography with many acrobatic elements. The key factors are brilliant vocal parties and humour, which show the mysterious and wisdom of Ukrainian folk traditions and legends.

Thus, today Mykola Gogol stays in the centre of the theatre music production. We can see it in the modern as well as classical music. The successful examples of the embodiment of his stories can be met in the various national scenes from Kyiv to Odessa, that's why we should admit that the ideas of our famous writer is actual and modern at the beginning of XXI century.

### *Література*

1. Опера-балет «Вій». URL: <http://opera.odessa.ua/ua/repertuar/operi/viy.html> (з екрану 02.05.2019)
2. Опера «Коли цвіте папороть». URL: <https://opera.lviv.ua/shows/koly-tsvite-paporot/> (з екрану 02.05.2019)
3. Оперета «Сорочинський ярмарок». URL: <http://operetta.com.ua/ru/o-ryabov-sorochinskij-yarmarok/> (з екрану 09.05.2019)
4. Щербатов В. В. Хореографічні рефлексії творів українських композиторів (В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича) у постановках А. Шекери та Р. Поклітару. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2018. № 33. С. 282 – 287.

*Незгода Максим, аспірант НАКККіМ*

## **ДОСЛІДЖЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА**

Особистість артиста зазвичай отримує значну увагу як спосіб зрозуміти свої креативні та виконавські якості. Поняття особистості зазвичай включає особливості темпераменту(до прикладу, екстравертність), когнітивні(навички, рівень інтелектуального розвитку), а також супутні аспекти, такі як інтереси та мотиви. У випадку артистів дослідження мали на меті відображення значних рис темпераменту. Група артистів відрізняється від не-артистів тим, що менш сумлінно[1, 216-220] шукає змін, як впевнена у собі, менш соціалізована та така, котра відображає невідповідність у аспектах жорстких роздумів та креативності[2, 290-309]. Специфічна група виконавців, таких як танцюристи, актори та інструменталісти, описується як емоційно нестабільна, базуючись на їх підвищеному рівні невротизму. Деякі особливості можуть бути прямо пов'язані з певними підгрупами, як от екстраверсія серед акторів[5, 375-383] та високий рівень самоконтролю та покійності серед музикантів[4, 1061-1068], а також підвищений ступінь незалежності серед вокалістів[3].

Водночас дослідження показали, що актори відрізняються від норми у показнику невротизму, в той час як для акторок ця особливість не є актуальною.

Ці результати вказують, що найбільш визначними рисами особистості у змішаній групі артистів являються покірність та невротизм. Тим не менш, ці особливості також протиречать одна одній. Невротичні особистості описуються як схвильовані, ненадійні, тривожні, нестійкі до стресу та такі, хто сприймають світ загрозливим та проблематичним, у той час коли непокірні особистості - сміливі, агресивні, впевнені у собі та своїх здібностях. З іншого боку, менш соціально покірні - часто конфліктні, внаслідок чого можуть також бути тривожними (іншими словами, невротичними).

Порівняння [6] індикаторів психічної вразливості за шкалою особистості KSP (Karolinska Scale of Personality) [7, 172-182] серед висококваліфікованих студентів престижних коледжів за напрямками оперного співу та бізнесу показали декілька значних відмінностей від включених до дослідження показників норми. Зокрема, оперні співаки відображали значно підвищені рівні невротизму та імпульсивності, разом з тенденцією до непокірності, в той час як оперні співачки не мали відхилення від норми. У підсумку, оперні співачки з високими досягненнями продемонстрували особистісні профілі, ідентичні загальному населенню та прикладам бізнес-студентів, в той час коли співаки відрязнилися від обох порівнюваних груп.

Ще одне дослідження [6] базувалося на інтерв'ю та опитуванні оперних співаків. У інтерв'ю співаки описували складнощі у подоланні стресів, пов'язаних з виконавством. У інтерв'ю співаки висловлювали занепокоєння з приводу глядацької критики, проте у відповідях на опитуваннях не було висловлено сильного занепокоєння з цих питань. Натомість, вони засвідчили значне занепокоєння порушенням функціонування голосового апарату, тобто бути беззахисними перед соматичними проблемами. Були зафіксовані звички перевіряти якість та наявність примарного тону, які частіше виявлялись у чоловіків, ніж у жінок. Їх занепокоєння з приводу нездатності були підтвержені надмірними думками щодо порушень роботи голосового апарату та широким залученням до стратегій зміцнення здоров'я. Проте ця діяльність не була сильно пов'язана з заявленими результатами фізичного чи психологічного стану. Як показує дослідження про досвід благополуччя [6], професійні оперні співаки виявилися чітко орієнтованими на результат у процесі занять вокалом, та засвідчували підвищені рівні дискомфорту, підтвержені психологічними маркерами, на відміну від співаків-аматорів, які одержували більше задоволення, самовиражалися краще та мали нижчі рівні стресу під час уроків. Отже, докази нейротизму показують, що лише оперні співаки повідомляють про значно підвищені рівні. Імовірним поясненням збільшення нейротизму є те, що психологічні симптоми тривоги та перебільшення проблем викликані стресом від конкретних умов праці. Наприклад, захоплення голосним функціонуванням, ймовірно, тісно пов'язане з оперним використанням голосу і, таким чином, не буде присутнім до початку оперного навчання. Результати раніше обговорюваного дослідження задоволення уроками співу показують, що професійні співаки мають справу з вимогами до високої продуктивності в багатьох ситуаціях. Крім того, тиск виконання на сцені як соліст і на постійно високому рівні протягом своєї кар'єри має бути додатково вивчений, не тільки з точки зору тривожності, оскільки тривога виражається в повсякденному житті оперних співаків з точки зору стратегій зміцнення здоров'я, вокального тестування, хвилювання про отримання критики та стресу під час уроків співу. Необхідні подальші дослідження аби визначити ступінь психологічних симптомів, пов'язаних з робочими (виконавськими) проблемами або з рисами невротизму.

Отже, висновки сильного акценту на вокальне функціонування (та його розлади) повинні інтерпретуватися з обережністю. Функціонування вокалу не є перш за все індикатором здоров'я оперних співаків, а, що більш важливо, засобами, які дозволяють оперному співу і режиму естетичного вираження. Наслідком є те, що лише один орган тіла (включаючи його психологічні та соціальні аспекти) виконує багато функцій. Це розуміння може бути одним з ключових моментів для подальшого розуміння пов'язаних зі стресом симптомів серед оперних співаків.

#### *Література*

1. Costa, P., & McCrae, R.R. (1995). Solid ground in the wetlands of personality: A replay to Block. *Psychological Bulletin*, 117.
2. Feist, G.J. A meta-analysis of personality in scientific and artistic creativity. *Personality and Social Psychology Review*, 1998, 2.
3. Kemp, A.E. *The musical temperament: Psychology and personality of musicians*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
4. Marchant-Haycox, S.E., & Wilson, G.D. Personality and stress in performing artists. *Personality and Individual Differences*, 1992, 13.
5. Nettle, D. Psychological profiles of professional actors. *Personality and Individual Differences*, 2006, 40.
6. Sandgren, M. *Being and becoming an opera singer: Health, personality and skills*. Unpublished doctoral dissertation. The Department of Psychology, Stockholm University, Sweden, 2005.
7. Schalling, D., Åsberg, M., Edman, G., & Oreland, L. Markers for vulnerability to psychopathology: Temperament traits associated with platelet MAO activity. *Acta Psychiatrica Scandinavia*, 1987, 76.

*Нікольченко Юзеф,  
доцент, доцент кафедри культурології та інформаційної діяльності  
Маріупольського державного університету, заслужений працівник культури України  
Садовська Анастасія,  
студентка ОС Бакалавр спеціальності  
«Культурологія» Маріупольського державного університету*

## **ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ–ПОЧАТКУ ХХ ст. ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ**

В історії українського національного відродження другої пол. ХІХ ст.–поч. ХХ ст. театральне мистецтво відіграло важливу, сповнену глибоким духовним змістом, роль. Театр складав вагому частку духовного життя українства, не зважаючи на те, що українські етнічні землі були примусово закріплені у складі Російської та Австро-Угорської імперій [1, 16–17].

Актуальність доповіді полягає у визначенні особливостей розвитку українського театального мистецтва у другій пол. ХІХ ст.–на поч. ХХ ст. Завданнями дослідження є визначення основних засад та особливостей розвитку театального мистецтва в Україні означеного періоду. Джерельну базу дослідження склали документи щодо розвитку театального мистецтва в Україні кін. ХІХ ст.–поч. ХХ ст., опубліковані у спеціальних виданнях. У доповіді проаналізовано комплекс інтернет ресурсів та наукових праць: документи з фондів відділу рукописів Національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника у Львові, матеріали пресових видань ХІХ ст. фонду періодичних та продовжуваних видань Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, документи з фондів Центрального державного архіву вищих органів влади та управління Україн. Історіографію проблеми склали праці вітчизняних та зарубіжних дослідників, у тому числі: Д. Антоновича, О. Білецького, О. Дмитренко, Н. Крижановської, Н. Малютіної, Я. Мамонтова, А. Новикова, М. Рибаківа, Й. Федаса, І. Франка, С. Чарнецького та інших.

В процесі організаційного становлення українського професійного театру можна виокремити три основні періоди:

- кінець 50-х–перша пол. 70-х рр. ХІХ ст. – діяльність аматорських гуртків;
- 1880–1890 рр. – створення і розвиток професійного театру;
- поч. ХХ ст. – організація стаціонарного театру; утворення шкіл акторської майстерності; модерновий театр в українському національно-культурному просторі.

У другій пол. ХІХ ст. театральна справа в Україні стає систематичною: у підросійських землях створюються українські національні трупи, засновниками яких були П. Ніщинський, М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський, П. Маркович. В Галичині цей процес очолили О. Бочинський і А. Моленицький; у репертуарі поруч з драматургією І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, з'являються твори Т. Шевченка, С. Писаревського, Л. Глібова, О. Стороженка, М. Стеценка, С. Гулака-Артемівського, Р. Моха, К. Устиновича, О. Огоновського, Ф. Царевича та ін. [4, 296].

В 1863 р. І. Карпенко-Карий створює аматорський театральний гурток в Єлисаветграді, який мав назву «Артистичне товариство», а 27 жовтня 1882 р. виставою І. Котляревського «Наталка Полтавка» Товариством українських артистів під керівництвом М. Кропивницького був розпочатий тернистий, але захоплюючий шлях українського професійного театру. У серпні 1883 р. відбулося об'єднання театру М. Кропивницького з трупю М. Старицького. В новий театральний колектив влилися І. Карпенко-Карий та П. Саксаганський. Директором трупи став М. Старицький, а М. Кропивницький обійняв посаду режисера. Їхня творча співпраця сприяла зростанню режисерської та акторської майстерності, що, у свою чергу, позитивно вплинуло на загальний престиж колективу серед театральної громадськості далеко за межами України [2].

На зламі століть була встановлена умовна межа, що розподіляє творчий потенціал українського театального мистецтва ХІХ–поч. ХХ ст. на два основні періоди:

- перший: від «Наталки-Полтавки» (1819) і до утворення першої української трупи (1881 р.), коли український театр мав ще аматорський характер;
- другий: від утворення першої професійної української трупи до перших років ХХ ст., коли український професійний модерновий театр набув широкої популярності навіть поза межами України.

Наприкінці ХІХ–початку ХХ ст. українська драматургія переживала справжній розквіт, опановуючи жанрові форми, стильові ознаки, втілення всіх актуальних на той час типів художнього мислення (романтизму, натуралізму, реалізму, неоромантизму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму). Зумовлений він був перебудовою українського театру за найкращими взірцями європейського театального мистецтва та активним створенням професійних і аматорських колективів, досить успішно оминаючи імперські цензурні перепони, на кшталт одіозних Валуєвського циркуляру й Емського указу. Становлення класичної української драматургії пов'язане з іменами І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка – основоположників художньої прози українського національного культурного ренесансу першої пол., що надовго визначила обличчя академічного театру в Україні. Разом з тим, історико-культурницька парадигма другої пол. ХІХ ст. і вимагала

нової української драматургії. Авторами оригінальних соціально-побутових та історичних драм, комедій, водевілів стають безпосередньо корифеї національного театрального мистецтва М Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий. Українська драматургія останніх десятиліть XIX–поч. XX ст. явила літературі і театру новаторські концептуально, різнопланові за стильовими ознаками та художнім мисленням, сценічні твори. Ядром цього потужного мистецького потоку стала «нова драма». Її символіка, зосередженість на внутрішній боротьбі характерів, пристрасна дискусійність, наповненість психологічно-екзистенційними ситуаціями означили відхід у слові і театральній дії від традиційної драми, утвердження нових стильових, виражальних можливостей у письмі та на сцені [3, 5]. На рубежі XIX–поч. XX ст. в українській драматургії окреслюються тенденції художнього психологізму, які репрезентувала драматична творчість І. Франка, передусім уперше поставлена трупю П. Саксаганського й І. Карпенка-Карого п'єса «Украдене щастя» з І. Карпенком-Карим в ролі Миколи Задорожного.

Вітчизняний театр другої пол. XIX–поч. XX ст. не тільки був закорінений у традиційно-побутовій, обрядовій, фольклорній, образно-поетичній, ігровій, сміховій культурі українців, а й продовжував безперервність національно-культурної традиції. Саме завдяки своєму етнографізму він став одним з чинників національного самоусвідомлення й самоствердження українців [6, 140]. П'єси М. Старицького на історичну тематику «Богдан Хмельницький», «Маруся Богуславка», І. Тобілевича «Сава Чалий», «Бондарівна» поєднували в собі тяжіння до романтичного пізнання, оперного апофеозу з просвітницькою декларативністю, сентиментальним забарвленням мелодраматичних ситуацій, властивим мелодрамі патетично-риторичним мовленням.

Нові часи, нова театральна аудиторія та нові естетичні пріоритети вимагали й нового мистецтва – мистецтва не тільки для «народу», а й для його еліти – інтелігенції. У цьому контексті Д. Антонович влучно зауважив, що Л. Українка, В. Винниченко й О. Олесь, на драматургію яких при створенні «Молодого театру» орієнтувався Лесь Курбас, писали свої п'єси «для театру, якого ще не було, але який мусів бути» [5, 197]. Вітчизняна театральна культура означеного періоду функціонувала за принципами самоорганізації, самонастроювання, множинності, багатоваріантності. Вона була частиною духовно-культурного простору Європи, її розвиток свідчив про постання нової української мистецької парадигми, незважаючи на регіональні відмінності.

Тематичне розмаїття гастрольного репертуару (від етнографічно-пізнавальних та розважальних п'єс сентиментального і романтичного характеру – до драм з загостренням соціальних конфліктів між багатими і бідними) не порушувало основний принцип українського театру – зв'язок з реальним життям селянства. Це був театр, закорінений в українському фольклорі, народних ігрищах, інтермедіях, що поєднував слово, музику та пластичні рухи. Тож визначеність творчої позиції театральних колективів у їхній репертуарній лінії, цілісності художньої програми, попри всі складнощі та проблеми, дозволила вітчизняному театру плідно працювати і розвиватися, залишаючись незгасним вогнищем духовної культури. У цей час національне драматичне мистецтво стало духовно-культурним явищем, яке об'єднало театральних митців усіх українських земель, що примусово опинились під владою Російської та Австро-Угорської імперій. На межі сторіч в осередку передової української інтелігенції виник могутній рух за рішуче оновлення всієї театральної справи. Зрозуміло, що всі новації столичних театрів впливали й на розвиток провінційного театрального мистецтва. В умовах сучасного розвитку української державності важливим є досвід попередніх поколінь, які засобами культури і мистецтва формували національну духовність. У цьому контексті проблема, розглянута у доповіді, є актуальною, важливою і потребує подальшого дослідження.

### *Література*

1. Антонович Д. Триста років українського театру 1619–1919 та інші праці. К: ВІП, 2003. – 418 с.
2. Дмитренко О. Розвиток драматургії і театру в другій половині XIX ст.: вивч. творчості М. Старицького та М. Кропивницького / О. Дмитренко // Українська література в загальноосвітній школі. 2005. №2. С. 18–23.
3. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX — початку XX ст.: навч. посіб. / Н. П. Малютіна. – К.: «Академвидав», 2010. 256 с.
4. Рибаків М. О. З історії київських драматичних театрів, або адреси київської мельпомени // Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва. К.: Київ, 1997. 374 с.
5. Українська культура: Лекції / за ред. Д. Антоновича. К.: Либідь, 1993. 592 с.
6. Черничко І. В. Трансформація сфери культури: Українська національна театральна культура: стан, статус, інфраструктура, модернізація / І. В. Черничко. – К.: НАН Укр. Ін-т мистецтвознавства, 1998. 147 с.



## **ЗМІСТ І РЕЗУЛЬТАТИ ВОРКШОПУ «МЕДІАКУЛЬТУРА» ДЛЯ СТУДЕНТІВ МІОНХЕНСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ЛЮДВІГА-МАКСИМІЛІАНА (ЛМУ)**

На запрошення ЛМУ в червні 2018 р. завідувачем кафедри графічного дизайну Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв проф. Світлоною Прищенко було проведено тематичний семінар «Медіакультура: естетичні й комунікативні аспекти кольору» (ідея, концепція та модерація). Міждисциплінарна програма охоплювала естетику, стилістику та семіотику сучасних медіа. Увагу було приділено плакату як основному носію реклами в контексті візуальної культури і візуальних комунікацій. Інтегрований інтенсив розглядав художньо-естетичні проблеми реклами європейських міст та її психологічний вплив на споживачів, креативні рекламні технології, історико-культурологічні аспекти семантики кольору, колірних асоціацій, стилістичних тенденцій рекламної графіки, національного колориту, висвітлював питання екології культури у рекламі. Розробка змістового наповнення воркшопу ґрунтувалася на авторському науковому та практичному доробку проф. С.Прищенко: підручника зі словником фахових термінів [5], низки наукових статей в Україні, Польщі, Болгарії та Німеччині [1–4].

Дослідження культурно-естетичної компоненти реклами мало за мету комплексне визначення функціональної та зображальної специфіки засобів рекламного інформування в комунікативному просторі. Мультимодальний підхід виявився найбільш доцільним і повним для розуміння рекламних комунікацій, дозволив максимально використовувати переваги кожного з обраних методів: соціокультурного, системно-структурного, аксіологічного, історико-мистецтвознавчого, компаративного, синергетичного та семіотичного. В теоретичній частині воркшопу викладачем було зазначено, що збір і систематизація емпіричних матеріалів рекламної графіки вкрай важливі для усвідомлення принципів процесу візуалізації рекламних концепцій для одержання кінцевого ефекту – комерційного або соціального з метою просування громадських/ культурних/ політичних ідей. Дослідження Гарвардської вищої школи дизайну переконують, що більшість ключових проблем і можливостей нашого часу вимагають співпраці мистецтва, гуманітарних наук, промисловості та суспільної сфери. Найбільш ефективними нині виявляються міждисциплінарні стратегії проектування, про що свідчать європейські наукові конференції й тематичні семінари в Мюнхені, Лейпцигу, Берліні, Гаврі, Варшаві, Кракові, Софії, Санкт-Петербурзі, Мілані, Празі, Гельсінках, Вільнюсі, Відні, Базелі, Невшателі, Цюріху.

Основний соціокультурний метод досліджень еволюції візуальних засобів реклами дозволив у ході обговорення трактувати рекламну графіку як відображення історичних, культурних, економічних та політичних етапів розвитку суспільства, технологічних інновацій тощо. Було акцентовано увагу присутніх, що реклама, як і дизайн, завжди має ідеологічну платформу, комунікативні завдання, мотиваційні установки. Головною рисою сучасного соціокультурного простору є взаємодія масової, елітарної та народної культур. Культура є специфічним видом діяльності людини щодо трансформації світу, пізнання та соціонормативних функцій. Протягом ХХ ст. сформувався її специфічний вид – художньо-проектна культура (дизайн). С.Прищенко, відома дослідниця кольору, захопливо розкрила прикладні аспекти колористики: на її переконання, візуальне сприйняття тісно пов'язане із семантикою кольору – не тільки культурною, але й психофізіологічною, під час якого обов'язково відбувається поєднання зорової реакції та мислення, виникає осмислювання побаченого, а сам зоровий процес є послідовністю зорових суджень і думок. Характерні риси містяться в канонах кольору, які тисячоліттями зберігалися різними культурами, незалежно одна від одної. Колір завжди і всюди є проявом, виразом певної ідеї, однак, не мірою кількості або форми, а якістю тієї властивості, без якої неможливо уявити собі прояв інтелекту людини. Кольори культури створюються самою людиною, а культура, у свою чергу, створює людину. Особливе зацікавлення аудиторії викликав аналіз поняття «медіа-дискурс», який може включати до себе вербальну складову (усну чи письмову), візуальну (зображення або відеоряд), звукову (музичне чи шумове супроводження), тактильну, смакову. Студенти зрозуміли, що естетична функція привноситься в рекламу через її знакові функції, тому семіотика й естетика в даному випадку нерозривно пов'язані. Було наведено багато прикладів маніпулятивних прийомів у рекламі: як їх застосовують дуже агресивно, як панують ідеологічні настанови споживання, як відбувається колосальний тиск на свідомість людини і комплексний вплив за допомогою телебачення, зовнішньої та друкованої реклами, WEB-ресурсів.

Колективно проаналізувавши рекламне середовище, дійшли висновків, що в ньому панують кітч, поп-арт, еkleктика. Таким чином, основною темою дискусії в Мюнхені були крос-культурна взаємодія та відображення минулих і сучасних подій на медіа-каналах, пошуки національної ідентичності. На завершення проф. С.Прищенко наголосила, що сучасна реклама повинна реалізовувати глобальні кампанії брендів, а глобальна адаптація допомагає уникнути культурних помилок на місцевих ринках. У результаті воркшопу студенти ЛМУ наблизилися до розуміння семіотики та стилістики реклами, отримали практичні навички

оцінки естетичних і комунікативних параметрів представлених у презентації прикладів, проявили здатність до командної взаємодії у рамках рекламного дискурсу.

### *Література*

1. Прищенко С.В. Національний стиль і псевдонаціоналізація у рекламі: соціокультурний аспект // Наукові дослідження. Теорія і практика / *Badania naukowe. Teoria i praktyka*: матер. Міжнародної науково-практ. конф. (Польща). Вроцлав, 2012. С.38–45.
2. Прищенко С.В. Художественно-эстетические проблемы рекламы как формы социокультурных коммуникаций // *Международный научный электронный журнал «International Scientific Publications»* (Болгария). Бургас, 2013. Вып.2. С.399–407.
3. Прищенко С.В. Візуальна мова кольору у мистецтві та рекламі: історико-культурологічний аналіз // *Діалог мов – діалог культур. Україна і світ: збірн. наук. статей III Міжнародної науково-практ. конф. (Німеччина) / Мюнхенський ун-т Людвіга-Максиміліана. Мюнхен–Берлін: Verlag Otto Sagner, 2013. С.871–889.*
4. Прищенко С.В., Новікова О.М. Німеччина – Україна: соціокультурний аналіз вербально-візуальних аспектів екологічної реклами. *Вісник НАКККіМ: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. №3. С.57–61.*
5. Прищенко С.В. *Основи рекламного дизайну: підручник. Київ: НАКККіМ, 2017. 384 с.*

*Овсянніков Вячеслав, аспірант НАКККіМ*

### **КУЛЬТУРНІ КОДИ УКРАЇНСЬКОГО ПОП-РОКУ**

Кожен елемент художнього твору, особливо в постмодерну добу, насичений культурними кодами, які, базуючись на національних архетипах, формують підвалини сучасної культури. У працях Р. Барта, Ч. Дженкса, У. Еко, Ю. Лотмана та інших вчених усебічно розглянуто теорію кодів як базових елементів світової культури і мистецтва. Сучасна українська дослідниця О. Афоніна в роботі «Коди культури і “подвійне кодування” в мистецтві» зазначає, що коди культури є знаками, системою знаків або моделлю для різного роду знакових систем, які, подібно до мови, мають подвійну природу. Аналіз культурних кодів сучасного мистецтва потребує нових підходів, оскільки коди культури зазнають видозмін у процесі різноманітних переробок, інтерпретацій, трансформацій, реконструкцій тощо [1, 23–24].

Вивчення культурних кодів у творах мистецтва необхідний передусім для з'ясування значення мистецького доробку того чи іншого автора для національної культури. У поле аналізованих авторів мають потрапляти не лише елітарні мистецькі твори, а й ті, що відносяться до популярної культури, бо саме вони є відображенням, хоча часто викривленим, суспільної свідомості. В цьому контексті хотілося б виділити роботу Т. Гундорової «Кітч і література. Травестії», в якій досліджено архетипи та культурні коди української масової культури. У книзі дослідниця особливо увагу приділяє кітчевому образу Верки Сердючки, постать якої охарактеризовано з позицій поєднання кількох культурних кодів, серед яких гендерний (образ жінки втілено артистом-чоловіком), маргінальний (Верка Сердючка, що була провідницею, стає зіркою), попкультурний («зірковість» артистки наочно виявлена за допомогою корони-зірки на голові), посттоталітарний (п'ятикутна зірка відсилає глядача до радянських культурних символів [2, 11]). Таким чином, кожен мистецький твір, у тому числі популярної культури, може містити кілька культурних кодів (які можна декодувати), що роблять їх зміст та образну систему багатогранною.

Поп-рок, що поєднує у собі риси популярної музики, основною функцією якої є розважальна, і рок-музики, що формувалася як мистецтво протесту, «за замовчуванням» поєднує два різних коди – «код протесту» і «код розважальності». Однак, окрім цих двох різновекторних кодів, кожна музична композиція доповнюється іншими кодами, пов'язаними безпосередньо зі змістом пісень. Багатшаровість поп-рок-композицій пов'язана і з поєднанням різних кодів у текстах і музиці творів, а при додаванні візуального ряду у відеокліпах їх кількість збільшується. При цьому глибина твору та його значення для національної культури вимірюється не лише кількістю задіяних культурних кодів, а й органічністю їх поєднання та креативністю художніх рішень.

У процесі аналізу українських поп-рок-виконавців (гурти «Антитіла», «Мотор'ролла», «Океан Ельзи», «СКАЙ», «Скрябін», «Lama», співачки Альона Вінницька, Марія Бурмака, Міка Ньютон) ми виділили основні культурні коди, які покладені в основу їх творчості. Як репрезентанти поп-року, усі виконавці є носіями західного культурного коду, який поєднують з українським («Антитіла», «Мотор'ролла», «Океан Ельзи», «СКАЙ», «Скрябін», «Lama», Марія Бурмака) або пострадянським (Альона Вінницька, Міка Ньютон). Український культурний код у творчості поп-рок-виконавців виявляється у культивуванні української мови, звертанні до української класичної або сучасної поезії, використанні українських фольклорних або пісенно-романсових інтонацій, розробці актуальної для українського суспільства тематики, пострадянський – у мовних (російська мова) та культурних (країни СНД) орієнтирах. Окрім цих культурних кодів, для їх творчості характерні урбаністичний культурний код (пісні «Аеліта» гурту «Мотор'ролла», «Мені так треба», «Мое сердце», «Літак» гурту «Lama»), ностальгічний (пісня «Старі фотографії» гурту «Скрябін»), код-символ

кохання (пісні «Не кажу прощай» та «Мій милий гурту» гурту «Lama», «8-ий колір» гурту «Мотор‘ролла» та ін.), культурні опозиції «природне – штучне» (пісні «Вибирай» гурту «Антигіла», «911» гурту «Океан Ельзи»), «життя – смерть» (пісня «Невидимка» гурту «Антигіла»). Вічні теми кохання і буття за допомогою кодів, створених світовою культурною традицією, стали органічною частиною сучасної популярної культури, знайшовши своє відображення у рок-мистецтві.

#### *Література*

1. Афоніна О. С. Коды культуры і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 314 с.
2. Гундорова Т. І. Кітч і література. Травестії. Київ: Факт, 2008. 284 с.

#### *Одрехівський Роман,*

*доктор мистецтвознавства, професор кафедри дизайну  
Національного лісотехнічного університету України*

### **ОСВІТЛЮВАЛЬНІ ПРИЛАДИ У ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ КУЛЬТОВИХ СПОРУД В ГАЛИЧИНІ (ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТОЛІТТЯ)**

До важливих предметів богослужбового призначення відносимо освітлювальні прилади. Вони відіграють важливу роль в освітленні храму та літургійній відправі. Вживання світла під час Богослужіння має своє символічне значення. Богослужіння ніколи не відбувається без світильників [1, 76], навіть тоді, коли літургія відбувається при денному світлі. Культуролог Н. Жукова, яка досліджувала значення символіки світла, зокрема, зазначає: «Отже, світло – символ свідомості, небесне світло містить у собі і сутність, і життя» [2, 54].

Дослідники пов'язують значення світла також із трактуванням у живописі. Так, відома культуролог П. Герчанівська стверджує: «Не тільки час і локальні традиції, але і конфесійний фактор вносив варіантність в християнську символіку. Таку варіантність спостерігаємо, зокрема, при матеріалізації символу світла, як символічного вираження Христа... у православній традиції його носієм є золото (золотий фон в іконах, німби навколо голів святих), католицький Захід реалізує цю богословську ідею у вітражі, крізь який ллється сонячне світло» [3, 94]. У церковному інтер'єрі ХІХ – поч. ХХ ст. переважають металеві світильники, хоча трапляються і дерев'яні. Серед обстежених світильників, виготовлених із дерева, можна виділити три основні групи: світильники-павуки, ставники і настільні підсвічники. Світильники відносяться до нерухомого та рухомого складу інтер'єру. До нерухомого складу інтер'єру належать світильники-павуки. Такий світильник висить посередині церкви і символізує небосхил [1, 77]. Наприклад, люстра-павук, що зберігається у колекції-експозиції Національного музею у Львові<sup>4</sup>. Вона складається із вертикального точеного стержня, від якого убік відходять криволінійні, S-подібного рисунка підсвічники. У найнижчій частині кожен підсвічник прикрашають дармовіси, у верхній частині – завитки, подібні за силуетом на кириличну літеру «С». Останній елемент часто зустрічається в іконостасному різьбленні в Галичині (як деякі елементи декору іконостаса та кіотів церкви Різдва Пресвятої Богородиці м. Дрогобича та інших). Окрім того, у декор деяких підсвічників вплітається рокайлевий елемент. Останні та ще маскарони, які декорують нижню частину стержня, і підсвічники середнього ярусу підкреслюють еkleктичність в оформленні різьбленням люстри-павука. Дармовіси ж – найпоширеніші у декорі виробів гуцульських майстрів – вносять риси народного мистецтва у загальний лад художнього оформлення.

До рухомого складу належить інша група світильників – підсвічники. Це можуть бути одно-, дво-, три- і семисвічники. Один символізує одного Бога в Трійці, два – дві природи в Ісусі Христі, три – Пресвяту Трійцю, сім – Сім Дарів Святого Духа [1, 76–77]. Світильники на Святій Літургії спочатку стояли біля престолу або за престолом. Від ХІІ століття їх почали ставити на престіл [1, 77]. Можна також вживати семираменний підсвічник, ставлячи його за престолом [1, 77]. Підсвічники-ставники здебільшого встановлюють перед іконостасом або біля tetrapodів. Типовим серед таких є підсвічник-ставник з церкви Арх. Михайла (1695 р.) с. Новий Кропивник (Дрогобицький район Львівської обл.). За висотою ставник можемо поділити на три частини. Верхню частину прикрашають різьблені волютоподібні завитки та акантовий лист. Середня частина – видовжений чотиригранний корпус, декорований ажурною різьбою мотиву рокайлю та стебла рослини. Нижня частина являє собою прямокутний об'єм, який опирається на чотири ніжки, теж прикрашені рокайлевими мотивами.

За стилістикою декору поділяємо світильники на дві групи:

- 1) наслідування історичних стилів;
- 2) застосування орнаментальних структур традиційного народного мистецтва.

<sup>4</sup> Національний музей у Львові. Інв. № Д 383/13377.

Два своєрідні ставники з Північної Лемківщини знаходяться в колекції Окружного музею м. Новий Санч (Польща)<sup>5</sup>. Вони зовсім однакові, очевидно, походять з одного храму. Тонка ніжка ставника декорована досить крупним шнурковим орнаментом. Нижня основа чотиригранна, декорована різьбленою чотирипелюстковою хрестом-розетою та спирається на чотири дрібні ніжки-виступи. Елемент хреста-розети, окрім певних ренесансних ремінісценцій, вносить риси українського народного мистецтва – плоскорізьби, вишивки чи розпису. У декорі цих ставників гармонійно поєднано обидва напрями декору. Роль світильників у створенні художнього ансамблю інтер'єру церкви дуже важлива. Адже на них акцентована увага під час проведення Служби Божої. У майбутньому варто провести детальне про декорування освітлювальних приладів у церковній споруді.

#### *Література*

1. Катрій Ю. Божественна літургія – джерело святості. Торонто; Нью-Йорк; Львів : Місіонер, 2001. 136 с.
2. Жукова Н. Фрейми «відкритого твору» в контексті проблеми «елітарного» (частина перша) // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2012. №1. С. 50-54.
3. Герчанівська П. Знаково-символічна природа народної християнської культури // Культура і сучасність. 2010. №2. С. 91–96.

*Олійник Ольга,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри струнно-смічкових інструментів  
Львівської національної музичної  
академії ім. М. В. Лисенка*

### **МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ З АРХЕОЛОГІЧНИХ РОЗКОПОК НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ ТА ПОЛЬЩІ**

Однією з найскладніших проблем в давній історії людства є реконструкція його музично-інструментальної культури. Завдяки археологічним розкопкам виявлено велику кількість музичних інструментів давніх народів світу. У статті розглянуто музичні інструменти племен, які у IV – на початку I тис. до н. е. проживали на теренах сучасної України та Польщі. Їх самоназви невідомі, тому археологи розрізняють їх за характерним комплексом решток матеріальної культури та поховальних звичаїв на конкретній території та у визначений проміжок часу. Кожній археологічній культурі дається назва або за місцем перших її знахідок (трипільська, стжижовська, лужицька тощо), або за конструкціями поховальних споруд (ямна, катакомбна, зрубна) чи за особливостями форм та технікою орнаментування посуду (культура кулястих амфор, лійчастого посуду, лінійно-стрічкової, шнурової кераміки).

Найдавнішими інструментами, відомими ще з доби палеоліту, були ударні та духові інструменти, виготовлені з кісток тварин. В енеоліті виникає гончарство і з'являються інструменти з глини. В Україні керамічні ударні найдавніші інструменти відомі з часів трипільської культури. Вона існувала у V – III тис. до н. е. Серед керамічних комплексів вдалося виявити та реконструювати декілька різних типів барабанів, а також дерев'яний духовий інструмент типу труби. У трипільців існували також шумові інструменти – калатальця та кістяні свисткові флейти, що датуються IV – III тис до н.е. Ці інструменти були важливими атрибутами культів та обрядів трипільців. Під час розкопок трипільських поселень зрідка трапляються фаланги бика з просвердленими з одного боку отворами. Це свисткові флейти. Археолог Н. Бурдо зазначає, що за законами магії будь-які властивості священних тварин та птахів могли перейти на речі, виготовлені з їх кісток. Бик у трипільців був пов'язаний з Великою Богинею і річ, виготовлена з його кісток, набувала магічних властивостей. Тому свисткова флейта з фаланги бика також могла належати до магічних інструментів. Унікальне зображення дерев'яної труби збереглося на декількох предметах антропоморфної пластики трипільців. За формою й розмірами цей інструмент подібний до традиційних інструментів українців, поляків та інших народів Європи. На поселеннях трипільської культури часто знаходять керамічні калатальця різних форм. Цей шумовий інструмент належав до магічних предметів трипільських чаклунів. Калатальця були оберегом та поєднували в собі декілька функцій. Антропоморфні калатальця у вигляді жіночих фігурок (з глиняними кульками, вміщеними всередині їх живота) символізували плодючість, мати-берегиню, відродження і одночасно виконували функцію звукового оберегу від злих сил.

Керамічні барабани, калатальця та духові інструменти існували також у племен культури лійчастого посуду. Ці племена у другій половині IV – першій половині III тис. до н. е. заселяли терени сучасної Польщі та Західної України. На поселенні культури лійчастого посуду у Західній Волині виявлено фрагменти подібних барабанів, а також фрагменти керамічний духових інструментів. Керамічні барабани відомі у наступній, частково синхронній їй культурі кулястих амфор. Вона була поширена на території східної Німеччини, Чехії,

<sup>5</sup> ОМНС Інв. № лівого ставника 818/S, правого – 819/S.

Польщі та в Західній Україні – на Волині, Прикарпатті, Поділлі та Буковині. На теренах Польщі її датують 2900 – 2000 рр. до н. е. Інструменти виявлені в Пікуткові (повіт Влоцлавек), Опатовіце (Радзеюв Куявські), Пшибранови та на кордоні Польщі й Волині в Красноставі.

Іншим інструментом, що з'являється в добу пізнього неоліту, була багатотрубкова флейта, більш відома під назвою «флейта Пана». Вчені вважають, що давньогрецька легенда про бога Пана виникла у II тис. до н. е. Цим часом і датують виникнення «флейти Пана». Але знахідка багатотрубкової флейти в одному з поховань Маріупольського могильника в Україні вказує на найдавнішу хронологічну межу існування цього інструмента на теренах Європи. Він датований другою половиною IV тис. до н. е. Велика кількість «флейт Пана», які було виявлено на території України, датуються наступною добою бронзи (III – II тис. до н. е.). Вони належать до *ямної, катакомбної* та *зрубної* археологічних культур Східної і Південно-Східної частин України, які існували у XXX – XII ст. до н. е. У похованнях флейти Пана трапляються досить рідко. Їх знаходять лише в могилах з особливим набором інвентарю. Археологи вважають, що в них поховані особи високого соціального статусу – вожді та жерці, або особи, що поєднували ці обидві функції. Флейта Пана, як сакральний, магічний атрибут обряду виконувала функцію медіатора між світом людей і богами. Досить часто «флейти Пана» знаходять і в похованнях дітей, віком від одного до чотирьох років. Враховуючи вік похованих, навряд щоб сакральний обрядовий інструмент одночасно виконував функцію дитячої забавки. Не завжди набори кісток в похованнях, які визначають як «флейти Пана», всередині ретельно вичищені й заглажені. Інструментознавцям добре відомо, що від якості обробки кістки всередині залежить, чи буде вона взагалі звучати. Виникає питання: що символізували і яке значення мали ці викладені в ряд набори кісток у похованнях дітей? Відповідь на них дають матеріали розкопок двох святилищ з південно-західної Анатолії (Мала Азія) та двох дитячих поховань у Приубанні (Іван-курбан поблизу Ульського аулу). У святилищах археологи знайшли глиняні статуетки, в яких замість голови були вставлені кістяні трубочки з прокресленими на них обличчями. Різна довжина каналців свідчить, що кістяні трубочки, які туди вставлялися, також були різних розмірів, як на флейтах Пана. Археолог Є. Ізбіцер припускає, що пташині кістки, які спочатку були голівками ідолів, з часом стали їх символами. Тобто кожна трубочка у наборі флейти Пана символізувала певне антропоморфне божество, а її звук сприймався як його сакральний голос. Це підтверджує медіативну функцію флейт в обрядах, а також пояснює, чому в похованнях знаходять необроблені кістки, викладені в рядок у формі флейти Пана. Це були символи богів-захисників, які супроводжували дітей у потойбічний світ.

Флейти Пана археологи зрідка знаходять на теренах Західної України та Польщі. На сьогодні відомі лише три інструменти, знайдені на Волині (Торчин, гофровані) та Рівненській області (Жорнів). Вони датуються XVIII– XVI ст. до н. е. і три флейти XVII ст. до н. е. та IX ст. до н. е., знайдених в Польщі. Флейта Пана дотепер зберігся в народному інструментарії українців під назвами кувиці, ребро, свиріль, а в поляків це мултанка.

У племен лужицької культури України та Польщі крім флейт Пана існували шумові ударні інструменти – калатальця. Їх досить часто визначають як дитячі забавки. Однак, польський археолог Є. Гонсовський зазначає, що межа між забавкою та предметом культу є дуже розмитою. Спочатку вони були культовими, обрядовими речами у дорослих і лише тепер, коли їх первісний зміст забувся, вони уявляються нам як дитячі забавки. Чисельні знахідки цих шумових інструментів у похованнях в комплексі з іншими вотивними предметами, на думку археолога Ельжбети Клосіньської, свідчать про їх важливу функцію в некролатрії (культі померлих). Вони повинні були полегшити померлому мандрівку до країни предків.

Найбільшою групою калаталець лужицької культури є інструменти у формі птаха. Їх доволі часто знаходять у похованнях, а також поблизу них, де відбувалися якісь магічні дії. Птахи займали простір між землею та небом, тому в уяві населення лужицької культури могло формуватися особливе сприйняття птахів, як істот, що є посередниками між людьми і сонячним божеством та країною предків – Вирієм (Раєм). Птахи були пов'язані з порами року, а значить з обрядами аграрного циклу. Їх повернення з вирію навесні і відліт восени співвідносилися з певним комплексом аграрно-магічних обрядів, в яких важливу роль відігравали шумові музичні інструменти – калатальця.

Давні музичні інструменти є не лише предметами що видають звук. Їх властивості вказують на спосіб давньої людини *чутти світ*. Це та річ, про яку тепер ми рідко замислюємося.

Отже, про надзвичайно важливу роль музичних інструментів в давніх культурах свідчать факти їх застосування в культово-ритуальній і обрядовій практиці. На жаль, реконструкція давньої музики та традицій інструментального музикування в давніх суспільствах є практично неможливою. Дослідження семіотики і семантики музичного інструментарію в контексті духовної культури давніх народів дозволяє глибше зрозуміти їх життя, світогляд, вірування та суть певних обрядів, релікти яких зберігаються в народній пам'яті дотепер.

## МІЖНАРОДНА ПРОФЕСІЙНА МОБІЛЬНІСТЬ У СФЕРІ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

В сучасних умовах інтеграції України у світовий інформаційний і культурний простір нового змісту набуває міжнародне співробітництво та крос-культурні комунікації в галузі виконавського мистецтва та гастрольно-концертної діяльності. Процеси творчого спілкування, обміну досвідом, налагодження культурних зв'язків та співробітництва активізувалися та характеризуються як динамічні й перспективні. Разом з тим, зростає роль професійної мобільності виконавців – як творчих колективів, так і окремих діячів мистецтва, що визначають тенденції в мистецькому секторі та є ключовим елементом культурної політики розвинених країн світу.

Професійна мобільність в галузі виконавських мистецтв є складовою міжнародної діяльності та культурного співробітництва. Її сутність, визначальні характеристики та форми окреслені в дослідженні «Питання мобільності» (Mobility matters), яке було проведене у 2008 р. з ініціативи Європейського Союзу. Трактуються як – «Виїзди діячів виконавського мистецтва до інших країн з професійною або освітньою метою: для показу спектаклів, навчання, майстер-класів, творчості, співробітництва і культурного обміну» [2]. Професійна мобільність може носити короткочасний характер (участь у фестивалі декілька днів, одноразово у концерті), або довготривалий (робота в продовж сезону у філармонічному оркестрі, театрі тощо). Традиційні форми професійної мобільності виконавців – гастролі, спільні концертні або театральні постановки, стажування та майстер-класи, робота за наймом, участь в налагодженні професійних комунікацій (на конференціях, у роботі фахових асоціацій, професійних виставках тощо), проведення науково-практичних досліджень, просування творчих колективів та окремих виконавців тощо.

Ефективна практика виконавської мобільності та співробітництва в галузі виявляється через реалізацію низки міжнародних мистецьких проєктів (фестивалів, світових прем'єр, шоу та конкурсів), а також концертних програм. Зазначені заходи мають великий культуротворчий потенціал, впливають на економічний та культурний розвиток регіонів та країн в яких проводяться, активізують мистецьке життя. Звичай, до участі у таких проєктах залучаються музиканти та виконавці з різних країн, в тому числі й України, що є вагомим мотиваційним фактором для творчих колективів, сприяє підвищенню професійної виконавської майстерності.

За останні роки менеджментом колективу Брас-квінтет «Академія» Київ» успішно проведена робота з реалізації різноманітних міжнародних гастрольних заходів, серед яких варто відмітити такі:

- Церемонія вручення дипломів випускникам Steinbeis University Berlin – School of International Business and Entrepreneurship (жовтень 2017 р., м. Штутгарт, Німеччина);
- Участь в Міжнародній книжковій виставці «International Book Fair» (листопад 2017 р., м. Шарджа, ОАЕ);
- Сольні концерти брас-квінтету «Академія» Київ» в містах Німеччини та Швейцарії (Грудень 2017 р., Фрайбург, Базель, Філінген-Швеннінген, Баденвайлер, Штауфен, та ін.);
- Участь у виставці-ярмарку майстрів ручних виробів (Травень 2018 р., м. Райнфельден, Німеччина);
- Участь в Трюфель-ярмарці в м. Баар (Швейцарія);
- Виступ з нагоди щорічного симпозіуму юристів в Alten Aula (Листопад 2018 р., м. Гайдельберг, Німеччина) [3].

Об'єднанню культурних потенціалів, налагодженню міжнародних контактів та співробітництва в галузі музичного мистецтва сприяли організація і проведення спільно з Національними камерними оркестрами «Київські солісти» та «Київська камерата» таких міжнародних заходів, як спільний концерт з ліванською співачкою на композитором Hiba al Kawas в м. Ер-Ріяд (Червень 2018 р., Королівство Саудівська Аравія), концерт-звіт досягнень Міністерства культури Саудівської Аравії перед владою Королівства за участі ліванського піаніста, аранжувальника та композитора Michel Fadel (Березень 2019 р., Ер-Ріяд, КСА), учасником яких став наш колектив. Визначальною рисою в гастрольній діяльності нашого колективу минулих років стало співробітництво з благодійною німецько-українською організацією S'Einlädele, яка в жовтні 2018 р., яка провела урочистості з нагоди 25-річчя від дня створення (м. Фрайбург, Німеччина) та з інвестиційною компанією ЕМААР, яка виступила ініціатором концерту під час показу мод відомого модельєра та дизайнера одягу Elie Saab в Dubai Opera (квітень, 2019 р., Дубай, ОАЕ). Спільно реалізовані концертні програми засвідчили мистецьку та соціальну значимість подібних івентів, сприяли формуванню спільних пріоритетів творчої діяльності та репертуарної політики. Разом з тим, учасники мали нагоду налагодити нові творчі контакти із зарубіжними колегами-виконавцями та продюсерами, що у подальшому слугуватиме стимулом для започаткування нових музичних проєктів.

Підсумовуючи, зауважимо, що багато країн, враховуючи актуальні потреби мистецького ринку, заснували національні фонди, проєкти та культурні програми мета яких підтримати та стимулювати

професійну виконавську мобільність діячів мистецтва. Такий досвід міжнародного культурного співробітництва вартий наслідування і для України.

#### *Література*

1. Зеленська Л.М. Івент-менеджмент. Навч. Посібник. К. : НАКККіМ, 2018. 189 с.
2. Mobility matters. 2008. TRICarts. URL : [www.Mobility-matters.ua](http://www.Mobility-matters.ua)
3. Kievbrass.com - офіційний сайт колективу Брас-квінтет «Академія» Київ»

*Опанасюк Олександр,  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор Науково-дослідного інституту КНУКіМ*

### **КОНЦЕПЦІЯ ІНТЕНЦІОНАЛІЗМУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА – НОВА ПЕРСПЕКТИВА В АНАЛІЗІ Й ДОСЛІДЖЕННІ КУЛЬТУРНО-ХУДОЖНІХ ЯВИЩ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Сучасний науковий дискурс часто ґрунтується на основі актуалізації моментів, які загострюють увагу на *особливостях* культури ХХ – початку ХХІ ст. І справді, в цей період Європейська культура та приналежні до її простору національні культури позиціонуються як явища, що, по-перше, не мають аналогів у минулому культурному становленні, по-друге, визначаються в контексті характерних інтенцій на кшталт кінцевої історії, кінцевого мистецтва, кардинальна плюральність, абсолютна свобода, співіснування різноманітних за змістом і темпоральними чинниками культурно-художніх явищ тощо. Водночас, якщо взяти до уваги наукові публікації останніх десятиліть, можна стверджувати, що постмодернізм є чи не єдиною позицією, на основі якої досліджується суспільне й культурне буття другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Більше того, нам важко назвати теорії, які на іншій основі чи в іншій площині визначають зміст розвитку Європейської культури цього періоду. Незважаючи на критику смислових засад постмодернізму, в сучасній культурі виникають спроби реанімації цієї філософської парадигми. Маються на увазі не лише ті обставини, коли ми зіштовхуємося з явищами, які пов'язуються з постпостмодернізмом (after-postmodernism), але й випадки, коли наголошується на позиції *модерн (модернізм) після постмодерну*, характерність чого яскраво виражає праця В. Вельша «Наш постмодерний модерн» [1].

У контексті сказаного треба зауважити, що постмодернізм здебільшого констатує ті чи інші характерні тенденції і явища в культурі та мистецтві. Причому постмодернізм відбиває загалом негативні моменти, в чому полягає його обмеженість і деструктивність щодо культуротворення. Адже в цей період у Європейській культурі присутні інтенції щодо актуалізації феноменологічного плану буття, до глибинного пізнання суті явищ, до пошуку майбутнього амплуа бажаного й духовного розвитку суспільства. Однак ці аспекти, як правило, не попадають до поля зору постмодернізму.

Ще одне на чому треба зауважити, це питання щодо *самого аналізу* культурно-художніх явищ, тобто «... який аналіз варто розглядати як найбільш актуальний і такий, що відповідає нинішнім запитам»? [4, 95]. Адже їхнє дослідження можна проводити на різній основі. Відповідно, «... як визначити найбільш оптимальний зріз для аналізу сучасної художньої культури та прогностики щодо її можливого майбутнього розвитку?» [4, 95].

Очевидно, що зазначене вказує на необхідність обґрунтування позиції, яка була б спроможна не тільки пояснити актуалізовані постмодернізмом аспекти й моменти у бутті культури на іншій основі, але яка могла б узгодити суперечності, обійняти розмаїття тенденцій в культурно-художньому бутті, пояснити їхню суть, у тому числі й суть модернізму і постмодернізму та обґрунтувати прогностичну точку зору щодо майбутнього культурного розвитку. Власне таку перспективу відкриває *концепція інтенціоналізму культури і мистецтва* [3]. Її смисловий зміст визначають різні моменти, з яких відзначає наступні. Розвиток будь-якої культури визначає певна *інтенція*, вона зберігається упродовж її (культури) становлення, виконує функцію смислової програми та обумовлює шаблі, або періоди, її буття. Наприклад, інтенцію Європейської культури можна співвіднести з прагненням виразити зміст буття людини у площині художнього споглядання, якому властиво посилене *passio* [3, 195], або з розповіддю, коли «... акт естетичного переживання виступає... як відчуття від особливого сприйняття, відображення певної дії з боку. Естетичне переживання перемістилося до сфери споглядання» [2, 89]. Водночас у розвитку Європейської культури можна визначити 4 періоди: *символічний* (Середньовіччя, Відродження, V–XVI ст.); *класичний* (Новий час, Просвітництво, XVII–XVIII ст.); *романтичний* (культура XIX ст.); *інтенціональний* (кінець XIX – початок ХХІ ст.) [3, 417–418]. Очевидно, що кожен період передбачає універсалію – «надструктурну і позаструктурну заданість», «первинну модель» (О. Лосев), яка детермінує будь-які культурно-художні та стилеві явища певного шабля культурного розвитку. У цьому контексті заключний – інтенціональний період

Європейської культури позначений характерністю розвитку, його зміст пов'язаний зі зміною динамічного важеля на екстенсивний, з формуванням *інтенціональної рефлексії*, яка моделює певні принципи (*базові принципи інтенціоналізму*) та обумовлює відповідний – *інтенціональний стиль культурного буття*.

Неважко збагнути, що культурно-художній розвиток кінця XIX – початку XXI ст. насамперед вирізняє *екстенсія культурного становлення* (на третьому щаблі, тобто в романтичний період, Європейська культура завершує формування своїх атрибутів), що, звісно ж, позначатиметься на культурних і художніх явищах. Культурна екстенсія співвідносна з інтенціональною рефлексією (культури): обидва явища зумовлені не тільки вичерпаністю потенції (Європейської) культури, але й необхідністю аналізу звершеного буття. Водночас цей аналіз має свої характерні особливості. Якщо взяти до уваги визначені базові принципи інтенціоналізму (екстенсії, інтроретроспекції та компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики) і відповідні інтенціонально-конотативні смисли [3, 234-241], ми розуміємо, на які змістові аспекти вони вказують та які культурно-художні явища вони ідентифікують і пояснюють (у контексті процесуального буття культури) їхній справжній зміст.

*Принцип екстенсії* визначає зміст тенденцій у культурі, які «виносять за межі» динамічного процесу будь-які культурно-художні явища та ініціюють створення подібних. *Принцип інтроретроспекції та компіляції* обумовлює тенденції щодо зосередження на здійсненому бутті та продукування художніх явищ за принципом компіляції відомого матеріалу (саме перші два принципи обумовлюють зміст і природу нео-, полі-, пост- та квазі- явищ, які отримують неабиякий розвиток у художній культурі кінця XIX – початку XXI ст.). *Принцип периферійності* зумовлює актуалізацію периферійних зон образно-смыслового буття культурно-художніх явищ з метою дослідження моментів, що лежать за межею їхньої безпосередньої динаміки, конкретики та наближені до площини загального. *Принцип феноменологізму* підпорядковує буття культури і мистецтва інтенціональному зосередженню на сформованих нею культурно-художніх явищах з метою їхнього феноменологічного дослідження. *Принцип індетермінізму* виражає зміст акцентуацій, гіперболізацій, заперечень світоглядних, філософських, художніх, естетичних, моральних, нормативних і т. п. положень і установок, сформованих культурою та суспільною практикою впродовж попередніх століть. *Принцип абдукції* зумовлює й виражає деструктивного плану відхилення розвитку від константних та домінантних образно-смыслових означень певної культури, культурних і мистецьких явищ. *Принцип прогностики* пов'язується з можливістю моделювання певною культурою (свого) майбутнього буття, відповідно, нового мистецтва [3, 234-241].

Базові принципи інтенціоналізму та інтенціональний стиль не тільки на іншій основі пояснюють зміст становлення Європейської культури в заключний (інтенціональний) період розвитку, але й сам аналіз культурно-художніх явищ виводять на інший рівень узагальнення. Не заперечуючи аналіз творів мистецтва, на чому акцентує традиційна методологія – це має відбуватися, – концепція інтенціоналізму культури і мистецтва спрямовує увагу до *онтології* культури та культурно-художніх явищ, що зумовлено закономірностями процесуального буття та характерними особливостями її розвитку в заключний – інтенціональний період. Відтак актуальним стає висвітлення таких питань: «1. Яким чином і як відбулася (відбувається) зміна вектора становлення з динамічного на екстенсивний у Європейській культурі, приналежних до її простору інших національних культур та яким чином це втілено у музичних творах, творчості митців, музичній культурі загалом? 2. Яким чином і як у контексті базових принципів інтенціоналізму, інтенціонально-конотативних смислів... відбулася (відбувається) інтенціональна зосередженість певної культури на образній, змістовій, образно-типологічній даностях звершеного культурного буття та імплікації нею смислових засад інтенціональної рефлексії (культури) до культурно-художніх явищ і творів мистецтва? 3. Безпосередній аналіз форм і способів вираження базових принципів інтенціоналізму, інтенціонально-конотативних смислів у музичних творах, творчості митців, художньому бутті культури» [3, 281].

Звідси очевидно, що концепція інтенціоналізму культури і мистецтва дає можливість аналізувати, визначати особливості та узагальнювати розвиток культурно-художніх явищ і творчості митців у культурологічній площині, на основі визначених закономірностей становлення культури. Водночас ця теорія об'єктивує й питання майбутнього розвитку культури і мистецтва, що передбачають та виражають базові принципи інтенціоналізму: прогностики і феноменологізму. Виходячи з того, що динамічна фаза Європейської культури відбулася, що її розвиток перебуває у площині екстенсивного формування, неважко зробити висновок, що сучасне мистецтво знаходиться у стані стагнації, інтроретроспектрозації та компіляції попередніми здобутками. Очевидно й те, що такий розвиток і надалі буде визначальним, хоча можна передбачати й різного роду реліктові утворення; однак ці моменти не можуть «претендувати» на якісно нові форми буття. Істинно новий культурний розвиток (що рівнозначно народженню нової культури) можливий за умови виникнення потужного і за якістю нового імпульсу у культурному просторі, який згенерує нові умови, відтак – нову перспективу буття світової спільноти та культури загалом.



### *Література*

1. Вельш В. Наш постмодерний модерн / Перекл. з нім. А. Л. Богачова, М. Д. Култаєвої, Л. А. Ситніченко. – К. : Альтерпрес, 2004. – 328 с.
2. Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. – М. : Искусство, 1972. – 200 с.
3. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія. – 2-ге вид., перероблене та доповнене. – К. : Аура Букс, 2018. – 472 с.
4. Шульгіна В. Д., Яковлев О. В. Смыслові засади концепції інтенціоналізму культури і мистецтва Олександра Опанасюка // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць. Вип. 18 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2018. – С. 95-99.

*Pavlovaitė Ugnė,*

*Master's of art management, Graduate student  
Institute of Social Sciences and Applied Informatics  
Vilnius University, Kaunas Faculty*

### **DEVELOPMENT OF AN ART PLATFORM IN TERMS OF RELATIONSHIP MARKETING: A BIENNIAL CASE**

Technological progress alters lifestyles, facilitates managerial processes of private and public sector institutions, promotes communication variation and creates conditions for the art and interdisciplinarity synthesis development by invoking various relationship marketing instruments.

Art platforms are created in order to ensure art product and service quality, circulation in the creative sector and promote public cooperation, cultural diversity, innovation and creativity. The demand for specialised art platforms emerges when there is a need to gather artists of one or several art types in order to create a unique added value art product or service that would satisfy the needs of the society and increase artists' popularity. Art platforms become a way for creators who have a status of professional artist to become a part of an extensive creative network thus ensuring an opportunity of long-term collaboration by participating in the activities organised by the formed network.

In academic discourse, an art platform is identified with a contemporary art biennial because it is an important cultural phenomenon that is primarily an exposition that introduces artwork [1,175]. A biennial is not a simple "show room"; it is an important cultural indicator, otherwise known as "a sociopolitical war machine" that expresses an important outlook on art, culture and the condition of the entire world [1,176]. It is important to note that the demonstrated art product is not of the primary importance: sociologically, the network of developed relationships that becomes the basis of relationship marketing of the contemporary art industry is more important. According to the Australian art curator and professor Holland, the globalised biennial and triennial art platform has direct influence on the contemporary art practice by providing artists with opportunities and resources, creating "temporary worlds" that are related to large and demographically different audiences [2,118]. Thus, biennial as an art platform becomes an important part of social and economic network establishment and development.

The biennial foundation that exists since 2009 welcomes new members every few years, and these include cities and interested organisations that meet the criteria as defined by the foundation. In academic discourse, the process that causes rapid expansion of the list of biennial foundation members is called "biennialisation". "Nevertheless, the surge of biennialisation has risen not so much because of the success of these grandiose events, as because of globalisation and development of cultural industry, i.e., a necessity to become visible in the global art map and create economic added value for cultural products" [5,45]. Therefore, the boom of biennials has been promoted by globalisation and other economic factors that promote urban development such as cultural identity formation, international acknowledgement and tourism.

Platforms are studied in different contexts; however, the primary and direct function includes virtual environment that is intended for software so the direct use is related to computer sciences [3,29]. From the sociological standpoint, the platform can also be related to websites or the communication space. Social sense is important and significant on the organisational level because art and cultural organisations are characterised by interactive instrument development, i.e., collective creation and cooperation with interested parties [4,176]. The demand for artistic products or services is regulated by overcrowded markets, which increases competition between public sector institutions because of the limited funding. The competitive advantage in the art sector is usually acquired through changes in product or service development that are strategically considered as innovation. Regarding the studies carried out by public sector cultural and art institutions, it is important to reveal the public sector strategy application possibilities of contemporary art biennials when establishing and forming an institution as an art platform and applying relationship marketing instruments. Therefore, the following questions that should be taken as considerations: Does the contemporary art biennial could be an art platform? What kind of aspects can ensure this?

### *References*

1. Ardenne, P. (2011), "La Biennale d'art contemporain: un événement culturel de moins en moins culturel, et de moins en

moins événementiel”, in: *Le Syndrome de Venise: la biennalisation de l’art contemporain, Figures de l’art*, Vol. 20, pp.175-182, [The Biennale of Contemporary Art: a cultural event less and less cultural, and less and less eventful, in French].

2.Holland, A. (2017), *World Making: Literature, language, culture*, Amsterdam: John Benjamins Publishing company.

3.Phil, S. (2011), *The Age of the Platform*. Las Vegas, Nevada: Motion Publishing

4.Tutlytė, J. (2014), *Meno ir kultūros organizacijų tinklavietės: nuo informavimo prie komunikavimo ir auditorijų plėtros*, Kaunas: Vytauto Didžiojo Universitetas, [Websites for Arts and Culture Organizations: From Information to Communication and Audience Development, in Lithuanian].

5.Žukauskienė, O. (2016), “Šiuolaikinio meno bienalizacija: interpretacija, kritika, recepcija”, *Lietuvos kultūros tyrimai, Recepcijos menas*, Vol. 8, pp.42-57, [The Biennial of Contemporary Art: Interpretation, Criticism, Reception, in Lithuanian].

*Пашикова Світлана,*

*старший викладач, методист ДМШ № 7 ім. І. Шамо*

## **ІГОР ШАМО – КОМПОЗИТОР І МУЗИКАНТ У СПОГАДАХ СУЧАСНИКІВ**

У плеяді найталановитіших діячів української національної культури помітне місце належить Ігорю Наумовичу Шамо, композитору і музиканту – палкому громадянину і великому синові України. Його багатогранна творча діяльність перейнята патріотичною ідеєю українського національного відродження. Не будучи етнічним українцем, він зумів сконцентрувати в собі все багатоголосся українського мелосу, проникнути в глибини народного мистецтва і водночас митець знаходив невичерпне джерело творчого натхнення і в багатьох культурах інших народів.

На превеликий жаль, на сьогодні глибоких комплексних досліджень, пов’язаних з його творчим життям і поглибленим аналізом його музично- педагогічної діяльності майже не існує. Переважна більшість авторів, які торкалися зазначеної проблеми, лише фрагментарно підходили до вивчення цієї тематики. Найглибшими з цих наукових розвідок є роботи українського музикознавця Т. Невінчаної, Т. Шамо, доньки композитора, яка зробила спробу дослідити родовід знаного митця. Багато цікавого інформаційного матеріалу можна віднайти в спогадах відомих творчих особистостей, які в різні роки знали І. Шамо, спілкувалися з ним, вели листування, що є важливим джерелом дослідно-аналітичної роботи. Серед них варто згадати хоча б такі прізвища як Д.Луценко, О Вратарьов, Є.Рябчинський, В. Юхимович, П. Червинський та інших відомих українських поетів, Ю. Малишев, Е. Яворський, Л. Єфремова- славетні вітчизняні музикознавці, диригенти Р. Кофман, В. Гнедаш тощо, уславлені співаки А. Мокренко, Л. Семененко, Д. Гнатюк, кінорежисер М. Машенко, актор Є. Балієв, хормейстер Т. Копилова, піаністка І. Царевич та інші відомі прізвища. Вивчення їх висловлювань, епістолярного листування та їх глибокий аналіз допоможе заповнити прогалину в дослідженні творчої спадщини уславленого митця. Представлений для доповіді на Міжнародному симпозіумі «Культурні та мистецькі студії 21 століття : науково- практичне партнерство» матеріал, пов’язаний з деякими маловідомими широкому загалу фактами, буде ще однією невеличкою «лептою» у скарбницю вивчення творчості знаних діячів культури України, які стали флагманом вітчизняного мистецтвознавства і культури.

Володіючи високим професіоналізмом, І. Шамо фактично працював у багатьох музичних жанрах, про що свідчить його творчий доробок. Він був автором трьох симфоній, фортепіанного циклу «Тарасові думи», шести квартетів, музики до 21 театральної вистави і близько 40 художніх кінофільмів та інших музичних творів. Тобто, як бачимо, це була і симфонічна, камерна, хорова музика, музика до театру і кіно. До їх числа варто віднести і оперну музику, якщо згадати, що він був одним з першопрохідців нового художнього напрямку, створивши у співавторстві з поетом В. Юхимовичем фольклорну хор- оперу «Ятранські ігри». Мистецтвознавці і музикознавці, ретельно аналізуючи твори автора і критично підходячи до кожного з них, зможуть чітко визначити їх сильний бік, віднайти корені, що підживлювали і надихали композитора на їх створення. Проте це справа майбутнього, джерело наукових досліджень, а для пересічного громадянина, для вихованців музичних шкіл, музичних коледжів, які захоплюються пісенною творчістю митця, пріоритетним напрямком залишається саме пісня, її аранжування для хорового і вокального виконання. Створенні композитором численні пісенні твори стали відомими далеко за межами України, завдяки популяризації їх знаними співаками, хоровими колективами як професійними, так і самодіяльними, окремими співаками нашої діаспори.

Серед пісенного різнобарв’я особливе місце займає пісня « Києве мій », з мелодією якої асоціюється ім’я славетного українського митця. Ця популярний в народі твір був створений ним у творчій співдружності з поетом Д. Луценком, з яким вони написали і багато інших пісень, котрі й до нині викликають захоплення слухачів своєю мелодичністю і глибиною змісту (« Не шуми калинонька », « Зачарована Десна », « Три поради »). Про їхню творчу співпрацю багато розповідав поет у своїх численних теле і радіопередачах, під час творчих зустрічей з громадськістю різних міст країни, в дитячому колективі музичної школи № 7 ім. І. Шамо, слухачами якої були не лише учні, але і викладачі, батьки та інші прихильники творчості композитора. Серед гостей цих традиційних тематичних заходів часто була і дочка славетного Маестро Т.Шамо. Їх виступи, окрім

пізнавального, багато в чому носили і педагогічно-виховний характер, сприяючи формуванню найкращих якостей молоді, естетичної культури вихованців музичних шкіл. Саме з їх розповідей присутні дізнавалися більше про творчу особистість людини, ім'я якої носить їх шкільний учбовий заклад. Багатьох з гостей завжди цікавили й окремі епізоди з життя композитора, які сприяли формуванню творчої особистості митця, його морально – патріотичні та педагогічні якості, як проходила робота над написанням того чи іншого музичного твору тощо.

Переглядаючи численні журнальні і газетні замітки, інтерв'ю, надруковані в інформативно-аналітичному виданні Єврейської конфедерації України «Єврейський обозреватель», багатосерійний документальний серіал «Пісні серця», дізнаємося про багатогранність здібностей митця, який вмів талановито створювати не лише музичні твори, але й чудово малював, займався ліпкою, робив фантастичні підробки з незвичних коренів дерев і стовбура деревця, які ставали прикрасою дачної архітектури, писав вірші, полюбляв гумор і жарт, відзначався самокритикою, багато читав і був інтелектуально розвинутою творчою людиною. Все це мимоволі наводить на думку про величезний творчий потенціал цієї неординарної особистості. Але, як додає до цього Т. Шамо, в ньому ще й гармонійно суміщалися любов до родини, турбота про друзів і близьких, інтерес до людей незалежно від їхнього соціального стану і природнадопитливість [1]. Всі ці людські якості могли б слугувати взірцем не лише для підростаючого покоління, але і для багатьох батьків і педагогів, котрі працюють з молодими людьми, беручи участь у виховному процесі, пов'язаними зі становленням творчої особистості.

Обмежений обсяг даного матеріалу не дозволяє детально розглянути в запропонованій роботі питання формування і становлення творчої особистості митця, проте автор робить спробу хоча б фрагментарно торкнутися цього питання, беручи окремі епізоди з його насиченого мистецького життя, які в певній мірі допоможуть дізнатися більше, щоб мати певне уявлення про цю особистість, нашого земляка. А почну з того, що Ігор Шамо народився у Києві у 1925 році. Батьки звернули увагу на те, що у нього, окрім вміння добре малювати і ліпити різноманітні фігурки з глини людей і тварин, був абсолютний музичний слух. Він міг уже в ранньому віці з легкістю підібрати будь – яку мелодію. Це в значній мірі й визначило майбутнє хлопчика. Любов до музики взяла гору над малюванням і у 1935 році він став учнем Київської музичної спеціалізованої школи для талановитих дітей, яка щойно відкрилася на теренах України. Вже в перші шкільні роки почали проявлятися його музичні здібності. Це виявилось в написанні ним у 12-річному віці першого музичного твору під назвою «Фантастичний марш», який у його виконанні почули вихователі та діти на концерті під час літнього відпочинку в дитячому оздоровчому таборі. [2, 9] Серед тих, хто був свідком цього унікального явища, опинився і майбутній відомий композитор Ян Френкель, який пізніше у своїх спогадах наголошував, що вже у ранні роки свого дитинства він виділявся серед своїх одноліток яскравим талантом, віртуозно для свого віку володіючи майстерністю піаніста й імпровізатора та проявляючи деякі композиторські якості.

Насиченим виявилось культурно-мистецьке життя в Україні у другій половині 30-х років минулого століття. Але при всій своїй трагічності, воно було переповнено цікавими подіями і незабутніми враженнями. Заради об'єктивності, треба сказати, що воно в той важкий, здавалося б, час фактично вирувало на теренах Києва. Кияни стали свідками гастрольних виступів відомих музикантів, співаків, оперних і балетних артистів, формувалися нові театральні трупи, з'явився один з перших професійних танцювальних колективів – Державний ансамбль народного танцю України, який нині носить ім'я його засновника Павла Вірського, котрий до середини 70-х років очолював його. Учні цього музичного учбового закладу, як і представники інших установ творчої інтелігенції, опинились у вирі цього карколомного калейдоскопу мистецького життя, яке в значній мірі формувало не лише професійні якості майбутніх творчих особистостей, але й моральні якості, а також естетичні смаки молодих людей, їх рівень музичної культури, що знайшло прояв вже на етапі їх самостійної роботи. Мимоволі опинившись в епіцентрі цього стрімкого потоку, в тому числі й різних художніх течій, творчих пошуків митців, які відшукували свою нішу на цій стежі, часто вдаючись до експериментів, вони не зневірилися, а активно включились у цей процес. Можливо, саме звідти беруть свій початок і нотки романтизму, душевної поетичної лірики, народності в творчості Маєстро. Швидко промайнули шкільні роки і майбутній славетний композитор готується до продовження своєї професійної музичної кар'єри, яка сповнена не лише творчими злетами, але інколи й деякими невдачами. Це був дуже короткий проміжок часу, бо війна внесла свої корективи в плани і мрії багатьох людей того покоління. Через ранній вік його відразу не взяли до війська і він з мамою опинився в глибокому тилу аж в Уфі, куди його було евакуйовано. Перебуваючи далеко в російській глибинці, юнак постійно цікавився новинами з фронту, з газет довідувався про характер військових дій на передовій, про героїзм людей, які стоять на захисті Вітчизни, про їх ратні подвиги, на які вони йшли заради перемоги над німецько-фашистськими загарбниками, про виступи артистів перед воїнами на передовій, що сприяло підвищенню бойового духу воїнів. Все, що творилося у нього в душі, слухаючи подібні інформаційні повідомлення, пізніше знайшло свій прояв у створених митцем музичних творах на військову і героїко – патріотичну тематику. Воно не дозволяло йому відсиджуватись у тилу фронту і він вирішив відкласти на певний час свої музичні знання і поповнити себе тим, що вкрай необхідно у цей важкий для його співвітчизників історичний період, і пішов на піврічне навчання до

медичного училища на фельдшерське відділення. Після закінчення навчання у цьому закладі, він, пройшовши медичну комісію, був відряджений в одну з бойових частин. В родинному архіві, який ретельно і нині зберігається його нащадками, можна побачити окрім листів і багато фотографій з надписами на зворотному боці, скупо зробленими, мабуть, у короткі часи фронтової тиші. З них члени родини та їх найближче оточення також могли довідатись про його особисті відчуття гіркоти тих нелегких для країни років, відчуття враження близької людини, яка опинилася на лінії фронту та яка своїми очима бачила зблизька смерть і героїзм воїнів. [3] Проте, варто зауважити, що в кожному з листів, зазвичай, не відчувалося песимізму, а завжди випромінювалися нотки оптимізму і віра в перемогу над ворогом, що й нині вкрай необхідні для нинішнього покоління людей, істинних патріотів нашої країни.

Спостереження за багатьма людьми старшої генерації, які, побувавши у пеклі війни, і на власні очі побачивши всі її страхоты, показують, що вони часто уникають розмов про неї. Важко відразу ж назвати причини такого явища, але між рядків розмови з ними можна було переконатися, що нелюдські жахи жорстокого обличчя війни назавжди закарбувалося в їх свідомості. По-різному воно проявлялося у людей різних професій. У творчих особистостей багато чого можна було простежити у дзеркалі їх творчості, зокрема у поетичних рядках Д. Луценка, Д. Павличка, П. Червинського, режисерів – постановників кіно, спектаклів – П. Вірського, М. Мащенка, П. Пасеки, акторів, музикантів і композиторів у численних кінофільмах і спектаклях, серед яких далеко не останній щабель займає і Ігор Шамо, який став автором музики до багатьох з них. Більш спогадів про ті буремні роки нагадують і такі його музичні твори, які протягом багатьох років доносяться до численної вдячної слухацької аудиторії не лише України. Їх перелік зайняв би багато місця. А тому лише обмежимося, хоча б окремими з них, зокрема Симфонією № 3 «Пам'ять героїв, загиблих у Другій Світовій війні», «Пісня фронтовика» на слова Дм. Луценка, «Балада про безсмертя», «Балада про невідомого солдата», «Балада про братство», «Фронтовики» тощо.

Але варто зауважити, що війна у численній армії фронтовиків інколи асоціювалася не лише з її трагічними подіями, але й на її тлі з миттєвостями, які для деякого з них стали й доленосними в їх особистому житті. Так сталося і з Ігорем Шамо, який у важкі роки війни зустрів музу своєї творчості, росіянку Людмилу Большакову, яка також знаходилась на передовій фронту. Це було в один з нечисленних вечорів військової передишки, коли молоді воїни зробили самі для себе вечір відпочинку, запросивши в гості своїх армійських подруг. Під звуки вальсу кружляли тоді пари в гімнастерках, а дехто з дівчат спромігся одягнути навіть давно підзабуті свої дівочі туфлі, зробити зачіску, самотужки зроблену нашвидкуруч. Все це надавало їм жіночності, за якою вони за довгі роки війни скучили. Серед музикантів того вечора був і майбутній уславлений митець, який артистично грав на акордеоні, з посмішкою виконуючи популярні на той час мелодії. «Поклавши око» на привабливу вальсуючу карооку красуню, він відклав свій музичний інструмент і браво підійшов до старшого лейтенанта медичної служби, запросивши її на танець. Треба відразу ж сказати, що цей вид мистецтва був не найсильнішим його боком і відчутно поступався музичному виконавству. Це відразу ж відчула на собі й його партнерша після того, як він декілька раз наступив армійським чоботом на її новенькі туфлі, за що постійно ввічливо вибачався. Проте як би там не було, а саме тоді були закладені підвалини їх майбутнього подружнього життя, як згадувала про цей епізод дочка композитора, соковито переповідаючи мамині спогади [3].

Після війни вони побралися. Їхній цивільний шлюб було зареєстровано у Відні у 1946 році, де вони проживали ще майже рік, насолоджуючись у вільний від роботи час прогулянками по цьому чудовому старовинному місту, де творив колись великий композитор Штраус, і могилу якого вони відвідали. Перебуваючи там, молоде подружжя відвідувало концерти, котрі періодично відбувалися в австрійській столиці, слухаючи виступи талановитих виконавців. Все це наповнювало їх культурне життя, збагачуючи їх духовно. Але не меншою радістю для Ігоря Шамо було те, що в кімнаті, яку вони орендували у австрійки, вчительки музики, стояв чудовий віденський рояль. Часто він з насолодою професійного виконавця виконував твори одного з найулюбленіших своїх композиторів - Баха. Господиня квартири зачаровано слухала музичне виконавство радянського офіцера, який своєю ерудицією і високопрофесійним виконанням складних музичних творів буквально підкорив педагога, яка компліментарно неодноразово висловлювала це. Вона побачила в цій неординарній, високо інтелектуальній і високо культурній постаті неоціненний талант, який випромінювався назовні.

Повернувшись у цьому ж році до Києва, він стає студентом столичної консерваторії по класу професора Б. Лятошинського. Нелегкими виявилися його студентські роки. Вони ускладнювалися ще й тим, що у нього була вже родина, народився син. Нестримне бажання полегшити родині життя підштовхує студента до постійних «підзаробітків», зокрема до написання музики до радіопостановок, фізкультурних масових заходів і самодіяльних спектаклів, грою в ресторані тощо. Він був бажаним музикантом на весіллях, корпоративах, куди його запрошували. Він не цурався будь – якої роботи заради підробітку. Беручи участь у подібних заходах, він брав з собою свій трофейний акордеон, який, до речі, зберігається і нині в родині, як одна з найцінніших сімейних реліквій. Постійний пошук «підзаробітку» децю відволікав Ігоря Шамо від заглибленого вивчення окремих теоретичних дисциплін, яке він потім швидко надолужував, завдяки своїй гарній базовій підготовці та своєму інтелектуальному потенціалу. Свідченням цього було те, що, навчаючись

у виші, він все ж своєчасно здавав обов'язкові програмні музичні твори, ніколи не маючи «хвостів». Творчі здібності талановитого студента теоретико-композиторського факультету привернули увагу представників композиторського «цеху» України, які в 1948 році рекомендували здібного студента до Спілки композиторів. Це було визнанням таланту молодого митця [4, 42].

Доленосним виявився у його композиторському житті 1951 рік, який фактично відкрив йому двері до творчого зростання. Здібного митця запрошують працювати в кіно, театри, які він безвідмовно сприймає із задоволенням, багато концертує. Одним з перших великоформатних кінофільмів, музику до якого він написав, був фільм Сергія Параджанова «Андріаш». На театральних підмостках з'явилися спектаклі відомих у ті далекі роки режисерів, таких як В. Небера, А. Слесаренко тощо, де звучить його музика. До речі, саме на 50-і роки припадає початок творчої і особистісної дружби Ігора Шамо з поетом-пісенником Дмитром Луценком. Протягом багатьох років ці творчі побратими створили безліч унікальних шедеврів, серед яких варто згадати, хоча б «Не шуми калинонька» або ж «Зачарована Десна». А на такому пісенному творі, який виконують не тільки вокалісти, але й хорові колективи «Кіеве мій» варто зосередити більше уваги, бо він окрім того, що вважається візитівкою столиці, ще є і її гімном. Цікава історія появи цієї популярної в народі пісні, яка звучить близько 60-и років по радіо і телебаченню, кожну годину її мелодію відбивають куранти на центральній площі столиці - Майдані Незалежності. Написана вона в ритмі вальсу, лірична, про кохання. З'явившись, вона швидко набула поціновувачів серед широкого загалу людей. Припала вона до душі і високим чиновникам з тодішнього складу Міністерства культури України, які довірили композитору створити музичний твір до дати вручення столиці чергової урядової нагороди, який мав би бути гідним древнього міста. І вони взяли за цю почесну роботу.

В творчих муках, врешті-решт, народилася ця пісня. Як згадував у своїх спогадах Д. Луценко про цей творчий процес її написання, що вони довго не могли до неї підступитися, відчуваючи відповідальність. Попервах були і думки з приводу її пафосного звучання, але вони відразу ж були відкинуті. Важко було підібрати «вузлове» слово чи словосполучення, яке мало б бути в тексті, щоб вона правдиво і ніжно зазвучала. Фантазія думок переповнювала через край, але потрібного так до цього часу і не було знайдено. Так продовжувалося протягом майже місяця. Темпераментні висловлювання, кепкування, гумор, які панували у їх дружніх, без будь-яких образ взаємостосунках, коли вони частенько разом прогулювалися по місту, до якого були прикуті всім серцем. Особливо вони полюбили вечірні години, коли на вулицях і в парках будь-якої пори року, на схилах Дніпра було небагато людей, коли вогні вуличних ліхтарів віддзеркалюють світло у темних глибинних водах Славутича, коли закохані пари прогулюються тихими столичними вулицями, на яких панував спокій (так-так, це було в нашому рідному місті, уявіть собі!). Проте час йшов, а потрібних слів поки що не було знайдено. І ось одного вечора, проходячи через тодішню площу ім. М. Калініна (нині Майдан Незалежності), яка в ті часи мала в центрі величезну клумбу. На ній красувалося багато квітів, серед яких з поміж іншого багатобарв'я зі смаком підібраних квітів, красувалися й червоні кали, які так милували око. Розглядаючи таку красу, про яку пам'ятають лише кияни, які гуляли в ті не дуже далекі роки, ми мимоволі стали свідками кінцівки розмови закоханої пари молодих людей. Парубок, дивлячись у блакитні оченята своєї лагідної подруги, тихо промовив на якісь її слова: «Ну як же тебе не любити, кохана ти моя!». І саме в цей момент ми, переглянувшись, майже одночасно радісно вигукнули «Ось саме те ніжне слово, чого нам поки що не вистачало в тексті». Прийшовши додому, я взявся негайно за роботу і вже наступного дня приніс Ігорю Наумовичу свій варіант, а у нього вже були деякі музичні «заготовки». Натхненно працюючи декілька днів над нашими спільними напрацьованими, ми невдовзі зробили текст. А потім він дуже швидко створив і співучу мелодію, яка стала також і символом нашого улюбленого міста [5].

Цікаво, що кожне покоління, слухаючи її, відкриває в ній свою щирю любов, відданість своєму рідному місту, своїй Батьківщині. Її першими виконавцями були К. Огневий і Ю. Гуляев. Проте чи не найбільш запам'яталася вона киянам і гостям столиці у сольному виконанні останнього. Протягом тривалого часу вона залишається улюбленим музичним твором багатьох дитячих хорових колективів (ДМШ). Нещодавно вона прозвучала і у ювілейному концерті в Національній філармонії з нагоди пам'ятної дати створення музичної школи № 7 ім. І. Шамо, за участю солістки Дитячого муніципального театру опери і балету Миколенко Д., випускниці цього творчого музичного закладу. Вона залишається улюбленим твором й для інших вихованців музичних шкіл не одного покоління. Але, на думку фахівців, кращого професійного виконання, яке продемонстрували зі своїми дитячими хоровими колективами («Дзвіночок» і «Хор українського Радіо») диригенти Т. Копилова та Е. Виноградова під час урочистого концерту, присвяченого святкуванню 1500-річчя Києва, за участю соліста київської опери Д. Гнатюка під супровід симфонічного оркестру, яким диригував С. Турчак, до сьогодні не існує [6]. Інколи замислюючись над тим, що все ж таки було джерелом натхнення народження в душі композитора чудових музичних творів і все більше, вивчаючи життя і творчість митця, переконаєшся в тому, що фундаментальною базовою основою була любов до України, до свого міста, в яке Маєстро був закоханий з дитинства, до людей. Добре знаючи тонкощі їх національної культури, вивчаючи історію свого народу в контексті Світової культури, систематично виступаючи перед слухачами найвіддаленіших куточків країни, він, наче губка, вбирав у себе все найкраще з перлин народної творчості. Як

втілення духовних цінностей українського етносу, вона живила творчість ушлявленого українського композитора і музиканта та забезпечувала ефективність і життєздатність громадського діяча Ігоря Шамо.

#### *Література*

1. Еврейский обозреватель, 13/80, 2004, липень.
2. Ефремова Л. Игорь Шамо. Серия: Молодые композиторы. Изд. Сов. композитор. Москва, 1958., 162 с.
3. Луценко Д. Творець мелодій. / Радянська Україна, 22 лютого 1985.
4. Факты и комментарии, № 514, 2004, 07 березня.
5. Фрагменти інтерв'ю Т.Копилової з к'ф «Києве мій» – 3-я частина документального серіалу «Пісні серця», знятого на кіностудії «Контакт студія» 1+1 (2003-2004).
6. Я з Вами був і буду кожному мить. Спогади, статті, матеріали про композитора І.Шамо. Київ, Вид. Гроно. 2006, 246 с.

*Пінчук Олена,*

*викладач кафедри реклами та зв'язків з громадськістю  
Київського університету імені Бориса Грінченка*

### **НАЦІОНАЛЬНИЙ ПРОЕКТ «ЯСКРАВІ ДІТИ УКРАЇНИ» ЯК БАГАТОРІВНЕВА СИСТЕМА ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПОКОЛІННЯ Z**

Ефективність взаємодії з будь-яким поколінням може оцінюватися рівнем занурення та розуміння цінностей цього покоління. Останнє десятиліття переконливо доводить, що ми перейшли у еру діджиталізації у всіх сферах життя суспільства. Особливо чітко це можна оцінити на прикладі молодого та підростаючого покоління. Люди покоління Z не знають, за яким принципом працював дисковий телефон і абсолютно не розуміють, як раніше не можна було зателефонувати другові на домашній телефон, якщо він в цей час був підключений до інтернету.

Покоління Z має інші, відмінні від наших, цінності та світогляд: вони вчаться в Інтернеті, на їхні запитання відповідають не батьки чи старші друзі, а соціальні мережі та інтернет-платформи, такі як Інстаграм, Фейсбук чи Ютуб, а ще вони самі створюють тренди та змушують сотні тисяч людей їм слідувати. Як можна брати участь у вихованні морально-етичних цінностей, культурних смаків та поглядів цього покоління? Один із варіантів – задовольняючи їх потреби. Такими потребами можуть бути бажання самореалізації, демонстрація власної виключності, здобуття популярності. Власне кажучи, будь-який із цих варіантів може бути характеристикою даного покоління, тому потрібно шукати методи, які будуть з ними співзвучними.

Музична культура – це досить синтезоване поняття, яке містить в собі поєднання музики як мистецтва та культури як сукупності матеріальних і духовних цінностей, створених людством протягом його історії. Музична культура України – це довгий шлях від кобзарів, що були оповідачами та своєрідними «н'юзмейкерами» декілька століть назад, від фольклорних заспівів дівчат під час вечорниць до сучасних поп-колективів та реп-виконавців. Вона завжди йде в ногу з часом та слідує світовим трендам, що з'являються практично щотижня. Але водночас, музична культура в Україні має ряд своїх особливостей, таких як мелодійність мови виконання, інтеграція справді народного звучання українських інструментів у сучасні пісні, поєднання автентичного звучання народних інструментів з електронним звучанням у сучасних аранжуваннях та багато іншого. Сьогодні музична культура в Україні знаходиться в одній із своїх пікових точок розвитку: артисти з України диктують моду для поп-культури цілому ряду країн. І цією «піковістю» варто скористатися у сфері виховання музичних смаків та вподобань для покоління Z.

Суть національного проекту «Яскраві діти України» полягає в наступному: будь-яка дитина, що має навик чи бажання займатися вокальним мистецтвом може стати учасником Всеукраїнського конкурсу дитячої творчості. Протягом року у обласних центрах України почергово проводяться регіональні відбори серед дітей та юнацтва. У цих відборах беруть участь діти, що бажають проявити себе на великій сцені – це перша мотивація, яка в силах зібрати величезну кількість учасників у будь-якому регіоні. Кожен із таких відборів оцінюють журі, що складаються як із відомих, популярних, але молодих виконавців, так і із досвідчених, Заслужених та Народних артистів. У кожному регіоні обирається один переможець, який стає представником свого регіону вже безпосередньо у фіналі проекту. Після проведення всіх регіональних відборів переможці відправляються на навчання та тренування на базі проекту. Саме тут у них розпочинається історія взаємодії один із одним, взаємодії із вокальними тренерами та артистами, з якими їм належить виступати на головній сцені країни. Протягом двох тижнів йде активний процес навчання, кожен учасник має змогу максимально вдосконалити свої вокальні вміння, знайти свій жанр, запропонувати свій погляд на музичний твір, який йому доведеться виконувати у фіналі. Також, учасники мають змогу самі обрати, з ким саме із своїх кумирів вони зможуть виконати пісню у дуєті. Діти покоління Z втілюють свої мрії у реальному житті, у свої 10 чи 12 років вони виходять на сцену палацу «Україна», їх виступ транслюється на головному музичному каналі країни наживо, на них одночасно може дивитися та слухати мільйонна аудиторія – вони популярні, талановиті та затребувані. Їхні бажання здійснюються, вони живуть у вже дорослому світі і абсолютно

конкурентоспроможні – такий підхід до психологічної складової формує і популярність проекту в цілому, і задоволення потреб кожної дитини зокрема.

Свідченням багаторівневості цієї системи формування музичної культури є поетапність проекту: регіональний відбір, національний фінал, а для переможця – участь у міжнародному музичному конкурсі «Sanremo». А періодичність та багаторазовість проекту дозволяють виховувати ціле покоління молодих талановитих артистів, про що свідчить створення колективу «Яскраві», який складається з колишніх учасників конкурсу. Тож, створення та реалізація таких проектів, як «Яскраві діти України» має безпосередній та вагомий вплив на формування музичної культури покоління Z нашої країни.

*Побожій Сергій,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри психології, політології та соціокультурних  
технологій Сумського державного університету*

## **ВІДЕОІНСТАЛЯЦІЇ БІЛЛА ВІОЛИ: АРТТЕХНОЛОГІЯ. ІННОВАЦІЯ. ТРАДИЦІЯ**

З другої половини 90-х рр. XX ст. твори відеоарту – значні культурні події на бієнале та форумах сучасного мистецтва. Використовуючи новітні досягнення науки і техніки, відеоарт інтенсифікує процес сприйняття мистецького твору. Аудіовізуальні об'єкти здатні через електронний образ дати людині можливість зазирнути всередину себе, допомогти їй поринути в глибини підсвідомості. Своєрідність відеоарту пов'язана зі спробою подолати технологізм і раціональність сучасної культури за рахунок посилення в художніх образах елементів ірраціоналізму та містики. Використання спецапаратури та ефектів загострює сприйняття глядача до зображених ситуацій, створюючи враження особливої глибини, насиченості, психологізму.

Білла Віола (1951 р. н.) – один з ведучих відеохудожників на сучасній міжнародній арт-сцені, належить до першого покоління митців, які працюють у цьому напрямку. Значний вплив на формування Віоли як митця мали релігійні системи та їхня фундаментальна концепція – метафора: життя як подорож. Ця проблема подекуди прослідковувалася у 12 відеоінсталяціях на виставці «Життя, смерть, відродження» у Королівській академії мистецтв у Лондоні (2019), до експозиції якої увійшли твори Віоли та Мікеланджело Буонарроті. На думку експертів, її експозиція була побудована «не як порівняння, а як розмова» [4]. Темі його творів сягають західного та східного мистецтва, дзен-буддизму, суфізму, християнського містицизму. Їхня віра та зв'язок з невидимим світом була незалежним від догм зовнішнього світу. Віола вбачає у цьому паралель з позицією художника у сучасній культурі. В її основі, як і актуального мистецтва знаходиться не вербальна культура, а візуальна перцепція та оперування візуальними образами [1, 77]. Творчість Віоли характеризується його постійним діалогом з класичним мистецтвом. Осучаснення теми класичного твору відбувається завдяки відеоарту – художній практиці, спрямованій не стільки на впізнавання сюжету твору (інколи це зробити неможливо), скільки виявлення у ньому психологічного нерву, змушуючи глядача пережити по-новому сюжетну колізію. Зовнішню оболонку останньої Віола ігнорує, висуваючи на перший план пластику діючих осіб (по-переважності – непрофесіоналів), звук та уповільнену зйомку. Саме остання дозволяє підготувати реципієнта до кульмінації події, створюючи ефект психологічного переживання та катарсису. Глибина художнього задуму деяких відеоінсталяцій Віоли виводить їх на рівень класичного твору. Ставлячи в ньому психофізіологічний експеримент митець моделює ситуацію, до якої долучається глядач, накладаючи матрицю власного життєвого та культурного досвіду, повертаючись до вибору. Отже, мистецтво відеоінсталяції дозволяє глядачеві пережити непережите, споріднюючи його тим самим з концепцією культуролога Юрія Лотмана : «Мистецтво – можливість пережити непережите». Наступним чинником є відношення до часу, який представлений в кожній роботі Віоли. Мірою мистецтва для митця є переживання, досвід з часом. Художник намагається своїм мистецтвом примусити глядача відчувати переживання не розумом, очима, але всім єством. Мистецтво Віоли – частина загальнолюдовського знання, а не тільки естетики та охоплює пам'ять, інтелект, глибинну психологію індивіда. Віола буквально занурює глядача у тотальну середу своїх образів і звуків, відтворених за допомогою високоякісної техніки. Художник вірує в силу мистецтва, яке дозволяє пережити трансцендентний досвід та усвідомити крах нашого уявлення про час.

Твори Віоли позбавлені насильницького засвоєння світу, бажання його проаналізувати і переробити. Художник вірить у те, що глядач зможе в них знайти для себе. Важливою складовою його творчості є історія живопису. Деякі відеотвори навіяні творами живопису. Завдяки класиці Віола став класиком відеоарту. Наприклад, на створення відео роботи «Привітання» вплинув твір італійського художника епохи раннього флорентійського маньєризму Якопо Каруччі на прізвисько Понтормо (1494–1557) «Зустріч Марії та Єлизавети» (1529) з церкви Сан Мікеле тосканського міста Карміньяно. У відеоінсталяції «Просуваючись вперед за допомогою денного світла» (2002) цитуються фрески Джотто у Падуї. У «Кімнаті Катерини» (2001) знаходимо буквальні паралелі з твором «Свята Катерина Сієнська» (1393) італійського художника сієнської школи Андреа ді Бартоло (1360–1428). Свої проєкції Віола порівнює з фресками італійського Відродження. Посилання на історію живопису наближує відеоінсталяції американського художника до своєрідних світлових фресок, але й водночас віддаляє їх від оригіналу. Класична відеоінсталяція Віоли «Привітання» (1995) була показана у Венеції на 45-й бієнале та визнана художнім співтовариством як один з найвидатніших творів

сучасного мистецтва. Лише у ХХ ст. відбулося відкриття цього майстра, визнання його видатним художником покоління, що наслідувало класичну традицію Леонардо да Вінчі, Рафаеля і Мікеланджело. Відео Віоли має деяку візуальну схожість з живописним полотном Понтормо: розміри проєкції – вертикальний формат зображення, зйомка крупним планом з фіксованої позиції, майже статичні персонажі. Завдяки уповільненій зйомці, епізод, знятий за 45 секунд перетворюється на 10-хвилинну детально пророблену хореографічну виставу. Значення того, що відбувається, так і залишається невідомим, невиясненим. Не піддаються однозначному тлумаченню жести та міміка діючих осіб. Візуальне начало домінує над літературною оповідальністю, що відбиває одну з тенденцій відеоарту. У цій інсталяції Віола приводить глядача до стану медитативного трансу. Занурюючи його у стихію часу, змушує переживати дійсність крізь призму власного досвіду. Але твори Віоли – не авторське кіно. Та й сам митець природу відеоарту вбачає не в кіно, а в аудіовізуальному началі. Використовуючи мистецькі образи з полотен та фресок, обігруючи їх з сучасністю художник досягає неочікуваних ефектів.

У композиції «Поява» (2002), навіяною твором «П'єта» пізньоготичного художника Томмазо ді Крістофано (1383–1440) поєднується іконографія оплакування з мотивом повстання з труни, явлення та воскресіння, що перетворюється на тему народження [3, 159]. Появу естетських відеополотен викликала класична музика Рихарда Вагнера («Вознесіння Ізольди», 2004) які, на думку одного з авторів своєю монументальністю та вишуканістю не поступаються «творінням Кватроченто» [1, 73]. Інноваційним методом у творах Віоли є шумова партитура, яка виконує у відеоінсталяціях важливу роль у створенні системи образів. Технологічний процес створення та експонування твору відеоарту доволі складний та недешевий. Показ відеоінсталяції потребує спеціальної експозиційної площі, звукових систем та аналогової техніки – відеопроекторів, екранів та затемнених лайтбоксів. Деякі з них потребують двобічних екранів. Наприклад, на виставці у Парижі у Grand Palais демонструвалося 20 творів Віоли на 30 екранах. Інтервенція сучасного медіахудожника до сакрального простору та класичної архітектури відбулися на 52-й Венеційській бієнале, де його «Океан без берегів» демонструвався у церкві Ораторіо Сан Галло на площі Сан Марко, а виставка Віоли «Електронний Ренесанс» проходила у флорентійському Палаццо Строцці епохи Відродження. Поява поліптиху Віоли «Мученики. Земля, повітря, вогонь, вода (2014)» у католицькому соборі Святого Павла у Лондоні перетворилася на першу постійну персональну експозицію сучасного митця у сакральному просторі. До неї увійшов також його відеотриптих «Марія» (2016), що демонструється на протилежній стіні від поліптиху. Інноваційні методи створення експозиції арт-простору відеоарту потребують високотехнологічних матеріалів та креативних ідей. Виставкове обладнання для цих відеоінсталяцій був спроектований групою архітекторів Нормана Фостера, а в «Привітанні» використовувався трипроменевий аналоговий відеопроектор. Технологічні аспекти відеоарту є лише інструментом у процесі створення та показу. В одному з інтерв'ю Віола наводить слова Далай лами, які є значущими для філософії творчості сучасного відеомитця : «Справа не в технології, а в намірах користувача» [2].

#### *Література*

- 1.Билл Виола : между рассудком и сердцем : [интервью Ольги Хорошиловой с Биллом Виолой] // Искусство. – 2008. – № 3. – С. 72–77.
- 2.Ганжа В. Билл Виола «Я не выбирал видео арт, це він обрав мене» [Електронний ресурс] / В. Ганжа // Art Ukraine. – 2012. – № 3(28). – С. 70–72. – Режим доступу : <http://artukraine.com.ua/ukr/a/dnevnik-arsenale-bill-viola--ya-ne-vybiral-videoart-eto-on-vybral-menua>
- 3.Гордон Елена. Билл Виола. Страсти. Национальная галерея, Лондон, 22 октября 2003 – 4 января 2004 / Елена Гордон // Артхроника. – 2004. – № 1. – С. 158–159.
- 4.Corry Maya. Pairing Michelangelo with Bill Viola does one of the artists no favours [Електронний ресурс] / Maya Corry // Apollo. – 2019. – 1 february. – Режим доступу : [www.apollo-magazine.com/bill-viola-michelangelo-royal-academy](http://www.apollo-magazine.com/bill-viola-michelangelo-royal-academy)

*Погребняк Галина,*

*кандидат мистецтвознавства, доцент, професор НАКККіМ*

### **АВТОРСЬКА ПОСТАТЬ В КІНЕМАТОГРАФІ**

Відомо, що як у літературі, так і в кіномистецтві проблема постаті автора безпосередньо пов'язана з усвідомленням та оцінкою рецепієнтом фільму як результату творчої кінематографічної діяльності, а також виявленням художньо-естетичної й філософської сутності кінотвору, визначення його буттєвого статусу. Тож, звертаючись до наукових розвідок М. Бахтіна, знаходимо підтвердження тому, що до проблеми постаті автора слід підходити не тільки з позицій мово- чи то літературознавства, але і з широких позицій загальної теорії мистецтв, філософії та естетики. Адже на переконання Г.Чміль «просякнута й кодована екраном, Людина телематична починає думати й жити екранними образами, засвоює мову екрану, відкриваючи для себе нову галузь предметної уяви» [10,11], яка, розширюючись та збагачуючись, наповнює життєвий досвід, набутий за допомогою екранних форм. Саме автор-режисер, створюючи на екрані відповідно до власного світосприйняття «динамічний нарративний текст ( як в літературі), котрий реалізується засобами зображень (зримих іконічних знаків) і складає сутність кіномистецтва» [7,46] презентує глядачеві суб'єктивну



кінореальність. Однак, слід узяти до уваги думку М.Антоніані, корий вважав, що щоб не слугувало «відправною точкою кінофільму – роман, газетна хроніка чи власна фантазія – важливо лише те, як автор відбирає, стилізує, пропускає через себе життєвий факт» [1, 105].

Якщо розглядати фільм як кінематографічний текст, то відповідно режисер-автор втілює себе, а отже, своє «Я», в кожному елементі його структури у відповідності до власного світобачення й світовідчуття. При цьому на відміну від літературного автора, виражаючи тип автора-людини, його моральні орієнтири й духовні цінності, художньо-естетичні вподобання й смаки, кіноавтор іноді опиняється в ситуації, коли на екрані доводиться виявляти не лише власну національну своєрідність, а передовсім ту, котра властива героям твору й нетотожна авторській. Хоч зрозуміло, що «шлях до розуміння особистості автора неминуче проходить через художнє сприйняття його твору» [6,101]. Важливо, що в кіноворі, який є своєрідним потоком авторської свідомості, як правило, об'єктивуються уявлення митця про світ, його по-своєму унікальна здатність, залучаючи особистісну систему духовних цінностей, створювати власну образно-візуальну (чи то кінематографічну) ілюзію реальності. Адже «екран, як будь-який інший знак дозволяє здійснювати процесуальне та безпосереднє дослідження свідомості, виходячи з аналізу екзистенційних складників» [10,14].

Як і в літературному творі, режисер у фільмі, виявляючи свою багатоаспектну сутність, може виступати й виступає передовсім як автор-творець, котрий у певний спосіб намагається виявити власну оцінку відтвореної картини світу. Так, приміром, Г.Чміль в роботі «Кінематографічні світи Кіри Муратової», аналізуючи творчість режисерки, робить висновок, що «тема мистецтва – ланцюг, протягнутий від першої до останньої стрічки митця, майстра, який виходить на авансцену чи заглиблюється у “підтекст”, промовляє “за кадром”, ніби за “ другим планом”, але її оцінки присутні завжди, вони виражають не лише характерні особливості світосприйняття К.Муратової, а є її авторським почерком» [11,222]. Щоправда нагадаємо, що його творчість автора-творця попри досить відповідальний статус “організаційного центру“ (за В.Виноградовим) передбачає колективний характер діяльності основних представників знімальної групи: оператора, художника, звукорежисера, композитора й, зрештою, акторів, що не заважає впізнавати конкретну авторську особистість (як то Ф.Фелліні, Л.Вісконті, М.Антоніані, І.Бергман, А.Вайда, О.Іоселіані, А.Тарковський, Ю.Ілленко ін.) у певному презентованому фільмовому матеріалі. «Кінематограф тиражує ідеї, прийоми, акторські маски, жанрові типи, і т. ін. І все це природно, адже і тут присутня певна доля авторства, – вказував Ю.Ілленко. Але завжди існує своєрідна трансформація, тому досить важко визначити, що є «авторське», а що ні. Порівняймо кінематограф, приміром, з музикою. Здається абсолютне авторство – це композитор і нібито майже безавторська художня діяльність – диригент. Один пише твір – інший його виконує. Кінематографісти теж діляться на два таких основних типи: композитори і виконавці, що можуть блискуче тлумачити задум творця, претендуючи при цьому на певну долю авторства» [8,13]. Проте на переконання Л.Брюховецької «комерційний кінематограф не приймає авторської індивідуальності, нівелюючи як сам процес роботи над твором кіно, так і результат»[2,16 ].

Свого часу Ю.Ілленко як режисер-автор стверджував, що первісно на творчому рівні він завжди існує у трьох іпостасях, незалежно від того, ким значиться у титрах, оскільки «самореалізацію відчуваю лише тоді, коли задум і втілення кінематографічного образу належить мені» [8,13]. То ж прагнучи оволодіти, зазвичай, кількома професіями кінематографічний автор (іноді маючи досить приблизні уявлення про літературну творчість, однак, свято вірячи у власну геніальність) намагається максимально втілити омріяний задум і передовсім вдається до написання сценарію, нехай навіть у співавторстві. Щоправда, часом неповноцінний в літературному відношенні сценарій перетворюється на авторський фільм «для себе». Однак, на переконання О.Германа «для себе не можна навіть прозу писати, вірші. Навіть лист. Тим більше кіно. Коли знімаєш фільм, ти робиш це для когось, нехай це будуть нечисленні люди» [ 3, 102].

Неприхована демонстрація глядачеві свого особливого філософського ставлення до дійсності є визначальною рисою творчості Юрія Ілленка. А це в свою чергу вимагало від митця пошуків відповідних зображальних і виражальних засобів, здатних відтворити естетику його світосприйняття, «нав'язати» її публіці і, отже, перетворити із суб'єктивно-індивідуального в загальнозначуще явище. «Фільм зовсім не страждає від того, що художник руйнує ілюзію реальності, – писав Інгмар Бергман, – від того, що перешкоджає схильності глядачів до ілюзії і відсилає їх до кіно як такого. Це чудово – пробуджувати публіку для того, щоб знову заглиблювати в драматичні події» [13,27].

Постать автора активно представлена у творчості Отара Іоселіані, відмітною рисою фільмів котрого є достовірність у всьому їх різноманітті, можна піддавати неодноразовому перегляду, все глибше занурюючись в плін думок постановника, котрий немов торкаючись до оголеного нерву сучасного духовного життя відкриває перед глядачем обриси суперечливого світу. Виходячи в площину етичного, митець сміливо вміщує своїх героїв в конкретне національне й соціальне середовище, навмисно не приховує (ба навіть кепкує) впізнаваність їхньої поведінки і способу думок, тим самим доводячи, що думки, висловлені вголос ( і автором, і героями) в чомусь втрачають свою силу, видозмінюються, підсвідомо проходячи низку інерційних психологічних бар'єрів [9,149]. Морально-філософські теми, до яких звертався в своїх фільмах О.Іоселіані (з його прискіпливою точністю у відтворенні реального середовища й тяжінні до високого узагальнення)

найбільш органічно вживлювалися майстром саме в жанр притчі. При цьому режисер і теоретик Ю.Ілленко так визначав поняття жанру: «З формальної позиції жанр можна визначити як постійне специфічне угруповання засобів, художніх прийомів з певною домінантою. Це так, але значення та влада жанру над твором значно більша, ніж угруповання прийомів. Із жанру висходить поетика. Жанр є типовою формою цілого твору, цілого висловлювання. Реально кожен твір існує лише у формі певного жанру» [5,179].

В ілюзорній дійсності, представленій на екрані, кіноавтор (іноді на підсвідомому рівні) прагне виявити й найбільш повно втілити онтологічну, соціальну, морально-естетичну, емоційно-психічну сутність людини. На цьому рівні авторський фільм слід розглядати як дієвий механізм «пізнання феномену людини і світу. А тому уявляється спірним той факт, чи міг би свого часу Еміль Геннекен передбачити, що його спроби виявити специфіку літературного твору, виходячи з психологічних особливостей постаті письменника-автора, котрий завжди знаходить безпосереднє відображення у власних творах, стане корисним і у вивченні подібної взаємозалежності в авторському кінематографі. Адже режисер-автор і його творіння – фільм, також знаходяться у подібному взаємозв'язку, а думка французького вченого, що «у самому творі і тільки в ньому необхідно шукати вказівки тому, хто хоче вивчати особистість художника...» [4,36] стане містком, який слугуватиме розкриттю суті синтетичної природи кіномистецтва.

У підсумках відзначимо, що вивчення проблеми постаті автора в кінематографі вимагає активного й ґрунтовного застосування міждисциплінарних підходів, котрі уможливають уточнення й доповнення сутнісного розуміння авторства в кіномистецтві.

### *Література*

1. Антониани об Антониани. Пер. с ит./ Вступ. ст.Баскакова В.Е.; коммент. Бобровой О.Б. – М.: Радуга,1986. – 399 с.
2. Брюховецька Л. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Лариса Брюховецька. – К.: Логос, 2011. – 391 с.
3. Герман А. Высокая простота / А.Герман // Искусство кино.– 1990.–№ 6.– С. 100–102.
4. Геннекен Э. Опыт построения научной критики ( Эстопсихология) / Эмиль Геннекен. – М.: Либроком. – 2011. – 128с.
5. Ілленко Ю. Парадигма кіно / Ю.Ілленко. – К.: Абрис.–1999.– 416с.
6. Кучерюк Д. Ю. Искусство и творческая деятельность: монография / Д. И. Кучерюк, Л.Т. Левчук, В. И. Мазепа и др.– К.: Наукова Думка. – 1979. – 312 с.
7. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М.Лотман. Минск: Тесей, 2008. – 392 с.
8. Погребняк Г. П. Юрій Ілленко. Дивосвіт автора / Г.П.Погребняк // Українська культура. – 1995. – № 7. – С.12–13.
9. Церетели К. Трилогия Отара Иоселиани / К. Церетели // Кинопанорама – Вып.3. / Сост. В. Фомин. – М.: Искусство, 1981. – 144 – 161 с.
10. Чміль Г. Приручення філософського дискурсу екранними мистецтвами / Г.Чміль // Міждисциплінарне пізнання закономірностей сучасного екранного дискурсу: зб. наукових праць / відп. ред. Г. П. Чміль, І. Б. Зубавіна. – К.: Ін-т культурології НАМ України, 2014. – С.11 – 25.
11. Чміль Г. Кінематографічні світи Кіри Муратової / Г.Чміль // Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: тези доповідей III Міжнар.наук.- практ.конф.,Київ. 21– 22 берез., 2018. – К.: Вид. центр КНУКіМ,2018. – С.220 – 223.
12. Bergman Ingmar. L'heure du loup /Ingmar Bergman // Cahiers du cinema. – 1968. – N23. – P.26–31.

*Прищепко Світлана,*

*доктор наук габіліт. у галузі дизайну,  
професор кафедри графічного дизайну, завідувач відділу аспірантури  
та докторантури НАКККіМ, член Спільки дизайнерів України*

## **ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ РЕКЛАМНОГО ПЛАКАТА**

Актуальність теми дослідження зумовлена вагомістю рекламної графіки у сферах комерції, промисловості, культури багатьох країн. Рекламний плакат активно транслює соціальний, культурний, історичний розвиток суспільства, стає «живописними хроніками» та рефлексією життя [7]. В цьому контексті великий творчий досвід мають французька, польська, німецька [4], швейцарська [5], австрійська, італійська, японська, українська школи плаката.

Особливо цікавими та перспективними є соціальний, екологічний, туристичний і культурно-іміджевий плакати. Розглянемо плакат як основний рекламний носій в контексті міжкультурної взаємодії та світової культурної спадщини. Рекламна діяльність фактично розпочалася від сер. XV ст. із розвитком друкарських технологій, коли з'явилася друкована афіша, а згодом комерційний плакат. До кінця XIX ст. ще неможливо повністю відокремити засоби образотворчого мистецтва від комерційних пропозицій. Кольорові плакати на основі французьких прототипів з'явилися у Відні лише 1890 р. і від того часу набули значення «культурного документу» епохи [3]. Найбільш яскраво на рекламній графіці позначилися впливи модерну та конструктивізму. Особливу роль у формуванні стилістики плаката в Україні відіграли народне мистецтво і народні художні промисли [2].

Сплетіння багатьох культурних подій, трансформації цінностей, менталітету, світосприйняття призвели до трансформацій засобів художньої виразності, зумовили велику кількість і розмаїття стильових пошуків у рекламі. Виявлено певні типологічні та аксіологічні відмінності у рекламних комунікаціях періодів постмодерну і пост-постмодерну: основне протиріччя культури на межі ХХ–ХХІ ст. полягає між полікультурністю, космополітизмом та глобалізацією, яким протистоять деглобалізація й орієнтація сучасної реклами на регіональних споживачів.

Порівняно з вербальною мовою, візуальні елементи сприймаються швидше, легше, точніше. Будь-яка форма комунікацій відбувається засобами знаків. Знакова рекламна інформація має три аспекти, як і загальна теорія семіотики Ч.Пірса [6]: *прагматичний* (вплив рекламної інформації на поведінку споживачів), *семантичний* (зв'язок знаків з об'єктами, що рекламуються), *синтаксичний* (сполучення знаків). Семіотика стала основою теорії графічного дизайну як візуальної комунікації. Відтак, рекламний плакат повинен відповідати важливому принципу семантичної цілісності, який складається з фізичної, психологічної, символічної сукупності та міцних внутрішніх зв'язків: колірні елементи (ілюстрації, слогани, фірмові константи) поєднуються в загальний образ, тісно взаємодіють і визначають рекламний ефект.

Зазначимо суттєві недоліки сучасної реклами: перевагу стереотипності, примітивності, вульгарності, фактичну відсутність візуальної культури та національного іміджу багатьох країн, панування *non-artu, кітчю, еklekтики*, які стають *культурними домінантами*. І хоча основна мета реклами – привернути увагу потенційного споживача, створити позитивний імідж товару, послуги, країни для кращого довготривалого запам'ятовування, комерційні плакати в Україні здебільшого мають низький естетичний рівень. Проте творчі знахідки українських плакатистів у сферах екологічного та культурно-іміджевого плаката широко відомі ще з радянських часів: В.Шості, О.Векленка, В.Лесняка, Ю.Денисенка, А.Пономаренка, Є.Кудряшова, В.Вештака, О.Мікули, В.Бистрякова, Ф.Глушук, В.Вітера, Ю.Неросліка.

Серед візуальних засобів плаката виокремимо три основні: фотографію, графіку і шрифт, та 4-й, найпоширеніший нині засіб – комбінацію в тому чи іншому співвідношенні фотографій, малюнків, комп'ютерних спецефектів, орнаментів з фоновими геометричними заставками. Проведений аналіз проблем образотворення в мистецтві (художнього образу) та дизайні (проектного образу) дозволив визначити складові *реklamного образу*: оригінальність, відповідність статусу товару чи послуги, зрозумілість групам споживачів, естетичність, варіативність графічної мови. Розуміння художньо-образної системи мистецтва сприяє формуванню художньо-образного сприйняття та мислення в дизайні й рекламі. Порівняння засобів рекламного інформування за стилістичними тенденціями і методами психологічного впливу на споживачів виявило необхідність синкретизму візуалізації з дизайн-маркетинговими дослідженнями та креативними рекламними технологіями – метафорою, гіперболою, асоціацією, алегорією, метонімією [2].

Фахівці акцентують, що візуальна метафора стає універсальною стилістичною фігурою сучасної культури [1]. Сучасне рекламне звернення повинно мати художньо-смыслову образність у рамках конкретної візуально-вербальної моделі. Нині для виробництва та комерції важливіше випускати не товари споживання, а *образи*, які можна легко засвоювати, наслідувати і запозичувати. Візуальні потоки одержують перемогу над вербальними, настає нове, фрагментарне, «кліпове» мислення, засноване на емоційній платформі, побудоване саме на візуальності, варіативності, сприйнятті великої кількості різноманітних елементів. Візуальність забезпечує основу для подальшого комплексного аналізу засобів рекламного інформування та їхнього впливу на суспільство (символів, орнаментів, кольорів, фірмових знаків, WEB-графіки, відеореклами, інтернет-банерів, друкованої й зовнішньої реклами).

Таким чином, актуалізовано рекламний плакат як носій культурних трендів. Розглядаючи рекламну графіку як продукт культури від афіші до сучасного плаката, а рекламу – як ефективний канал комунікацій, подано цілісне уявлення про художню образність плаката як відображення соціокультурної сфери суспільства.

### *Література*

1. Кафганджиев Х. Гармония в рекламной коммуникации. Москва: Эксмо, 2005. 368 с.
2. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки: монографія. Київ: НАКККіМ, 2018. 512 с.
3. Austrian posters, 2011. URL: [www.austrianposters.at](http://www.austrianposters.at) (дата зверн.: квіт. 2019).
4. Bogart M. Artists, Advertising, and the borders of Art. Chicago University Press, 1995. 444 p.
5. Müller-Brockmann J. History of the Poster. Berlin, 2004. 244 p.
6. Peirce's Theory of Signs. Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2010. URL: <http://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics> (дата зверн.: безп. 2019).
7. Polska Szkoła Plakatu, 2007. URL: <http://culture.pl/pl/artykul/polska-szkola-plakatu> (дата зверн.: квіт. 2019).

## **СТРАТЕГІЧНІ ПЕРСПЕКТИВИ В СИСТЕМІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПАЛАЦІВ КУЛЬТУРИ**

Сучасні шляхи розвитку України актуалізували питання щодо формування стратегічних перспектив функціонування української культури. Стратегічні перспективи української культури є об'єктом наукових і практичних дискусій, що в свою чергу дозволяє розглянути їх перспективність з різних наукових і практичних течій. Вітчизняні науковці розглядають стратегічні перспективи крізь призму глобального, глокального та локального, наголошуючи на потребі принципово інших підходів до розробки і впровадження дієвих соціокультурних перетворень задля забезпечення та реалізації культурних і творчих потреб людини. Так, зокрема О.Копієвська розглядає стратегічне планування в культурі як пріоритетну функцію держави, яка на думку вченої, потребує наукового обґрунтування, відповідного підкріплення на правовому, організаційному й інституційному рівнях. «Варто приділити особливу увагу розробці критеріїв добору пріоритетних стратегічних напрямів у вирішенні соціально значущих культурних проблем, а культурні практики розглядати як засіб їх розв'язання» [1, 30, 64]. Підтримуючи наукові теорії, слід наголосити на важливості стратегічного планування в системі функціонування базової мережі закладів культури, що дозволить останнім трансформувати культурну послугу, посилити роль і значення культурної одиниці в системі забезпечення культурних потреб різних соціально-вікових категорій населення. Стратегічні перспективи в першу чергу залежать від фахової розробки стратегічного плану роботи закладу культури. Практична складова нашого дослідження, дозволяє нам розглянути стратегічні перспективи на фактологічному матеріалі, а саме діяльності Палацу культури імені Т.Г. Шевченка, що є структурним підрозділом Відділу культури Мелітопольської міської ради Запорізької області. Палац культури фінансується за рахунок коштів місцевого бюджету, що виділяється Відділу культури. Гранична чисельність, фонд оплати праці працівників Палацу культури та видатки на його утримання, структура і штатний розпис Палацу культури встановлюються директором Палацу культури за погодженням з завідувачем Відділом культури та затвердженням міським головою. Палац культури не має статусу юридичної особи, але має самостійний баланс, розрахунковий та інші рахунки в установах банків та інші необхідні реквізити. Палац культури здійснює свою діяльність на підставі і у відповідності до Конституції і Законів України, постанов Верховної Ради України, указів та розпоряджень Президента України, постанов і розпоряджень Кабінету Міністрів України, наказів Міністерства культури і туризму України, наказів і розпоряджень Департаменту культури, туризму, національностей та релігій Запорізької обласної державної адміністрації, виконавчого комітету Мелітопольської міської ради, рішень Мелітопольської міської ради, наказів і розпоряджень начальника Відділу культури Мелітопольської міської ради Запорізької області та Положення про Палац культури ім. Т.Г. Шевченка. (положення)

Стратегічні перспективи функціонування Палацу культури спрямовані на: забезпечення реалізації державної політики у сфері культури і мистецтв; забезпечення реалізації прав громадян на свободу художньої творчості, вільного розвитку культурно – мистецьких процесів, забезпечення доступності всіх видів культурних послуг та культурної діяльності для кожного громадянина; забезпечення і створення умов для відродження і розвитку культури української нації, культурної самобутності корінних народів і національних меншин України; створення умов для розвитку соціальної та ринкової інфраструктури у сфері культури і мистецтв, організація її матеріально-технічного забезпечення; створення умов для розвитку професійного і самодіяльного музичного, театрального, хореографічного, циркового, образотворчого, декоративно – прикладного мистецтва, народної художньої творчості, змістовного культурного дозвілля населення; організація проведення фестивалів, свят, конкурсів, оглядів професійного мистецтва і самодіяльної народної творчості, виставки творів образотворчого та декоративного прикладного мистецтва; створення сприятливих умов для утвердження української мови в суспільному житті, збереженню і розвитку естетичної мовної і культурної самобутності національних меншин, що проживають в місті, на основі чинного законодавства. (положення)

Не відходячи від перевірених часом традиційних форм роботи, колектив Палацу культури постійно знаходиться у творчому пошуку, відкриває, розвиває та підтримує нові стратегічні перспективи і форми роботи, які спрямована на створення сприятливих умов для розвитку та популяризації української культури, народних традицій, свят та обрядів, фольклорного та ужиткового мистецтва, пісенної та музичної творчості, художньої самодіяльності та мистецького потенціалу населення міста; проведення заходів на високому професійно-художньому та організаційному рівнях; розвиток та підтримку творчих колективів, талановитої молоді, широке залучення дітей та підлітків до культурних надбань; підвищення рівня виконавської майстерності учасників аматорських колективів художньої творчості, створення умов для творчого росту особистості, розкриття її здібностей, задоволення духовних і естетичних потреб населення.

Важливою частиною розвитку Палацу культури є певна стратегія залучення додаткових джерел фінансування, у т.ч. за рахунок розвитку сфери платних послуг; забезпечення якісного технічного оснащення приміщень; впровадження енергозберігаючих технологій та заходів з енергоефективності. Основні стратегічні перспективи спрямовані на створення сприятливих умов для роботи по підвищенню фахового рівня працівників; створення сприятливих умов для розвитку та популяризації української культури, народних традицій, свят та обрядів, фольклорного та ужиткового мистецтва, пісенної та музичної творчості; укріплення позицій міста, як культурного осередку України на засадах самобутності та самоцінності культур

національних меншин, що проживають на території Мелітополя; залучення широких кіл населення до реалізації засад просвітницької, культурологічної, мистецької діяльності, виховання у дітей та молоді патріотизму, громадянської відповідальності, толерантного світогляду та шанування демократичних цінностей; створення сприятливих умов для розвитку художньої самодіяльності та мистецького потенціалу населення міста; запровадження нових сучасних форм змістовного дозвілля, масового відпочинку і розваг, культурного обслуговування різних категорій населення; розвиток сфери платних послуг, як додаткового джерела надходжень; проведення заходів на високому професійно-художньому та організаційному рівнях; пошук та розвиток нових анімаційних форм дитячого дозвілля; розвиток та підтримка творчих колективів, талановитої молоді, широке залучення дітей та підлітків до культурних надбань; підвищення рівня виконавської майстерності учасників аматорських колективів художньої творчості, створення умов для творчого росту особистості, розкриття її здібностей, задоволення духовних і естетичних потреб; сприяння розвитку роботи та популяризація мистецької діяльності аматорських художніх колективів і майстрів народної творчості з використанням всього спектру форм і методів роботи; активна участь у міських, обласних, всеукраїнських конкурсах та фестивалях, проведення та організація тематичних свят, концертної діяльності, та різнопланових культурно-мистецьких заходів для зміцнення культурно-освітнього та морально-етичного рівня населення; розвиток соціального партнерства, задоволення культурних потреб та інтересів мешканців міста; створення фірмового стилю ПК, зростання іміджу ПК, як головного культурного осередку міста. Вищезазначене дозволяє нам констатувати про важливість вивчення і впровадження у функціонування закладів культури (Палаців культури) стратегічних перспектив, що в свою чергу дозволяє удосконалити якість культурної послуги.

#### *Література*

1.Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): дис. ... д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.

2.Положення про Палац культури ім. Т.Г. Шевченка «ЗАТВЕРДЖЕНО» Начальник відділу культури Мелітопольської міської ради Запорізької області М.О. Семікін

*П'ятницька-Позднякова Ірина,*

*кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант*

*Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*

### **МУЗИЧНИЙ ДИСКУРС ЯК БАГАТОВИМІРНИЙ ТЕКСТОВИЙ ПРОСТІР**

У теоретичному музикознавстві проблематика музичного дискурсу [12] набула свого обґрунтування в контексті праць зарубіжних та вітчизняних дослідників. Проте розуміння музичного дискурсу як багатовимірного «текстового простору» (за Ю. Логманом), відкритого для полілогу, що розкривається та осмислюється завдяки різним виконавським інтерпретаціям, аналітичним прочитанням, смисловим реконструкціям, у контексті яких відбувається процес декодування музичних текстів на всіх смислових рівнях (семантико-синтаксичному, прагматично-мотиваційному, історико-стильовому, соціокультурному та інших, що обумовлюють різні контексти [4] їх функціонування), є новим та методологічно виправданим.

Найбільше до проблеми осмислення музичного дискурсу спричинилася соціологія музики, яка сфокусувала свою увагу на вивченні соціального аспекту його функціонування, проте поняття «музичний дискурс» і «музичний текст» залишилися поза її увагою. Доволі строкатий термінологічний вимір поняття «дискурс» свідчить про існування як широкого, так і вузького аспектів його розуміння. Під дискурсом у вузькому значенні розуміють динамічний процес породження та сприйняття тексту як продукту, що має соціокультурну та прагматичну спрямованість, на відміну від широкого розуміння, що включає у себе і сам «текст».

Важливим для подальшого дослідження дискурсивної проблематики виявився тезис Ю. Степанова, виголошений в аналітичному огляді «Альтернативний світ, дискурс, факт і принципи причинності», в якому дискурс визначається як використання мови задля створення особливого «ментального світу», що «...спричиняє активізацію певних рис мови та, в кінцевому рахунку, особливу граматику й особливі правила лексики» [10, с. 45]. Власне, це стосується і музичного дискурсу, де відбувається процес народження смислів, а отже, формується особливий смисловий простір. Тобто у процесі музичного дискурсу мисленнєві процеси знаходять свій експліцитний вираз у вигляді музичного тексту, що «включається» у соціальний контекст та виходить на рівень макродіалогу. У сучасному теоретичному музикознавстві термін «музичний дискурс» не отримав свого методологічного обґрунтування, про що свідчить відкритість його дефінітивного поля, невизначеність типів та критеріїв аналізу, жанрово-стильових різновидів, модусів функціонування та соціальної спрямованості тощо. Проте є окремі аналітичні праці, в контексті яких наголошується на функціонуванні художніх практик композиторів у дискурсивному просторі музичної культури. Зокрема, у працях О. Берегової поняття «дискурс» мислиться як «складне комунікативне явище», а «музичний дискурс» представлено як «комунікативну подію», «...процес розгортання та інтерпретації музичного твору, як потоку музично-мовленнєвої поведінки, «заглибленої» в ситуацію музичного спілкування» [3, 90]. З таких позицій, метою музичного дискурсу є «...вираження і передача засобами звукової матерії емоційно впорядкованої

художньої інформації; спосіб його реалізації – творчий діалог між усіма учасниками музичного спілкування, що здійснюється за кількома якісно різними лініями комунікації» [3, 190].

Проблематика музичного дискурсу порушувалася і в контексті інтертекстуальності як однієї з форм його прояву. При цьому інтертекстуальність у широкому розумінні мислили як наявність у музичному тексті константних і динамічних складових, а у вузькому – як наявність «чужого слова» (в термінології М. Бахтіна) у вигляді різних «фігур інтексту» [2]. До речі, саме ідеї М. Бахтіна про «чуже слово», що виникає під час взаємодії з іншими текстами, «...утворюючи певний «діалог» [2, с. 35], мали важливий вплив на формування інтертекстуальності як присутності у новому тексті елементів попередніх художніх текстів.

У теоретичному музикознавстві розуміння інтертекстуальності як величезного цитатного фонду було заявлено в працях Б. Гаспарова та, у подальшому, отримало досить широкий діапазон тлумачень «від цитати до «відбитка структури», що являють собою певні «уламки» і мають лише метонімічну функцію» [9, 436–446]. У подальшому в працях М. Арановського [1] інтертекстуальність набула значення домінуючої характеристики музичного тексту. Вже наприкінці 90-х рр. XX ст. заявлену проблематику в аспекті інтертекстуальності було продовжено у працях Л. Березовчук, Л. Дьячкової [5], Б. Каца [6], Л. Казанцевої, А. Клімовицького [7], І. Коханик, В. Москаленка, І. Пяковського, М. Раку [8] та багатьох інших. Зокрема, було класифіковано різні види таких маркерів інтертекстуальності, як цитатії, алюзії, стилізації, асоціативні образи, метафори, архетипічна символіка тощо. Зокрема, наголошувалося на тому, що найбільш розповсюдженим є звернення до лексики іншого композитора задля підсилення музичного образу, набуття ним багатошаровості, що свідчить про пластичність мислення композитора та визначає сам метод композиції. При цьому різномірні одиниці утворюють єдиний смисловий простір, що має свою логіку і характеризується когерентністю (зв'язністю) та метакомунікативною спрямованістю. Завдяки цьому інтертекстуальність набула рівня домінуючої тенденції в музичному мистецтві постмодерну з його асоціативністю, діалогічністю, полістилістикою мислення як своєрідна модель пізнання дійсності крізь призму «чужого тексту».

У більшості праць наголошувалося на тому, що у текстах з домінуючою семантичною складовою наявний цілий ряд опозицій на зразок сакральний – світський, життя – смерть, небо – земля тощо, які мають духовну значимість і зорієнтовані на глибинні шари людської психіки. Зазначалося, що цитатії є важливим засобом структурування смислового рівня музичного тексту, що віддзеркалює специфіку світосприйняття та характер художнього мислення композитора, а сама цитата в новому контексті отримує інше змістовне навантаження, що свідчить про глибоку зануреність композитора у стиль оригіналу. Зазначалося, що аналітичні підходи до алюзій як особливого виду текстової імплікації дозволяють виявити різні засоби виразності, від окремої інтонації до метро-ритмічного малюнка, які здатні набувати характеристик репрезентанта певного стилю. При цьому акцентувалася увага на складності їх аналізу, на який впливає багатошаровість музичного тексту, що має як інваріантні, так і варіативні складові.

Подальший аналіз текстових взаємодій з метою виявлення смислових рівнів музичних текстів привів до виокремлення різних модусів їх осягнення. З таких позицій будь-який художній текст, і музичний зокрема, потенційно містить у собі інші тексти як комбінацію різних конструктивних елементів, ідей, сюжетних схем та структурних моделей, що зумовлено особливостями художнього мислення, яке спирається на багаж людської пам'яті, де зберігаються художні знаки-образи позатекстової реальності. Тобто музичний текст – це потенційний тезаурус певного історико-культурного часу, а інтертекстуальність – семіотичний простір різних мовних систем, які між собою референційно співвіднесені.

Попри велику кількість ґрунтовних досліджень, маємо зазначити: в музичному дискурсі віддзеркалюються складні взаємовідносини, які передбачають особливий алгоритм його розуміння як художньої практики, що існує в умовах конкретного соціуму і включає не тільки виконавський (презентація, інтерпретація) та контекстний (рецензії, аналіз, критика тощо) виміри існування, але й мету, установки, досвід особистості митця (композитора, інтерпретатора). Тобто музичний дискурс – це семіотична система, що характеризується полілогічним характером та прагматичним спрямуванням, у контексті якої відбувається генерація (породження) – трансляція (інтерпретація, виконання, прочитання) – засвоєння (сприйняття, осягнення) музичних цінностей, взаємодія яких актуалізує його смисловий вимір.

При цьому завдяки різним формам функціонування дискурсу музичні тексти набувають відкритості, просторовості, багатовимірності й текстуальної гетерогенності. Взаємодія між ними поглиблює смисловий вимір музичного дискурсу, який отримує потужний інтерпретаційний простір, у контексті якого виокремлюємо інтенціональний (має знаково-символічний характер та реалізується на рівні задуму, особистісних інтенцій митця, його творчих стратегій тощо) та контекстуальний (характеризується розширенням смислового поля за рахунок включення різних контекстів: історичних, соціокультурних, стильових тощо) рівні.

Під «музичними текстами» розуміємо не тільки авторські інтенції композиторів у вигляді музичних творів, але й виконавські інтерпретації, аналітичні прочитання (рецензії, відгуки, діалоги тощо), що вибудовують смисловий вимір музичного дискурсу. Музичний текст може бути складовою як мовного, так і мовленнєвого рівня, що має такі характеристики, як: змістовність, системність, жанрова приналежність, прагматична зорієнтованість тощо. У такому розумінні музичний текст є результатом та, водночас, процесом музичного мовлення композитора, заснованого на особливому типі музичної номінації, а узагальнення на текстовому рівні дозволяють зробити висновки про особливість музично-мовної системи певного історико-

культурного часу. При цьому наявність різних «фігур інтексту» як своєрідних смислових маркерів поглиблює смисловий вимір музичного тексту, що має прояв як на зовнішньо-композиційному, так і внутрішньо-структурному рівнях.

У контексті музичного дискурсу відбувається взаємодія усіх компонентів, кожен з яких визначає актуалізацію його смислу, що залежить від соціокультурної ситуації та виконує аксіологічну, семантико-синтаксичну, прагматичну функції. З таких позицій музичний дискурс як соціально спрямований комунікативний континуум формує особливий світ музичних висловлювань, які не тільки звучать (авторські презентації, виконавські інтерпретації, аналітичні прочитання, критика, рецензії тощо), але й створюють різні форми полілогу, в якому «музичний матеріал» є зерном для подальшого осмислення, нового «прочитання» (на рівні цитат, текстових алюзій, осмислених парафраз тощо). Відтак музичний дискурс є процесом семіотизації художнього простору, де музичний текст набуває форм над-особистісної музично-мовленнєвої складової художньої практики композитора, що функціонує в дискурсивному просторі музичної культури. Такий підхід дозволяє декодувати смисловий вимір музичного тексту, в якому кожен елемент «...включений у свій особливий закон розвитку, що реалізується за допомогою специфічних механізмів» [11, с. 262] має прагматичну спрямованість, завдяки чому не тільки вибудовуються, але й реалізуються різні відносини між митцем (композитором, інтерпретатором) і знаковою системою (музична мова, жанрово-стильовий контекст часу), відбувається акцентуація мети і ціннісних аспектів художньої практики загалом.

Саме з таких позицій піддається аналізу музична культура другої половини ХХ – початку ХХІ ст., у контексті якої відбулися кардинальні зміни у розумінні самої музичної матерії. Як результат, виникає відкрита форма в алеаториці, мінімалістські паттерни заміняють собою класичну лексику, злиття тембру і фактури приводить до нових принципів композиційної організації, відмова від класицистської каузальності сприяє появі не тільки нового синтаксису із надскладним семантичним виміром, але й призводить до суттєвих змін у музичній мові загалом. При цьому аналітичний вектор семантики музичної мови зміщується у концептуальний вимір музично-мовленнєвих процесів смислоутворення як віддзеркалення способу художнього Буття.

#### *Література*

1. Арановский М. Музыкальный текст // Арановский М. Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Музыка, 1998. – 344 с.
2. Бахтин М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
3. Берегова О. Сучасні теорії дискурсу і рефлексії в розробці теорії музичної комунікації / О. Берегова // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки // Мистецькі обрії. – 2009. – Вип. 2 (11). – С. 185–191.
4. Водак Р. Язык. Дискурс. Политика / Р. Водак; пер. с англ. и нем. – Волгоград : Перемена, 1997. – 139 с.
5. Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения / Л. Дьячкова // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сб. трудов. Вып. 129. РАМ им. Гнесиных. – М., 1996. – С. 17.
6. Кац Б. Об интертекстуальности последней симфонической темы Брамса / Б. Кац // Выбор и сочетание: открытая форма : сб. статей к 75-летию Ю. Г. Кона. – Петрозаводск ; СПб., 1995.
7. Климовицкий А. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия – Европа: контакты музыкальных культур : сб. научных трудов Рос. института истории искусств. Проблемы музыкознания. Вып. 7. – СПб., 1994. – С. 221–274.
8. Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 9–21.
9. Ревзина О. О понятии коннотации // Языковая система и ее развитие во времени и пространстве : сб. научн. статей. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 436–446.
10. Степанов Ю. Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности // Язык и наука 20 века : сборник статей. – М. : Российский государственный гуманитарный ун-т, 1995. – С. 4.
11. Щедровицкий Г. Философия. Наука. Методология. – М., 1997. – С. 262.
12. Agawu K. Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2009. – 345 p.

*Романенкова Юлія,  
доктор мистецтвознавства, професор, професор  
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва  
ORCID ID 0000-0001-6741-7829*

*Братусь Іван,  
кандидат філологічних наук, доцент, доцент  
кафедри образотворчого мистецтва  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
ORCID ID 0000-0002-8747-2611*

## **НАЦІОНАЛЬНИЙ ІСТОРИКО-МЕМОРІАЛЬНИЙ ЗАПОВІДНИК «БАБИН ЯР» ЯК СЕГМЕНТ КУЛЬТУРНО-ТУРИСТСЬКОГО ПОТЕНЦІАЛУ КИЄВА**

Для Києва тема Другої Світової війни ніколи не втрапить актуальності. У сучасній Україні ця тема залишається на перших позиціях національної самосвідомості, цементує національну пам'ять та втілює усі складнощі трансформації суспільства. Київ – місто, багате на культурно-історичні пам'ятки, і численні з них пов'язані з воєнною тематикою. Виховна роль кожної з них очевидна, і зараз вона стала як ніколи актуальною, бо кожне з таких місць – це гімн пам'яті, шлях до її збереження та гарантія того, що майбутні покоління, далекі від війни за часом свого народження, будуть обізнані в історії великої біди, не прийдуть до ідеї виправдування страшного злочину заради загравання з сучасними реаліями. Обеліск місту-герою Києву на площі Перемоги, парк Вічної Слави з могилою Невідомому Солдату та алеєю Слави, пам'ятник «Батьківщина-мати» з музеєм, Національний музей історії України у Другій Світовій війні з алеєю міст-героїв, пам'ятний знак ополченням, захисникам Києва у парку Перемоги, пам'ятник знак «Дорога смерті» у Шевченківському районі, по колишній вулиці Мельникова, що передує території комплексу «Бабин Яр», – лише частина найвідоміших знаків пам'яті. Але, звісно, один з наймасштабніших та найзначніших комплексів, які бережуть пам'ять про трагедію Другої Світової та роль українського народу у боротьбі з нацизмом, – це меморіальний комплекс «Бабин Яр», нічим не загоєна рана міста.

Зважаючи на те, що в умовах реалій сьогодення Україна стоїть перед завданням відкрити свій потенціал світові, у тому числі – потенціал культурний, крім виховної ролі та значення національного рівня, слід акцентувати і роль комплексу для розвитку туризму, як внутрішнього, так і в'їзного. Щоденно всі згадані пам'ятки відвідують тисячі людей з великої кількості країн світу, передусім і тих, які були учасниками подій 1939-1945 рр., тобто добре знають, що таке війна і мають повагу до лиха того часу. Особливу шану до пам'яток такого спрямування мають представники Німеччини, що до сьогодні краще за інші країни розуміє страхіття війни – не дарма канцлер Німеччини Віллі Брандт у 1970 р. став на коліна перед пам'ятником жертвам єврейського гетто у Варшаві, у Польщі. Безумовно, для в'їзного туризму комплекс має особливий, інший зміст – представники різних націй по-своєму інтерпретують ті чи інші події, розставляють відповідні акценти та наповнюють власним змістом відповідні пам'ятки Києва. Але ми маємо робити все, щоб пам'ять про жертв війни не стерлась і не була вкотре сплондрована, та докладати зусиль до репрезентації Києва як провідного осередка боротьби з фашизмом.

Сучасним туристам важко зрозуміти, що пам'ять про це місце скорботи збережена почасти зусиллями ентузіастів, небайдужих людей. І це дійсно важко зрозуміти, бо це є прикрим фактом нашої дійсності, коли держава мало піклується про те, на чому мають виховуватися покоління, і зберігати пам'ять доводиться силами окремих людей, небайдужих до загального лиха. «З самої війни лунали голоси (починав І. Еренбург), що в Бабиному Яру потрібно поставити пам'ятник. Але український ЦК партії, який тоді очолював М. Хрущов, вважав, що люди, розстріляні в Бабиному Яру, пам'ятника не заслуговують» [3]. Але історію не можна обманути, і щось назавжди утаїти від неї – неможливо. Територія заповідника нині – місце, перетворене на плачу та скорботи, де схиляють голови тисячі людей.

Сьогодні Національний історико-меморіальний заповідник «Бабин Яр» відвідують десятки тисяч туристів. Безумовно, пам'ять про ті страшні події має світове значення. Тому на тих, хто опікується комплексом, лежить особлива відповідальність – адже це елемент обличчя країни. Зростає кількість пам'ятників на території Заповіднику, покращується їх обслуговування, матеріально-технічне забезпечення заповідника (на кшталт покращення освітлення чи облаштування доріжок, інформаційні таблички кількома мовами, карти, вказівники). Та вести туристів у людний час у цей меморіал все ж буває соромно – огидні плями морального спустошення раз у раз кидаються в очі відвідувачам. Поки, на жаль, самосвідомість та рівень виховання мешканців оточуючих будинків не досягла такого рівня, щоб люди не залишали слідів свого перебування у вигляді бруду чи сміття, не створювали галасу та гоміну, не розуміючи, що перебувають фактично на кладовищі сотні тисяч загиблих, а не просто в парку, який можна сприймати як місце для релаксу, прогулянок та розваг... Безумовно, такі проблеми вимагають системного вирішення. Без цього Бабин Яр може слугувати причиною значних іміджевих, репутаційних втрат України – адже туристи фільмують і фотографують різючі приклади нехтування історичною пам'яттю.



Але є й аверс медалі: в основі культурних цінностей закладена повага до загиблих. Приємно, що біля пам'ятника розстріляним у Бабиному Яру дітям майже завжди є нові іграшки, свіжі квіти. Важливо, що часто їх приносять сюди теж діти, підлітки, і, дякувати Богу, не завжди примусово – у ході шкільних заходів з виховної роботи, тобто неусвідомлено, а за покликом душі, пам'ятаючи розповіді дідусів та вже прадідусів про події, які відбулися тут понад сімдесят років тому. Небайдужі відвідувачі приносять квіти та іграшки з відкритим серцем, біля цього і центрального пам'ятників роблять індивідуальні та групові фото відвідувачі. Але. Дивно інколи спостерігати на обличчях посмішки. Чому радіють люди на цьому місці? Що живі? Посмішка зараз – природна реакція молоді на «об'єктів фотоапарату», але доречніше було б «вимикати цю опцію» у подібних місцях, бо посмішки і легковажність є свідченням відсутності вихованості та глибинного розуміння трагедії, на місці якої перебуваєш, стоячи на просоченій кров'ю землі Бабиного Яру.

Сьогодні триває збільшення кількості мистецьких об'єктів на території Національного історико-меморіального заповідника «Бабин Яр». Пам'яткою національного значення є «Пам'ятник радянським громадянам та військовополоненим солдатам і офіцерам Червоної армії, розстріляним німецькими фашистами у Бабиному Яру». Для туристів велич скульптурної композиції має бути цілковито зрозумілою – масштабність та естетика цілком відтворюють трагізм моменту розстрілу, його нелюдську жорстокість. Безумовно, що в добу застою було неможливо виокремити національний компонент. Але сьогодні присутній напис і на їдиш – визнання особливої єврейської трагедії. «...Холокост взагалі не дуже хотіли увіковічувати і визнавати в радянський час. Вважалося, що ... ніякої особливої єврейської катастрофи немає, а є війна, яка була однаково жахлива для всіх. Але абсолютно права була Віра Панова, яка казала, що тільки євреїв вбивали лише за те, що вони євреї. Про це ж казав Віктор Некрасов, який наполягав на відкритті пам'ятника в Бабиному Яру...» [2]. Тема єврейської трагедії відтворена і в багатьох інших пам'ятних місцях Бабиного Яру. Ідентифікація відбувається здебільшого за допомогою менори – чіткого національного знаку, що наявний на гербі Ізраїлю. Для туристів цей знак асоціюється з долею євреїв.

#### *Література*

- 1.Бабин Яр. Національний історико-меморіальний заповідник. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://babynyar.gov.ua/>
- 2.Быков Д. Время изоляции, 1951-2000 гг. [Текст] : [100 лекций о русской литературе XX века] / Д. Быков. – М.: Эксмо, 2018. – 477 с.
- 3.Кузнецов А. Бабин Яр : Роман-документ / А. Кузнецов. – М. : Сов. писатель: Ред.-произв. агентство «Олимп», 1991. – 334 с.

*Романец Дар'я, аспірант НАКККиМ*

### **ОПЕРА ДЛЯ ДІТЕЙ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА «КОРОЛЬ ДРОЗДОБОРОДЬ» – ПЕРШЕ ВТІЛЕННЯ СЮЖЕТУ ВІДОМОЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КАЗКИ НА УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРНІЙ СЦЕНІ**

Відомий український композитор Юрій Шевченко (нар. 1953) протягом усього свого творчого шляху пише музичні твори, які ставляться як вітчизняними так і закордонними театрами. Більшість творів у його творчому доробку призначені дітям та юнацтву. Серед них є балети, кантата для дитячого хору, музика до великої кількості вистав, художніх стрічок та мультфільмів. Недавно з'явилася дитяча опера «Король Дроздобород». Одноіменна казка братів Грімм була неодноразово екранізована. У другій половині ХХ – початку ХХІ ст. на телеекрани вийшли німецькі, французькі, чехословацькі, японські художні та мультиплікаційні фільми, навіть серіали, створені за мотивами відомої казки.

В українській театральній музиці опера для дітей Ю. Шевченка стала першим музичним твором, написаним на сюжет європейської казки. Історія складання опери починається з 2009 р., у той час, коли композитор активно співпрацював з Київським академічним Молодим театром. Ю. Шевченку було запропоновано написати музику до драматичної вистави для дітей за п'єсою відомого сучасного автора Б. Стельмаха. Ця віршована п'єса українською мовою є переповіданням казки братів Грімм «Король Дроздобород». Прем'єра драматичної вистави «Примхливе кохання Дроздоборода» з музикою Ю. Шевченка відбулася у 2009 р. Ця вистава отримала дві премії «Київської пекторалі» — як краща дитяча вистава, а композитор — приз «За кращу оригінальну музику до вистави». Вже дев'ять років постановка наявна в репертуарі театру. Також цю виставу ставили у театрах Черкас, Кіровограда та інших міст України.

Пізніше у композитора виникла ідея перетворити музику до вистави на оперу для дітей. Така нагода трапилася завдяки Київському муніципальному академічному театру опери і балету для дітей та юнацтва. Ю. Шевченко також став автором лібрето. В партитурі опери «Короля Дроздоборода» композитор використав фрагменти своєї музики до вистави 2009 р., поєднавши їх з новим тематичним матеріалом.

Опера «Король» Дроздобород» – безумовно сучасний твір, що визначається не лише актуальністю теми, розкритої засобами опери для дітей. Вимогам сучасного музичного театру відповідають її музична мова. Музика опери театральна. В ній присутня яскравість контрастів, блиск оркестрових тембрів, влучність

характеристик. Завдяки вдалому поєднанню новаторського і традиційного, твір Ю. Шевченка цілком доступний сприйняттю дітей. Так, у «Королі Дроздобороді» наскрізний музичний розвиток «перебивається» номерними епізодами, системою арок і реприз, пісенна кантилена поєднується з мелодекламацією, простежуються жанрові зв'язки з операми *seria*, *buffa*, мюзиклом та естрадною піснею. В опері, поряд з епізодами, що відзначаються традиційними гармоніями, є фрагменти, де використана сучасна композиторська техніка (нетерцієві гармонічні комплекси, поліінтервальні акорди, нерідко – відсутність тональних центрів тощо). Завдяки зіставленню лексично різних музично-образних сфер, а також розвиненій системі лейтмотивів композитор підкреслює несхожість своїх героїв. Сукупність зазначених факторів зумовила сценічний успіх «Короля Дроздоборода». Таким чином, «Король Дроздобород» Ю. Шевченка на теперішній час є одним з прикладів сучасної української опери для дітей. Вона свідчить про нові перспективи розвитку жанру в українській музиці ХХІ ст.

#### *Література*

1. Шевченко Ю. Король Дроздобород: опера. Клавір. К.: б/в, 2016. 237 с.
2. Шевченко Ю. Король Дроздобород: опера. Партитура. К.: б/в, 2016. 621 с.

*Росенко Ганна, аспірант НАКККиМ,  
президент громадської організації “Всеукраїнська музична олімпіада”*

### **ТЕНДЕНЦІ РОЗВИТКУ ОЛІМПІЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО РУХУ В УКРАЇНІ**

Конкурсний рух в Україні посідає гідне місце в розвитку національної музичної виконавської школи. Це підтверджує велика кількість конкурсів та фестивалів, які з'являються протягом останніх років. Питання конкурсно-фестивального руху висвітлені у дослідженнях: К.Ю. Давидовського, І.С. Рябова, О.В. Сичової, Н.Г. Чернецької, М.Б. Шведа та ін. З 2015 року ми спостерігаємо відродження музичної олімпіади в Україні як феномену багатопрофільних змагань, яка набуває популярності серед професійних музичних виконавців, дітей та молоді країни.

Всеукраїнська музична олімпіада - комплексні музичні змагання, які проводяться за підтримки Міністерства культури України, Національної спілки композиторів України, Національної академії мистецтв України, Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського та під патронатом видатного українського композитора, Героя України, народного артиста, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Євгена Станковича. Засновником і організатором музичної олімпіади виступає громадська організація «Всеукраїнська музична олімпіада». Співголови оргкомітету музичної олімпіади - Євген Станкович та директор Міжнародної школи мистецтв “Монтессорі центр” Ганна Росенко. Почесний голова журі музичної олімпіади - диригент та піаніст, народний артист України Валерій Матюхін. До складу журі входять близько 50 осіб. Серед них - 9 народних артистів України, 3 лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, 7 заслужених артистів України, 4 заслужені діячі мистецтв України, відомі музиканти і ведучі педагоги України.

Всеукраїнська музична олімпіада вперше була проведена в травні 1931 р. в Харкові. У музичних змаганнях тоді взяли участь понад 2 тисячі виконавців. Відродження музичної олімпіади відбулося у 2014 р. в м. Києві і вже п'ятий рік музична олімпіада проходить щорічно та об'єднує тисячі музикантів. Учасники змагаються в музичних олімпійських конкурсах: інструментальному конкурсі, вокальному та хоровому конкурсі, конкурсі композиторів, конкурсі диригентів та музично-теоретичній олімпіаді. Результатами розвитку музичного олімпійського руху в Україні можна зазначити: розробку концепції музичного олімпійського руху в Україні, впровадження нових інформаційних технологій щодо проведення музичних змагань в Україні на прикладі Всеукраїнської музичної олімпіади, розробку теоретичних підходів щодо системи багато ступеневих музичних змагань: від музичного конкурсу в початкових мистецьких навчальних закладах до Всеукраїнської музичної олімпіади, формування теоретичних підходів щодо функціонування музичного олімпійського руху, заснування громадських організацій “Всеукраїнська музична олімпіада” та “Національний музичний олімпійський оргкомітет України”.

Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв вже декілька років бере активну участь у питаннях організації музичної олімпіади. Кафедра естрадного виконавства, яку очолює Ф.М. Мустафаєв сприяє формуванню складу журі, готує до виступів студентів, які здобувають високі результати та гідно представляють свій навчальний заклад у музичних змаганнях: Живодер Юлія (викладач Левко В.І.), Горностаєва Людмила (викладачі Куліковська Г.В. та Кренців Я.М.), Войтік Юлія (викладач Лукашова О.В.), Єршова Анастасія (викладач Лукашова О.В.), Макарова Анастасія (викладач Кавун В.М.).

#### *Література*

1. Букінік І. Перший Всеукраїнський конкурс скрипалів // Музика мас. 1931 № 5. С. 30.
2. Гайдамака П. Перші підсумки Всеукраїнської музичної олімпіади. Масовий театр. 1931. № 5. С. 44-46.

3. Декларація Музичного товариства ім. М. Леонтовича // Музика. 1924. № 5. с. 1.
4. Інструктивний лист у справі організації Всеукраїнської Музичної олімпіади // Музика на фронт соціалістичного будівництва. Бюлетень. Ч.1. X., 1931. С.1.
5. Музику на фронт соціалістичного будівництва. Харків. Видання «Укрфілу», 1931. 15 с.
6. Репертуарні вимоги для колективів-учасників // Музика на фронт соціалістичного будівництва. Бюлетень. Ч.2. X., 1931. С. 9.
7. Рябов І. Конкурс у житті музиканта // Вісник: інформаційне видання Асоціації академічних музичних конкурсів. К., 2004. № 2. С. 4.
8. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики на новому етапі (1990–2005 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2006. 19 с.
9. Яковлев М. Конкурсы // Музыкальная энциклопедия / Под общ. ред. Ю. В. Келдыша. М., 1974. Т. 2. 958 с.
10. Яковлев О.В. Автореферат на здобуття наукового ступеня доктора культурології. К., 2016, 40 с.

**Руденко Людмила,**  
кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник  
відділу музичних фондів Інституту книгознавства  
Національної бібліотеки України  
ім. В. Вернадського

### ПАРФЕНІЙ КОВЕРНИНСЬКИЙ – РЕГЕНТ ХОРУ КИЇВСЬКОЇ ДУХОВНОЇ АКАДЕМІЇ

Історія хорової культури Києво-Могилянської колегії (академії), згодом Київської духовної академії була об'єктом уваги ряду музикознавців, культурологів, істориків як минулих століть, так і сучасності, зокрема В. Аскоченського, Д. Антоновича, Т. Гусарчук, П. Козицького, О. Кошиця, Л. Корній, Т. Некрасової, О. Цалай-Якименко, О. Шреер-Ткаченко та багатьох інших. Певна річ, що зроблено у цьому напрямку наукової праці немало, але й доведеться ще зробити багато, позаяк йдеться про потужний пласт хорової культури українців. Хор Київської духовної академії впродовж більш ніж три століття вважався одним з кращих не лише у Києві, а й в Україні. В його середовищі виховалися видатні композитори, регенти, співаки, культурно-громадські діячі, серед яких Д. Туптало (Ростовський), А. Ведель, Г. Сковорода, О. Кошиць, В. Петрушевський, П. Козицький та інші [5, 21–28]. Впродовж існування хору формувалася й нотна бібліотека, яка репрезентує його діяльність, професійні смаки регентів, розкриває особливості репертуару. Як правило, за комплектування та збереження нотниці відповідальність несли регенти. Однак вона систематично розкрадалася допоки за сприяння О. Кошиця 1898 року не була введена до загальної академічної бібліотеки [3, 211]. З того часу регенти почали відповідально дбати про її збереження та поповнення. До числа тих керівників хору, хто зробив чи не найбільший внесок у цьому напрямку, належить Парфеній Ковернинський.

Парфеній Павлович Ковернинський народився 7 (21) грудня 1885 року в с. Кожаники (Коженики) Васильківського повіту Київської губернії у сім'ї псаломщика. Початкову та середню освіту здобув у Київських духовних навчальних закладах – Києво-Софіївському духовному училищі та Київській духовній семінарії. Після закінчення семінарії (1906) вступив до Київської духовної академії. Після закінчення академічного курсу (1910) Парфенія Ковернинського було призначено викладачем російської мови, історії та географії Лохвицького приватного навчального закладу 1-го розряду, а також викладачем російської мови Лохвицької жіночої гімназії. З 1912 року Парфеній Ковернинський працював вчителем російської мови та історії у Лохвицькому реальному училищі [1].

Під час навчання в Київській духовній академії П. Ковернинський був регентом академічного хору. Період його регентства припадає на 1907–1909 роки. У своїй короткій автобіографії П. Ковернинський з великою теплотою та любов'ю повідомляє про свою роботу в хорі, називає його великою дружною сім'єю, із захопленням згадує дотримання хором однієї з основних його традицій, що полягала у виконанні творів видатних українських композиторів XVIII ст. М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дегтярьова [1]. На жаль, фактів щодо професійної регентської діяльності Парфенія Ковернинського збережено дуже мало. Навіть Пилип Козицький, якого можна вважати його сучасником, не дає жодної інформації про його роботу [2]. Однак внесок П. Ковернинського у збереження традицій та історії діяльності хору Київської духовної академії є очевидним. І полягає він у роботі регента щодо упорядкування та комплектування нотниці хору, яка віддзеркалює багато маловідомих фактів його репертуару, майстерності виконання, професійних смаків регентів тощо [5, 45–64].

Джерелознавчий та бібліографічний аналіз нотної бібліотеки хору КДА засвідчує, що більшість рукописних, друкованих партитур та поголосників, які знаходилися на той час в нотниці й дійшли до нас, було упорядковано регентом П. Ковернинським та опрацьовано за його сприяння. Впродовж 1907–1909 р. було введено в конволюти та опрацьовано нотодруки, які зберігаються під шифрами: КДА П. № 25 – до нього входять церковні твори Г. Львовського, П. Чеснокова, О. Архангельського, Г. Ломакіна, П. Воротнікова, М. Римського-Корсакова, М. Лисицина, М. Компанійського, П. Турчанінова; Еє 2034 П. № 10 – до цього збірника

увійшли духовні композиції О. Кастальського, М. Лисицина, В. Петрушевського; КДА П. № 6, який містить видання церковної музики Г. Львовського та Д. Бортнянського; переплетено в нову оправу «Обіход церковного співу» М. Бахметева, який зберігається під шифром КДА П. № 22.

Регентом П. Ковернинським упорядковано та оправлено чотири рукописних партитурних збірники під шифрами Ее 1757 П. № 3, Ее 1775 П. № 2, Ее 1547 П. № 5, Ее 1435 П. № 1, до яких входять духовні твори А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортнянського, С. Давидова, С. Дегтярьова та багатьох інших (близько 200 творів). Оправлено в конволюти друковані видання з поголосниками для дисканта, альту, тенора і баса, що знаходяться під шифрами КДА П. № 21, КДА П. № 25. Окрім цього, за регентства П. Ковернинського нотна бібліотека поповнилася виданнями церковних творів Г. Ломакіна «Достойно єсть № 1» та «Достойно єсть № 2», О. Архангельського «Достойно єсть» (СПб., 1898), О. Архангельського «Достойно єсть № 3» (СПб., 1900), яке надійшло до КДА 5 березня 1909 року, а також композиціями П. Воротнікова, С. Дегтярьова, Д. Аллеманова, П. Чеснокова, П. Григор'єва, В. Каліннікова, О. Копилова, О. Чеснокова, І. Богданова, О. Львова, О. Кастальського та інших. На титульних аркушах цих видань, а в окремих випадках перед нотним текстом стоїть підпис регента хору КДА П. Ковернинського. Твори згаданих композиторів знаходяться в конволютах під шифрами КДА П. № 12, КДА П. № 16, КДА П. № 17, КДА П. № 38. У період регентства П. Ковернинським прийнято в дар для академічного хору від професора КДА В. Д. Прилуцького «Церковно-певческий сборник» Т. 2, Ч. 1 «Литургия» (СПб., 1903), партитуру та поголосники (шифр КДА П. № 30), «Церковно-певческий сборник», Т. 1 «Всенощное бдение» (СПб., 1903), партитуру та поголосники (шифр КДА П. № 29). На титульних аркушах цих видань зазначено: «В библиотеку академического хора дар от В. Д. Прилуцкого» і стоїть підпис регента.

Парфеній Ковернинський, як і більшість інших регентів, долучався до копіювання партитур та поголосників. Поголосники, які він переписав, вміщені у збірниках під шифрами Ее 1548 П. № 21 (ДАТБ), КДА П. Рук № 23 (ДАТБ), КДА П. № 20 (ДАТБ). Партитури, переписані регентом, знаходяться у збірнику під шифром КДА П. № 23. Це анонімні композиції «Апостоле, Христу Богу Возлюбленне», «Милость мира», «Разбойника благоразумного», «Помилуй мя, Боже», твір М. Захарова «Нині отпускаєши», а також колядка дівчат з опери М. Римського-Корсакова «Ніч перед Різдом», пісня «Нищий» С. Панченка, які збережено як окремі аркушеві рукописні копії. Припустивши, що церковні піснеспіви, переписані П. Ковернинським, входили до репертуару хору під час його диригування, можна вважати, що він був прихильником гармонізації старовинних наспівів та підтримував давні традиції церковного співу.

Завдяки П. Ковернинському, а також регентам С. Гросулу та П. Козицькому до нас дійшов опис бібліотеки академічного хору, який є цінним документом для вивчення її складу та змісту. Список нотної літератури, яка зберігалася в бібліотеці КДА до 1909 року, був укладений Парфенієм Ковернинським. Проведений докладний аналіз нотниці показав, що у колекції відсутні більше двохсот нотних документів (рукописних та друкованих) з духовними концертами та літургійними піснеспівами композиторів (?) Алейнікова, А. Веделя, С. Давидова, С. Дегтярьова, Ф. Багрецова, (?) Биханова, М. Виноградова, П. Воротнікова, (?) Должанського, О. Кошиця, О. Львова, І. Макаревича, М. Мікуліна, Г. Музическу, П. Чайковського, К. Стеценка, П. Турчанінова, також велика кількість анонімних композицій різних жанрів і форм [4]. Парфеній Ковернинський не відзначився особливими музичними здібностями, не залишив композиторської спадщини, не прославився високою диригентською майстерністю та витонченими смаками у підборі репертуару хору. Однак він дбайливо займався упорядкуванням та комплектуванням визначної пам'ятки духовної культури України – нотної бібліотеки хору, більшість партитур та поголосників якої на час його регентства зберігалися як окремі аркушеві видання та рукописні копії. Задля збереження цієї пам'ятки, регентом і була проведена робота щодо оправлення всіх аркушевих видань в конволюти. Завдячуючи йому, а також його попередникам та наступникам ми сьогодні маємо змогу ознайомлюватися з однією з небагатьох збережених на сьогодні нотних колекцій духовної музики, що репрезентує діяльність одного з кращих хорів України – хору Київської духовної академії.

#### *Література*

1. Ковернинский Парфений Павлович. Анкетные данные. Прилож. : конверт. Ф. 175. № 1567. 2 арк.
2. Козицький П. О. Спів і музика в київській академії за 300 років її існування. передм. О. Шреер-Ткаченко. Київ : Муз. Україна, 1971. 146 с.
3. Кошиць О. А. Спогади / Передм. і післям. Михайла Головащенко. Київ : Рада, 1995. 387 с.
4. Опись библиотеки Академического хора и имущества регентской комнаты за 1907/8 год. 95 л.
5. Руденко Л. Г. Нотна бібліотека хору Київської духовної академії : монографія. Київ : НБУВ, 2013. 416 с.

## **ХОРОВА МІНІАТЮРА У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО: СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ**

Українська духовна хорова музика – це унікальне явище у світовому музичному мистецтві. Поєднуючи у собі глибокі національно-стильові традиції, розвинуту вокальну поліфонію, дивовижну мелодійність, яскраві гармонічні фарби, хорові твори характеризуються ще й особливою духовністю, глибиною думки, інтелекту, душевності. Особливою молитовністю відрізняються твори Лесі Дичко, які стали важливим етапом на шляху формування національної композиторської школи.

Леся Дичко є однією з провідних хорових композиторів України. Її твори широко представлені на хорових фестивалях, конкурсах та у концертних програмах світу: США, Канаді, Франції, Великій Британії, Німеччині, Нідерландах, Бельгії, Данії, Іспанії, Італії, Угорщині, Болгарії, Польщі, Росії, Україні. Учениця та послідовниця Б. Лятошинського, Леся Дичко створила свій неповторний стиль. Домінантою її творчості є універсалізм, який синтезує різні аспекти знань про побудову світу, божественно-духовне начало, історичну правду, загальнокультурні процеси суміжних видів мистецтва. Величезне значення належить також імпровізації, яка, зрештою, визначає композиторський талент, веде до відкриттів і маніфестації нових колористично-фактурних гармонічних засобів при збереженні чіткої форми й тональних планів. Маневрування між атональним і нормативним гармонічним звучанням є типовим для стилю композиторки. У цій драматургії – секрет свіжості, піднесеності й оригінальності її музики.

Для жанру хорової мініатюри, що виконується без супроводу, характерними рисами є витонченість, високий рівень художності, емоційна та ідейна концентрація. Хорова мініатюра, як невеликий твір, несла у собі особливу специфіку виконання, притаманну жанрам малої форми та відрізнялась тонкістю художніх прийомів і прагнення до втілення єдиного образу. Змістовний аспект жанру визначається суб'єктивністю художнього висловлення, тяжіння до відображення внутрішнього світу особистих переживань. Яскраві приклади творчості Лесі Дичко продовжували розвиток традицій попередників, вносячи значні зміни до музичної стилістики, що особливо помітно порівняно з творчістю композиторів попередніх епох. Сучасні хорові мініатюри набувають дисонантного звучання, у них широко використовується звукові кластери, сонорні звукові ефекти, імітації та інші здобутки композиторської техніки ХХ ст. Духовні мініатюри композиторки збагачені також індивідуальними якостями, які яскраво відображаються в таких хорових творах, як «Велика Ектенія» для баса і мішаного хору *a'cappella*, «Благослови душе моя, Господа» (присвята Р. Твардовському) для мішаного хору *a'cappella*, «Псалом 67» (присвячено Людмилі Байді) для жіночого хору *a'cappella*.

Хорова мініатюра «Благослови душе моя, Господа», створена на текст 102-го псалма Давида, написана у 2015 р., ілюструє найсучасніші погляди Лесі Дичко на традиційну духовну музику. Твір присвячений польському композитору і педагогу Ромуальду Твардовському. Віднедавна Леся Дичко є членом журі Міжнародного фестивалю церковної музики «Хайнувка» в Білостоку (Польща), де Ромуальд Твардовський є незмінним головою журі, який є шанувальником творчості Лесі Дичко. Композиторка, в свою чергу, з великою повагою відноситься як до творчості Р. Твардовського, так і до його особистої постаті. Цікавим моментом була розповідь Лесі Дичко щодо написання цієї хорової мініатюри в особистій розмові сказала таке: «... він [Твардовський] надзвичайна людина, йому вже 80 і більше років, але він – вогонь! Встигає усюди – у нього і є студенти, і поїздки, і він дуже добре розбирається в хоровій музиці України. У нього були поїздки по всій Польщі, де він виступав з лекціями про українську хорову музику. Він дуже добре розбирається у творчості Веделя, Березовського, Бортнянського, і в творчості сучасних композиторів. Також дуже добре говорив про мою музику, твори Гаврилець, Степурка і про багатьох інших. Чому я присвятила твір Твардовському? Бо він має величезну любов до України, він був тут та показував свої твори, і завжди, на всіх форумах, підтримує українську музику. У творі яскраво просліджується авторський принцип «перекомпонування» традиційної послідовності богослужіння: Леся Дичко дозволяє собі відходити від канонічного тексту, продовжити в часі композицію, придати їй нової гармонізації.

Мініатюру відкриває урочисте *tutti* хорових партій в *A-dur*, що закликають возвеличити ім'я Господне. Партії рухаються акордовою хоральною фактурою. Звучання дуже наповнене за рахунок ущільнення *divisi* у партії сопрано та тенора. За допомогою музично-інтонаційних комплексів відображено дві головні позиції людини, яка вимовляє молитовні слова, в храмі – псалмодичну і гімнічну. Перша – зв'язок з почуттям каяття і благання про допомогу: «Благослови душе моя, Господа, і вся істота моя, ім'я Святеє Його...». Друга пов'язана з емоцією радості, з відчуттям досягнутої благодаті: «Благословенний еси Господи».

За формою мініатюра розділена на строфи, які відрізняються між собою різнобарв'ям гармонічних відтінків та достатньою виразністю динамічних перегукуванням хорових партій, що нагадують передзвони. Зупиняючись на особливостях ладо-гармонійної мови композиторки, можна зауважити ряд елементів (традиційних, новітніх, а звідси – індивідуальних), що стали її «особистим почерком» – використання

вузькооб'ємних ходів, пентахордних поспівок. Леся Дичко досить вільно та гнучко застосовує ефект ладотональної мінливості з мелодичними модуляціями. Завдяки цьому вона збагачує ладову палітру зіставленням ладів народної музики, поєднуючи їх з мелодико-інтонаційними авторськими зворотами та канонічними традиціями гармонізації. Цікавим рішенням є кластерне нашарування та *divisi* всіх партій хору в 4 розділі твору (32-33 тт.), що тримає слухача в смисловому напруженні на домінантовому розгорнутому акорді. За унісонним яскраво-динамічним викликом «Благослови!» (34 т.) нарешті дає відчутти благодать «Господи, Господи» (39-42 тт.), висвітлюючи кульмінаційний фрагмент. Композиторка досить оригінально акцентує увагу слухача на фінальній коді твору, обрамлюючи її розгорнутими акордами 6 ступені з 3# на початку коди та на завершенні всього твору. Тут наскільки насичена хорова фактура гармонічними відтінками, що складається враження про відступ від осмислення основної тональності. Леся Дичко грає гармонічними відтінками, що між собою в жодному разі не утворюють дисонанс. Таким чином вона показує нам яскравий приклад тісної взаємодії музики зі словом, підносить нас ближче в небесний простір, дозволяє більше відчутти присутність божественного, сакрального. Закінчується хорова мініатюра яскравим ходом піднесеного характеру на двократному слові «Господи».

Відзначимо композиторську майстерність Лесі Дичко у володінні фактурними пластами, просторовим розміщенням ліній, у застосуванні гармоній і тембрів та винахідливість у створенні неповторних акустичних звучать. Аналізуючи систему тональностей, яку використовує композиторка у своїх творах, ми можемо виявити для себе як гармонічно поєднуються традиційна семантика кольорів та її авторське тлумачення. На вибір тональних побудов, безперечно, впливає тяжіння композиторки до улюбленої сфери – відчуття всесвітньої гармонії, зв'язок людини і Бога. У творчому мисленні Лесі Дичко візуально-кольорові елементи набувають рівнозначного трактування зі словом і звуком: вони стають виразниками філософсько-символічного, образно-емоційного світів. Так і в духовній хоровій мініатюрі поетичне слово є імпульсом як для музичних, так і для зорових, кольорових об'єктів. Взаємодіючи з музикою, візуально-кольорові форми набувають константних ознак, хоча в певних епізодах їх трактування може бути змінене.

*Сасенко Ірина,  
викладач кафедри дизайну  
Черкаського державного технологічного університету*

## **МИСТЕЦТВО ПЛЕТІННЯ В УКРАЇНІ**

Одне з найдавніших ремесел є плетіння, яке виникло раніше ніж обробка металу і дерева. До наших часів збереглися свідчення про плетені вироби ще з античної епохи. Художнє плетіння виробів з рослинних матеріалів, таких як лоза, рогоза, солома, відома українцям з давнини, але зразки минулих часів, завдяки недовговічності таких матеріалів, практично не збереглися. Отже, можливо припустити, що види та мистецька виразність солом'яних, рогоз'яних, лоз'яних предметів, які були поширені в Україні у XVIII–XX ст., побутували і набагато раніше. Деякі аспекти проблеми викладені в працях Д.П.Кривавича, Г.С.Меднікової, М.Р.Селівачова, Р.В.Чугай та ін. [1].

Плетіння має особливі художні, мистецькі риси, а саме: ритмічні повторення у переплетеннях, ажурність, фактуру, кольорові поєднання природних матеріалів. На сьогоднішній день плетіння з рогози та лози стало одним з конкурентних напрямів народного промислу, а вироби, які виготовлені плетінням, мають успішну реалізацію на внутрішньому і зовнішньому ринку і є перспективним видом мистецтва. В часи Античності для плетіння використовували прутья кущів і дерев, їх коріння, була поширена каркасна техніка плетіння, а кошики різної форми та призначення стали основою типологічного напрямку плетеного виробництва. Завдяки майстерності у виконанні і досконалості форми та вигадливістю мережива багатьох видів переплетень, безліч з плетених виробів були на рівні античної кераміки. Деякі вироби з лози, які знайдені під час розкопок античних міст Північного Причорномор'я близькі за формою та технікою виконання до виробів лозоплетіння на території України XVIII–початку XX ст., що вказує на спадкоємність культурної майстерності і традиційність ремесла [1]. У XV–XVI століттях в Україні займалися плетінням капелюхів з соломи – брилями (типовим літнім головним убором українських селян), а найдавніші пам'ятки українського плетіння, що збереглися, сягають XIX ст. та зберігаються у музеях Львова і Києва. Формою і технікою плетіння ці вироби подібні на більш давні. Одним з найважливіших джерел пізнання історії плетених речей початку XIX ст. і особливостей їх використання на Поділлі та в Карпатах, стали акварелі львівського художника Ю.Глогівського. Цей митець, зображуючи людей у народному одязі, як доповнення до образу змальовував плетені кошики, решета, брилі, якими користувалися у побуті селяни і міщани [2]. У плетінні кінця XIX ст. намітилося три шляхи. Перший - виготовлення сільськими майстрами виробів, переважно брилів, кошиків, посуду, рибальського спорядження, другий – виробництво міськими майстрами плетених виробів в стилі модерн, третій – розширення асортименту плетених виробів за рахунок виробництва предметів для обладнання інтер'єрів, виготовлення малих архітектурних форм. У 1880-х роках були засновані школи і

навчальні майстерні з плетіння. Одна з таких шкіл була створена в 1879 р. у с. Нижнів Івано-Франківської області, а згодом такі школи-майстерні відкрилися в с. Сокирчентці (1900) Львівської області, м. Сторожинець (1891) на Буковині. Подібні школи-майстерні діяли у Києві, Черкасах, Полтаві у кінці XIX ст. Вже з 1905 р. вищі кошикарські курси були відкриті у Львові, де майстри навчали близько 30 учнів [2]. Важливу роль у популяризації та розповсюдженні плетених виробів відігравали виставки-ярмарки в Харкові (з 1849), Полтаві (з 1837), Києві (з 1852), а на заході України цим займалися етнографічні виставки у Львові (з 1877), Тернополі (з 1887) тощо. В 1890-х роках лозоплетіння широко розвивалося в Корсунь-Шевченківському, а на Чернігівщині збудували лозопарильний завод. В Корсунь-Шевченківській школі лозоплетіння, яка вважається однією з перших таких шкіл, викладали кращі спеціалісти цього ремесла з Німеччини і Франції. Наприклад, Чернігівський лозопарильний завод до 1940 року забезпечував сировиною не тільки місцеву промисловість, але й західноєвропейські держави. Ще у 1950 році лозоплетільними артілями України випускалося 33% загальної кількості плетених виробів і 64% плетених меблів СРСР. Сьогодні залишилися підприємства, які зберігають і розвивають українські традиції плетіння (Корсунь-Шевченківська фабрика «Корсунчанка», Боромлянська фабрика «Іва», Великобагачанська фабрика «Веснянка» тощо). Майстри народної творчості працюють над новими технологіями і експериментують з різними матеріалами в мистецтві плетіння, чим збільшують асортимент виробів.

Після історичного аналізу розвитку плетіння на теренах України, можна зробити висновок, що вже на початку XX ст. в Україні функціонувало більше десяти приватних майстерень і декілька фабрик, які виготовляли плетені вироби. Найбільші такі фабрики знаходились в Корсуні і Цюрупинську. Сьогодні в Україні функціонує понад 30 підприємств художнього плетіння та чимало осередків, які працюють за принципом домашнього промислу, пов'язані з ринком і користуються зростанням попиту на оригінальні вироби, які вони впроваджують у виробництво. Фабрики та майстерні лозоплетіння є у Чернігові, Хусті, Корсуні-Шевченковому, Тячеві, Боромлі (Сумська область), Ізі (Закарпатська область). Визначними центрами рогозоплетіння стали села Львівської області (Вільшаниця), Тернопільської області (Бутин, Хотовиця, Пишківці), Полтавської області (Городище) тощо. В останні роки попит на плетені вироби зростає і як результат цього Національна спілка майстрів народного мистецтва України разом з Управлінням культури і туризму Чернігівської облдержадміністрації в 2007 році вперше провели I Всеукраїнський симпозиум лозоплетіння.

#### *Література*

- 1.Зузяк Т.П. Художнє плетіння з рослинних матеріалів в Україні XIX-XX століття (Історія, типологія, художні особливості): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Львівська академія мистецтв. Л. 2004. 178 с.
- 2.Селівачов М.Р. Українське народне мистецтво лозоплетіння // Народна творчість та етнографія. 1987. № 3. С.42.

*Самар Ольга,  
студентка магістратури НАКККіМ*

### **ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ МИТЦІВ В УМОВАХ СОЦРЕАЛІЗМУ**

Переломні процеси та потрясіння в політичному та суспільному житті завжди тісно пов'язані з культурним середовищем та динамічністю трансформації в мистецтві. Революціонери-митці руйнують установлені суспільством та владою правила, прагнучи вільного прояву, що є основою для творчості. Право на свободу творчого самовираження в Україні добували митці різних поколінь. Зламани долі в концтаборах та психіатричних закладах – ціна свободи заплаченої талановитими митцями 30-х та 60-80-х рр., що йшли в супротив радянській безнаціональній ідеології.

Питання творчого становлення в умовах суспільно-культурного чи політичного утиску актуальне і важливе в сучасному суспільстві для усвідомлення цінності справжнього художнього вираження та національної приналежності. Важливо розглянути розвиток сучасного мистецтва через призму подій, що відбувались в Україні у кінці XX ст. Дослідження творчих процесів 90-х р. необхідно насамперед починати з протистоянь художників нонкомформістів попередніх десятиліть. В 60-х рр., в часи хрущовської «відлиги», творча інтелектуальна молодь підкріплена передаваною з рук в руки забороненою в СРСР літературою з заходу, виставками в Москві всесвітньо відомих модерністів, репресованою творчістю «бойчуків» О. Архипенка, О.Богомазова, О. Екстер, та ін перебувала у пошуковому стані нової художньої мови, самовираження, національної ідентифікації. Принципи сезанізму та кубізму були першими проявами супротиву бунтівної молоді з ідеологічним соцреалізмом тогочасної спілки художників. Бажання відтворити фольклорний напрям розцінювалось як націоналізм, перекреслювало кар'єру, ламало долі, а подекуди і життя митців. Паралельно з творчістю бунтівних художників тривала творчість реалістів. Реалізм не був пасивний, повторюваний. Пошуки пластичної форми, оригінальності композицій, технічних вирішень робіт створювали особливу яскраво виражену школу реалістичного живопису в УРСР.

Часи «відлиги» змінились поверненням до тоталітарного режиму сталінської доби. Країною покотились нові хвилі арештів і переслідувань. В середині 70-х на початку правління Л.Брежнєва тяжкі репресії повернулись з новою силою. Роботи з вираженою національною особливістю не брали до експозицій, знищували. До старшого покоління художників, що прагнули відновити національну рису мистецтва в УРСР приєдналось молоде покоління. Відома мисткиня А. Горська власною долею трагічно розплатилась за художньо-етнічний провай та протистояння радянській системі. «Інакомислячі» художники, зважаючи на події і ситуацію в країні, вимушені були творити підпільно. Розкол у мистецькому колі поділявся на андеграундних вільнодумців і пристосованців до системи. Мало місце і «подвійного життя» художника, коли держзамовлення і творчість кардинально відрізнялись. Творча талановита молодь того часу ховаючись в підпільних осередках започаткувала «тихий живопис», що вирізнявся зверненням до людини, її особистої драми, а не соціалістичних штучних ідеологій. Непоказовість сюжетів, тема людських стосунків, ліричність і буденна тематика були протилежні ідеям героїчного буття радянського суспільства. Одночасно з «тихим живописом» молодих, мистецтво художників старшого покоління теж зазнало змін. Фовізм М. Глуценка, фольклоризм Т.Яблонської, уславлений пейзажний імпресіонізм закарпатської та кримської шкіл. Оригінальний переспів класичних традицій та неповторна індивідуальна манера виконання стали візитівкою української школи живопису.

Наприкінці 70-х рр. московська влада вже не так жорстко відноситься до творчого вираження митців, як локальна керівна структура спілки художників УРСР. Слід відзначити зацікавленість українськими молодими митцями на виставках у Москві, натомість в Україні перешкоджання появам робіт «вільнодумців» на експозиціях мало постійний характер і диктувало свої умови. Так тривало аж до розпаду СРСР. Подвійне творче життя принесло у 80-ті рр. зашифровані символи, образи, метафори. Технічні і митецькі інновації з Заходу просочувалися до напівзруйнованої соціалістичної країни. Попри вплив і тиск керівництва відбувається культурна революція і зміна світогляду в усіх сферах суспільства. В мистецтві це проявилось зникненням ідеологічного обмеження, пошуком нової пластичної мови. Завдяки лояльному ставленню Москви відбулось кілька виставок українських прогресивних митців (А.Чебикін, Т. Сільваші) після чого у 1980 р. абсолютно новий, сенсаційний живопис молодих українських художників на виставці у Ташкенті, але в Україні виставка молодих художників відбулась тільки через п'ять років. Чорнобильська катастрофа жахливим рубцем залягла на тілі країни та відобразилась сюрреалістичними і експресіоністичними проявами.

Перебудова внесла корективи в культурне життя країни. Демократія 80- 90-х рр. відновила національні ідеї та створила осередки суспільно-культурного середовища. Художні виставки, що відбулися в той час, засвідчили високі творчі можливості українського образотворчого мистецтва, його різноманітність, співіснування у ньому різних форм і засобів вираження художнього задуму. Виявилось, що українське образотворче мистецтво потенційно готове до нового якісного вибуху, що дістав назву «нової хвилі». Воно наче підхопило рух українського авангарду 10-20-х та 60-80-х років ХХ ст., продовживши його розвиток за нових умов, на новому витку історії. Знавці й шанувальники мистецтва отримали змогу ознайомитися з творами Олександра Бабака, Віктора Григорова, Олександра Дубовика, Людмили Красюк, Миколи Малишка, Євгена Петренка та інших талановитих художників, які раніше не допускалися в зали художніх галерей. Розвиток кращих традицій національного мистецтва зазнав потужного впливу західної культури. Серед напрямів західного модернізму, які значною мірою впливають на творчість українських художників, можна виокремити сюрреалізм, оп-арт, поп-арт і концептуалізм. Творчі пошуки сучасних українських митців не вкладаються в рамки якогось єдиного стилю, напряму та методу. Майстри старшого покоління віддають перевагу традиційному реалістичному мистецтву. Значного поширення набув абстракціонізм. Ним захоплюються такі відомі нині художники, як Т. Сільваші, П. Малишко, О.Тістол, О. Дубовик, О. Будніков, В. Бажай, М. Гейко, С. та О. Животкови, С. Панич, О. Голосій, М. Кривенко, П. Лебединець, А. Криволап, Д. Кавсан, Г. Вишеславський, О. Рижих та ін. І все-таки головною ознакою сучасного українського мистецтва є поєднання фігуративного й абстрактного методів творчості. Саме воно надає художникам необмежені можливості індивідуального самовияву. У широкому просторі, що пролягає між реалізмом та абстракціонізмом, творять світ власних образів талановиті митці: Віктор Іванів, Василь Ходаківський, Олег Ясенєв, Андрій Блудов, Микола Бутковський, Олексій Владимиров та ін. Отже, можна стверджувати, що пошукова хвиля вільної творчості наприкінці 1990-х рр. була б неможливою без протистояння окремих художників-маргіналів 60-80-х рр. системі соцреалізму. Саме маргінали забезпечили прорив до світових моделей мистецького бачення. Свобода самовираження стрімкою хвилею розкрила горизонти для нових поколінь митців і породила творчий плюралізм, що виразно контрастує з напівдозволеним творчим минулим України, яке тепер сприймається не більше як міф.

#### *Література*

- 1.Петрова О.Г. Трете Око : Мистецькі студії : Монографічна збірка статей; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. К. : Фенікс, 2015
- 2.Стаття «Мистецтво 90-х», сайт [https://studopedia.com.ua/1\\_14580\\_mistetstvo--h-rokiv.html](https://studopedia.com.ua/1_14580_mistetstvo--h-rokiv.html)
- 3.Стаття «Мистецтво на межі світів», Ольга Лагутенко,2010р. сайт <https://krytyka.com/ua/articles/mystetstvo-na-mezhi-svitiv>



*Самая Тетяна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного співу  
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва,  
заслужена артистка України*

## **ВОКАЛЬНА ЕСТЕТИКА СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА**

Сучасне вокальне виконавське мистецтво складається з народного, академічного та естрадного, які мають свої творчі завдання, традиції, засоби виразності тощо. Естрадний вокал – найбільш різнобічний напрям, що поєднує в собі безліч музичних стилів і течій. Вокальне мистецтво естради – молодий сценічний вид з власною історіографією та художньо-естетичними ознаками, в якому виділяються такі засади – відкритість, імпровізаційність, синтетичність, легкість, лаконізм, мобільність, індивідуальність. Основна специфіка естрадного вокалу передбачає пошук і формування унікального саунду – багатогранного визначення своєрідних характеристик і індивідуальності звучання стилю, напрямку, гурту, голосової тембрації вокаліста. Це вирізняє естрадний вокал від народного та академічного.

Мікрофон для естрадного співака є не лише приймачем для посилення голосового сигналу; його практичне використання передбачає суттєві відмінності між академічним і естрадним співаками з точки зору аудіальних особливостей звукового контролю. З появою звукопідсилюючої апаратури змінилися акустичні умови роботи вокаліста, а отже і звукоформування, його позиція потребувала корекції. В сучасних акустичних умовах у вокальному виконавстві з використанням мікрофону передбачається переміщення звукоформування в мовленнєву позицію. Наприкінці ХХ ст. американський педагог Сет Ріггс запропонував провідний метод «мовленнєвої» позимції, який вкорінився у сучасній вокальній педагогіці. Фактично він є адаптацією співацького звукоформування за інших акустичних умов з використанням звукової апаратури (мікрофон, монітори, підсилювачі тощо). Спів у мовленнєвій позиції є універсальною основою для вдосконалення естрадної вокальної техніки, що формує оптимальний режим фонації для розвитку голосу. Якісне звукоформування вокаліста повною мірою передає весь обертоновий спектр діапазону його голосу, зберігаючи його ресурс, не ризикуючи м'язовими затисками та фізичним зношенням зв'язок.

Для сучасної вокальної педагогіки актуальною залишається методика «Повна вокальна техніка» дослідниці із Данії Кетрін Садолін, яка окрім педагогіко-методичного хисту, також є чудовою співачкою з широким діапазоном виконавських можливостей від класики до рок-вокалу. Цінність її розвідки полягає у ретельному описанні вокальних прийомів та голосових ефектів, що застосовуються у всіх вокальних творах класичної музики, джазу, року або поп-напрямку. При цьому К. Садолін пропонує універсальну, досить виправдану термінологію відповідно до естетики звучання того чи іншого прийому/ефекту, основні з них: дісторшн (розщеплення), ретл (хрип), гроул (гарчання), вокальний злам, субтон, скрім (вереск/крик), крек (скрип), вібрато (vibrato). Використання цих вокальних прийомів авторка розглядає у чотирьох режимах вокально-динамічної естетики: нейтральному (Neutral), стриманому (Curbing), інтенсивному (Overdrive) та ударному (Belting). Визначивши динамічні особливості вокальних режимів, К. Садолін вказує на характер звучання окремо кожного з них, описує естетику голосових ефектів, зазначає, що напрацьовувати їх слід індивідуально, оскільки завжди є переваги чи обмеження, пов'язані безпосередньо з фізіологією вокаліста. У кожного співака, зауважує дослідниця, ефекти завжди будуть індивідуальними, враховуючи особливості анатомії, фізіології, фізичної підготовки, енергетичної активності і темпераменту.

Керуючись методикою К. Садолін, досить легко орієнтуватися у визначенні виконавських прийомів видатних вокалістів. Для конкретики назвемо їх невелику частку. Приміром, «дісторшн» улюблений ефект Джеймса Брауна, Рея Чарльза, Стіва Вандера, Дженіс Джоплін та ін.; «гроул» популярний серед джазових виконавців, а Луї Армстронга взагалі можна назвати його «королем». «Скрім» та «ретл» досить поширені у рок-вокалі, його використовують гурти «AC/DC», «Deer Purple», солісти Джо Кокер, Микола Носков і багато інших; яскравою представницею прийому «крек» на сьогодні є Сія Ферлер; вокальним «зламом» та субтоном володіє переважна кількість відомих співаків (Вітні Хьюстон, Майкл Джексон, Шинейд О'Коннор, Сем Браун, Кріс Айзек, Мерая Кері, Адель, Бійонсе та ін.)

На жаль, і досі в мистецьких закладах України недостатньо приділяється уваги розвитку сучасної вокальної техніки у програмах підготовки естрадних співаків. До певного етапу використовуються консервативні методи щодо постановки голосу, звуковидобування, атак звуку і обмеженої кількості вокальних ефектів. Еволюція вокального мистецтва нам демонструє, що молоде покоління вітчизняних співаків зовсім не бажає відмовлятися від естетики сучасного виконавства, опановуючи ці ефекти силоміць, без контролю педагога, ризикуючи своїм голосовим здоров'ям. Якісний рівень українського естрадного вокального виконавства стане можливим через враховування специфіки естрадного вокалу, відповідно акустичних умов праці естрадного співака, а також глибокий аналіз та вивчення провідного західного методичного досвіду. В результаті синтезу співацьких українських традицій і сучасної вокальної техніки відбудеться збагачення національної пісенної естради.

## **СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ІНДУСТРІАЛЬНИХ ОБ'ЄКТІВ**

Динамічна індустріалізація та урбанізація ХІХ–ХХ ст. залишили велику спадщину архітектурних об'єктів, які вичерпали свої технічні ресурси у відповідності до функціонального призначення. На сучасному етапі розвитку великих міст є актуальним питанням визначення ролі та місця архітектурних об'єктів промислового призначення в інфраструктурі, їх адаптації до нових соціальних стандартів. Саме тому архітекторам відведено роль ідеологів та керівників для вирішення зазначених проблем соціального, культурного й економічного розвитку архітектурної спадщини індустріального періоду, що має велике значення у формуванні художнього образу міст в цілому. Як показує світовий досвід, заводи, фабрики, теплові електростанції, вокзали тощо за тих чи інших причин втратили свою важливість, тому актуальною стає адаптація таких архітектурних споруд до сучасного міського середовища та визначення стратегій нового функціонального призначення, наприклад: вокзал Орсе в Парижі, електростанція Баттерсі в центрі Лондона, завод Арсенал в Києві, фабрики, заводи у Москві та в інших індустріально розвинених містах світу. Таке явище в культурній спадщині, переважно європейських столиць, поєднує в собі художню, наукову та технічну діяльність суспільства на конкретному етапі його розвитку. І нині за об'єктивних умов воно продовжує впливати на культурно-естетичні аспекти архітектурного середовища.

Київ. За часів незалежності України та з початком нових економічних відносин, переважно у великих містах, розпочався розвиток будівництва та реконструкції виробничих і транспортних об'єктів. Архітектура на сучасному етапі виступає в ролі соціального замовника нових функцій, технологій і матеріалів. Це формує попит сучасного суспільства в рамках нових соціальних стандартів на об'єкти побутового та культурного призначення.

Кожне людське поселення було унікальним, має свої особливості об'єктивного та суб'єктивного характеру, що в різні часи по-різному впливали на його долю та подальший розвиток. Така специфіка полягає у взаємодії багатьох чинників: природних, демографічних, культурних, соціально-економічних, географічних та ін. У цьому відношенні Київ не є винятком – він мав великий геополітичний містоформуєчий потенціал, визнавався за одне з кращих міст Європи, яке майже завжди мало статус державного міста (столиці) в різні періоди історичного розвитку. Саме тому на території сучасного Києва сконцентровано величезні матеріальні та духовні цінності.

1837 р. був розроблений перший генеральний план Києва, який об'єднав окремі частини в єдине місто і визначив резервні території для подальшого інтенсивного будівництва та розвитку міста в цілому (арх. В.Беретті). Майже через століття, 1936 р. було затверджено наступний генеральний план розбудови Києва і територіально виокремлено промислові зони. Вже у II пол. ХХ ст. будівництво промислових підприємств було перенесено на захід від історичної забудови Києва та лівий берег Дніпра. Актуальним стало питання тих промислових підприємств, які залишалися в історичній частині міста. З огляду на це можна зазначити, що Арсенал протягом двох століть відіграв вагомий роль не лише в процесі розвитку містобудівного процесу Києва. Про це свідчить той факт, що у ХVІІІ ст. Арсенал, як архітектурний об'єкт, був одним з найбільших на території Російської імперії. Завод був заснований 1764 р. під назвою «арсенальні майстерні», у ХVІІІ–ХІХ ст. ремонтував та виготовляв різні види озброєння. На початку ХХ ст. Арсенал був найбільшим заводом у Києві, мав потужний науково-технічний рівень промислового виробництва.

Нині Національний музейний комплекс «Мистецький Арсенал» має за мету створення сучасного архітектурного комплексу в історичному центрі Києва, формування бази для надійного і взаємовигідного партнерства між державним і недержавними секторами культурно-мистецької сфери, розроблення найефективнішої моделі використання культурних ресурсів Києва й України та творення на їх основі символічного капіталу нації. 2009 р. до Дня незалежності України в «Мистецькому Арсеналі» було відкрито першу виставку «De profundis» («Із глибин»), присвячену українській скульптурі.

Париж. 1971 р. постало питання про знесення будівлі залізничного вокзалу Орсе в центрі Парижу, який вже не відповідав новим вимогам та стандартам часу. Це був перший електрифікований вокзал, який символічно був відкритий 1900 р. (проект арх. В.Лалу). 1977 р. французький уряд на чолі з Ж.Помпіду прийняв рішення про створення музею французького образотворчого мистецтва, який був відкритий 1986 р. та на сьогодні є унікальним музеєм у Парижі, відомим не лише у Франції, а в усьому світі.

Лондон. Електростанція Баттерсі – недіюча від 1983 р., має дві однакові споруди: Баттерсі А (1930-ті рр.) і Баттерсі Б (1950-ті рр.), які є найбільшими спорудами з цегли в Європі, в ХХ ст. занесені в Англії до списку особливої архітектурної та історичної цінності. Електростанція Баттерсі знаходиться на території великого промислового району, на березі Темзи в історичному центрі Лондона. Право на електростанцію Баттерсі та відродження району Найн Елмз з 2006 р. належать ірландській компанії Real Estate Opportunities. Вже 2010 р. була затверджена програма перепрофілювання, яка визначила стратегію розбудови раніше

індустріально-орієнтованого району в сучасний житловий мікрорайон з унікальною інфраструктурою дозвілля та відпочинку. Розглядалися різні концепції функціонального призначення електростанції Батгерсі. Фасад суттєво відреставровано, а внутрішні площі трансформовано в культурний центр з театрами, арт-галереями, центрами відпочинку. Для реалізації такого мега-проєкту залучено потужні інвестиції.

Отже, проведене дослідження дозволило частково розглянути проблематику архітектурних об'єктів індустріального призначення в історичних центральних районах на прикладі міст столичного статусу: Парижа, Лондона, Києва; дослідити ці об'єкти як культурні пам'ятки та зазначити, що процеси перепрофілювання є динамічними, неоднорідними, мають свою територіальну і національну специфіку, в кращих своїх проявах набувають рівня соціокультурних трансформацій.

*Сєрова Олена,  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ*

## **СТИЛІ, ЖАНРИ ТА ТЕХНІКИ МУЗИЧНОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Нова соціокультурна парадигма другої половини ХХ ст. зумовила появу нових естетичних тенденцій у музиці того часу. Світ культури ускладнився і розширився. Людині стали підвладні небачені раніше види енергії. Породжені людиною техніка і технології вирішальним чином визначають умови людського існування, змінюючи ландшафт і клімат. Створюються нові види мистецтва, нові форми мистецького вираження, зокрема і музичного, які ми узагальнюємо під терміном «музичний постмодернізм». Стосовно музики постмодернізм можна розглядати як стиль і як стан. Як музичний стиль, постмодерн включає усі характерні риси мистецького постмодерну: він характеризується поєднанням різних музичних стилів та жанрів, полістилістикою, самовідносністю та іронічністю, стертям кордонів між «високим мистецтвом» і «кітчем». Це — тотальний колаж, полістилізм і випадковість. Якщо музика епохи модерну розглядалася в якості способу самовираження композитора, то в епоху постмодерну музика скоріше є видовищем, продуктом масового споживання, та індикатором групової ідентифікації, наприклад, знаком, що допомагає визначити свою приналежність до тієї чи іншої субкультури.

Упродовж ХХ ст. продовжувало змінюватись ставлення професійних композиторів до фундаментальних засобів музичного вираження. Відчуття гармонії радикально змінилось ще на початку ХХ ст. у музичному експресіонізмі і продовжує трансформуватись у музичному постмодернізмі. Але тепер ми бачимо не тільки радикальне ускладнення музичної вертикалі, а також і радикальне її спрощення. Ситуація в гармонічній музичній мові в першій половині ХХ століття визначається як «гармонія дисонансу» або «емансипація дисонансу». Але вже у 1950-ті роки композиторами-мінімалістами було запропоновано естетику «емансипації консонансу». Консонанс, як колись дисонанс, тепер теж розглядається як явище, яке не зв'язане з жодним акордом жодним тяжінням. Відбулося розщеплення цільного тонально-гармонічного, фундаментом якого завжди були дисонатно-консонантні зв'язки, на два окремі автономні полюси. Тепер не тяжіння визначає логіку розвитку гармонічної вертикалі, а нове відчуття краси автономного поєднання звуків тут і зараз. Нова музика, яка відображає новий стан людської свідомості, зажадала і нової свободи – свободи від причинно-наслідкових тонально-гармонічних законів. Тому в середині ХХ ст. поруч із додекафонією, серійністю та серіалізмом, що продовжували розвиватись (і потроху трансформувались у постсеріалізм), з'явилися і нові техніки композиції, в яких втілювалось нове розуміння музичної вертикалі: сонорика, алеаторика, спектралізм, мінімалізм, «нова простота» та полістилістика

Сонорика (або сонористика, музика тембрів, статистична композиція, «музика звучностей») – це вид сучасної техніки композиції, що використовує яскраво забарвлені звучання – тембровзвучності, і оперує ними для створення і розвитку музичної вертикалі. Для композиторів, які використовують цю техніку, головним виражальним засобом є звукова фарба. Для означення музичної вертикалі замість звичних функційно-пов'язаних акордів, тут використовуються такі терміни як «звуковий комплекс», «звукова пляма», «фактурний пласт», «сонорний пласт», «кластер» тощо. Сонорика виходить за рамки 12-тонового звукоряду октави, активно використовує чвертьтони і навіть ще менші величини. Сонористичні прийоми для створення такого роду звучностей можуть бути у вигляді різних шумів, різноманітних нетрадиційних засобів звуковидобування на музичних інструментах, глісандування, мультіфоніків. Використовуються також електроніка для зміни тембру акустичного інструмента. У вокально-хоровій музиці використовуються говірка, шепіт, звуконаслідування, своєрідний вокаліз на приголосних, глісандо, стук ногою і т.д.

Алеаторика (від лат. *alea* - гральна кістка, випадковість) – це техніка композиції, що проголошує принцип випадковості головним формотворчим засобом у процесі створення та виконання музики. Елемент випадковості вноситься в музику найрізноманітнішими методами. Так музичну композицію можна будувати за допомогою «жереба» - на основі ходів шахової гри, числових комбінацій, розбрикування чорнила на нотному папері, кидання гральних кісток, внесення елементів випадковості в процесі виконання п'єси тощо.

Алеаторика передбачає також неповну фіксацію музичного тексту, який відносно вільно відтворюється або навіть komponується в процесі виконання. Нерідко нотний запис таких творів являє собою лише кілька натяків-символів, який реалізує виконавець на свій розсуд. Зазвичай в подібних записах композитори частково або повністю відмовляються від звичної нотації та п'ятилінійної нотної системи. Алеаторика знімає з композитора будь-яку відповідальність за свій твір, перекладаючи її на виконавців, які вільні кожен раз по своєму реалізувати намічену композитором схему.

Спектралізм (фр. *Musique spectrale*) є технікою, в основі якої опора звуковисотної організації музичного тексту на дані спектрального аналізу звуку. Це музика, весь матеріал якої походить з акустичних властивостей звуку. Обчислення спектру звуку спирається на швидке перетворення Фур'є і здійснюється за допомогою комп'ютерної техніки. Спектралізм виник у Франції, де у 1973 р. група молодих композиторів на чолі з Т. Мюраєм та Ж. Грізе об'єдналися в «*Groupe de l'Itinéraire*». Молодим митцям вдалося створити свою власну школу та естетику. Їхнім «кредо» було створення оригінальних звуків, що дестабілізують мислення та систематизацію парадоксальних звукових і тембрових комбінацій, вони закликали писати музику не нотами, а звуками, зважаючи при цьому на відносність слухацького сприйняття. Спектралісти вивчали спектр певного звуку на предкомпозиційному етапі творчої роботи за допомогою спектрального аналізу, а пізніше – за допомогою створення спектрограм – візуалізації спектру звуку за допомогою спеціальних комп'ютерних програм. У кінцевому результаті спектральна музика сприймається як своєрідна проекція техніки електронної музики на традиційний інструментарій симфонічного оркестру.

Мінімалізм є одночасно і стилем, і технікою. Техніка музичного мінімалізму зародилася в лабораторії експериментальної музики американського композитора Д. Кейджа та його школи в середині 1950-х років. Музичному мінімалізму, як стилю, при-таманні спрямованість на об'єктивність, імперсональність мистецтва, розуміння твору як самодостатнього організму, що розвивається поза авторською волею, гранична обмеженість у виборі виражальних засобів тощо. Появі музичного мінімалізму сприяло зацікавлення американських композиторів східними релігійно-філософськими концепціями та звуковим світом екзотичних цивілізацій. Ключовим поняттям музичного мінімалізму є нескінченний тривалий процес, що пов'язаний з феноменом відкритої музичної форми. Він саме і сформувався внаслідок орієнтації на позаєвропейські часопросторові координати. Мінімалізм як композиторська техніка складається з ряду технічних композиційних прийомів і засобів: репетитивність (нескінченна повторність простих ритмічно і тонально паттернів), фазові зсуви, адидія, ритмічне конструювання, бінарні опозиції, циклічні прогресії, аугументація.

«Нова простота» (від нім. «*die neue Einfachheit*» та англ. «*New Simplicity*») - музичний термін, який використовують для опису стилістичних особливостей творів ряду композиторів кінця 1970-х і початку 1980-х рр., а також застосовують і сьогодні для позначення творчості інших авторів, близьких їм за духом. Рух виник на протигагу європейському музичному авангарду середини ХХ ст. Представники «нової простоти» намагаються за допомогою мінімуму засобів досягти музичної суб'єктивності, подолати зайву емоційну замкнутість та інтелектуальну рафінованість новітніх напрямків музичного авангарду і повернути музиці втрачену нею відкритість через повернення до елементів тональної мови і системи жанрових форм пізнього романтизму. «Нова простота» у порівнянні з мінімалізмом є менш технологічною. Також на відміну від останнього, що культивує асиміляцію екзотичних культур і деяких елементів поп-музики, «нова простота» старанно уникає масових жанрів. У ній відсутні експерименти з часом: на відміну від мінімалістів, що часто штучно розтягують незначну музичну драматургію окремих фрагментів, для композиторів «Нової простоти» характерні насиченість музичними подіями та фактурна різноманітність. У творчості представників «Нової простоти» простежується зв'язок з церковною музикою західної та східної Європи. Натомість, мінімалізм більш близький до культури Сходу, ніж до християнського світогляду Заходу.

Термін «полістилістика» найчастіше відносять до музики російського композитора А. Шнітке (який і увів цей термін у 1971 р.), хоча як принцип композиторської естетики полістилістика з'явилася набагато раніше. Полістилістика також є одночасно і технічним прийомом, і стильовим напрямком. Полістилістика в музиці передбачає навмисне поєднання в одному творі несумісних або надзвичайно відмінних, різнорідних стилістичних елементів: прямі або видозмінені цитати з музики інших епох, вкраплення фрагментів джазової, поп- чи рок-музики, залучення в симфонічних партитурах електронних інструментів, екзотичних ударних і струнно-щипкових інструментів, які вельми незвичайним чином поєднуються зі складними оркестровими дисонансами сучасного авангарду. Основними технічними прийомами полістилістики є колаж, цитата, псевдоцитата, квазі-цитата, ілюзія, алюзія, натяк тощо. У різних композиторів полістилістика, звичайно ж, виявлялася по-різному і мала абсолютно різний зміст. У американського композитора Ч. Айвза вона стала відображенням його бажання якомога повніше виразити різноманіття світу. Німець Б.-А. Ціммерман прагнув за допомогою полістилістичних прийомів передати відчуття одвічного і неминущого ходу історії. В італійця Л. Беріо та росіянина А. Шнітке цей метод відтворює химерну еkleктичну атмосферу сучасної цивілізації.

Отже, як бачимо, друга половина ХХ ст. виявилася надзвичайно багатою на експерименти із пошуків нових звучань. Багато з цих технік навіть зараз продовжують розвиватись, інтегруючись у нові пошуки вже сучасного покоління творців актуальної музичної культури ХХІ століття.

## КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК КРОС-КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Останні десятиріччя ХХ ст. ознаменувалися початком глобалізації суспільного життя. Викликані цим процесом соціально-економічні, політичні та соціокультурні трансформації істотно змінили образ сучасного світу. Так, відбувається інтенсивне розширення міжкультурних контактів, збільшується взаємозалежність і взаємовплив різних культур, стираються культурні кордони між країнами і континентами, народами й етнічними групами. Швидкісні засоби пересування, сучасні засоби комунікації, глобальна інформаційна мережа Інтернет зблизили людей, зробили світ настільки тісним, що взаємодія країн, народів і культур стала неминучою та постійною. Сьогодні неможливо знайти такі нації і народності, які не зазнали б на собі культурного впливу інших народів. Цей вплив здійснюється за допомогою обміну соціально-економічними та культурними досягненнями, а також завдяки прямим контактам між державними інститутами, громадськими рухами, науковому співробітництву тощо.

Бурхливий розвиток різних форм міжнародних контактів в даний час випереджає розвиток навичок комунікації між представниками різних культур. В той же час процес глобалізації, що веде до уніфікації культур, породжує прагнення до культурного самоствердження і викликає бажання зберегти власні культурні цінності [2]. Саме тому актуальною є тема діалогу і взаєморозуміння культур (міжкультурної комунікації), в якій важливе місце займає вивчення специфіки, самобутності і відмінностей культур різних народів [1]. Слід зазначити, що серед багатьох форм міжкультурної комунікації, які мають власні закони існування й розвитку, значне місце займає концертна діяльність. Вона є однією з творчих сфер діяльності людини, яка безпосередньо формує сукупність зв'язків і взаємодій індивідів, груп, спільнот, де відбувається обмін «музичною інформацією», уміннями, навичками. Коли «музичну інформацію», передану представником однієї культури, розуміє представник іншої культури, виникає процес спілкування між представниками різних культур. Концертна діяльність постає чинником взаємодії представників різних, можливо, протилежних за етнічними та психологічними ознаками культур. Ці дії можна розглядати як результат розуміння музикантами необхідності створювати умови, що сприяють збільшенню кількості та якості виступів серед громадськості [3]. Яскравим прикладом збагачення такого міжкультурного діалогу за рахунок концертної діяльності є розвиток акордеонного мистецтва в Європі та Україні. Дослідження свідчать, що акордеон тепер з'являється частіше як інструмент сольної або камерної музики, в великих ансамблях, а також в програмі фестивалів класичної і нової музики. Величезна робота скандинавських і німецьких «піонерів акордеону» щодо демонстрації виразних і технічних можливостей свого інструменту, була підтримана багатьма акордеонними школами Європи. Цьому сприяло приєднання до цього процесу виконавців з різних країн, учнів музичних закладів, які згодом переконали композиторів писати для акордеону сучасні твори або перекладати класичні. Так, починаючи з 2000 року, більшість відомих європейських композиторів написали принаймні одну роботу для акордеона в якості інструменту сольної або камерної музики [3]. Створення нових творів має першорядне значення для того, щоб спонукати майбутніх композиторів розглядати акордеон як незамінний інструмент, наприклад, в оркестрі. Українські музиканти-акордеоністи також сприяють появі інновацій у напрямку музичного мистецтва. Вони активно співпрацюють з композиторами інших країн, приймають участь у міжнародних конкурсах та конференціях, виступають у різних ансамблях.

В той же час слід зазначити, що більшість цих проектів у Європі реалізується за рахунок грантів від урядів окремих регіонів або інших державних установ. Така залежність від грантів означає, що деякі п'єси виконуються нечасто, тому що вони не є широко відомими. Виникає проблема поширення репертуару, як у Європі, так і в Україні [3]. Однак, незважаючи на існуючі проблеми, обмін інформацією, досвідом і культурами в процесі концертної діяльності вигідний для всіх. Акордеонне виконавство зміцнює свої позиції на світовій арені, продовжує об'єднувати художні та інноваційні таланти різних поколінь і країн.

Таким чином, проведені дослідження дозволяють стверджувати, що налагодження полікультурних зв'язків шляхом концертної діяльності є невід'ємним фактором розвитку крос-культурної комунікації.

### *Література*

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин - М.: Искусство, 1986. - 445с
2. Садохин А. П. Межкультурная коммуникация: Учебное пособие. – М.: Альфа.- М.: ИНФРА-М, 2009.
3. Modern Accordion Perspectives #1“Articles and interviews about classical accordion literature, pedagogy and its professional and artistic perspectives” - Edited by Claudio Jacomucci

## «НЮ» - РУХ У ЧАСІ. СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ЖАНРУ

Ню - від французького nudité (оголення) - найулюбленіша та найпривабливіша тема для митців на всі часи, яку варто назвати - основним інстинктом мистецтва. З чього все почалося? Звісно з першої людини. Людина є початком та творцем усього, що сьогодні ми називаємо мистецтвом. Якщо піти від глобального поняття сенсу "людина" - це тіло та душа (розум, особливість та ін.) але насамперед - тіло - тендітна субстанція, яка має властивість до змін. І це, мабуть, є основною причиною або бажанням відобразити та увічнити кращий стан тіла, що і є основним двигуном творчості художників, скульпторів, а пізніше фотографів та кінорежисерів, які розглядали тіло людини як основний предмет або тему творчості. Варто відзначити, що перші зображення Ню, так звані Палеолітичні Венери мають вік 30 000 років, а знайдені у 2003 році у скелях Холе-Фельс (Німеччина) - 40 000 років (мінімум 35000 років). Зрозуміло, що ці зображення не можуть надихнути, якщо врахувати, що створені були з природи. Але дають можливість судити, як змінювалися ідеали краси тіла. В цей час Ню ще не набрало своєї естетичності, а скоріш є констатацією образів, які були буденністю життя. Таким чином, основний предмет вивчення nudité в мистецтві, який ми розглянемо - естетичне зображення людської плоти з еротичним підтекстом, який і є самим інтригуючим та природним двигуном найщирішої емоції людської природи.

У Давіда Самойлова в "Дневниках" апрель 1987 г." є таке визначення: "В человеке есть три сферы - сфера ума (интеллекта) - сфера оценки. Сфера сантиментов - "память сердца". И сфера плоти (секса) - сфера вожделения. Хорошо если они в равновесии. Если люди лишены сентиментальной сферы - для них нет прошлого - они природы жестокие. Люди, лишённые сферы плоти, обычно расплывчатые и не склонны к творчеству, в них нет необходимой жесткости, исходящей от вожделения. Лишённые сферы ума иногда прелестны, романтичны, добры и ненадёжны". Таким чином, джерелом творчості для людини - є жадання (вожделение). А для жанру Ню - Ерос, який є основним інстинктом - натхненням для митців. І платформою цьому натхненню первинно служить людське тіло. Всі найвидатніші твори мистецтва відомих майстрів з'явилися в періоди розквіту еротичного мистецтва - антична демократія, епоха Ренесансу, французька революція, наукоахво-технічна революція 60-70 рр. у Європі та Америці.

Тут треба підкреслити, що емоції, які викликає вид красивого оголеного тіла мають подвійний вплив. Як творчий, так в руйнівний. Як би парадоксально це не звучало, але людина як частина соціуму не завжди самостійно формує своє відношення до еротики як частини свого ества. Наприклад, тоталітаризм - завжди заперечував мистецтво Ню, в нашій країні це було особливо виражено під час СРСР, фашизм у Німеччині і т.д. На відміну від тоталітарного режиму - "гіпер демократичність" по відношенню до спокус, які викликає nudité, веде до розпусу та повного виродження моральних норм і правил. Приклад - Римська імперія, розпад якої був тривалим та поступовим, вираженим в системному розкладанні, що призвело до повного знищення моральних норм у всіх сферах суспільного життя. Мабуть тому встановлення "золотої середини" в питанні моральності nudité не втрачає своєї актуальності в сучасності.

Тому проблема, рішення якої є основною в процесі вивчення жанру ню – це, насамперед, пошук універсальних критеріїв в психологічній, естетичній та законодавчій площині, завдяки яким жанр ню, особливо в найсучасніших його проявах фотографії та кінематографії перестає викликати бурхливу реакцію з боку цензури та стає привабливим для суспільства, виокремивши святенництво і двоєке трактування.

Якщо коротко здійснити огляд історії Ню від Еліністичних міфів до сучасного мистецтва, можна відстежити двоякість в усі періоди, які були як особливо плідними, так і особливо "темними" у розвитку цього жанру. Але одне стає незмінним - nudité людського тіла як еротична складова людської суті ніколи не була виключена з поля зору великих митців. А краса людської плоти була та є найвищим проявом майстерності митців, звеличуючи їх творчий потенціал і залишаючи людству найвідоміші твори мистецтва.

Елінізм подарував нам ті самі параметри краси, які не дуже змінилися на протязі 25 століть. І основну філософську - "В гарному тілі не може існувати негарна душа". Тому для них одне не існувало без другого. Негативно - захопленість гарними людськими фізичними даними призвела також до масової захопленості гомосексуальністю та педофілією у 7-6 ст. до н.е.

Римська імперія перейняла від греків естетичне зображення Ню. Негативне - як раніше сказано, була прикладом повної втрати моральних норм і правила. Середньовіччя, не дивлячись на те, що, починаючи ще з Римської імперії існувало християнство. Але міжстатеві стосунки нікуди не поділися і в Старому Заповіті достатньо розповідається про привабливість nudité, яке дуже часто використане митцями у своїх творах. Тоталітаризм середньовіччя яскраво проступає в церковних канонах, які виключають всі плотські прояви, культивуючи аскетизм.

Ренесанс - це повернення мистецтва до чутливої дійсності побуту, яка взяла верх над релігійним. І nudité знов панує в мистецьких творах (також і Барокко). Рококо подарувало світу не тільки галантність спілкування, а також насправді революційний стиль викладення еротичних сцен в бік повної їх відвертості.

Окремо - Францію XVII і XVIII ст. можна вважати благодатним ґрунтом для всього, що пов'язано з цим жанром. І взагалі від великих пристрастей Відродження особливо в часи правління Людовіка XIV до періоду Регенства (1715-1720 рр.), а також накали пристрастей періоду Революції (Маркіз де Сад) і все це сприяло найеротичнішим сплескам у мистецтві і становленню оголеної натури во «главу» у більшості творів найвідоміших митців. (Вато, Буше, Ланкре, Фрагонар, Ліотар Одран - гравюри). Маркіз де Сад у XVIII ст. - це також поява еротичної книги, розквіт еротичної карикатури. І Англія в цей час є країною, де культивується груба чуттєвість, виражена саме в карикатурі (Гілрей, Хогарт, Роуландсон). Розвиток капіталізму дав можливість доступу до хтивості *nudité* лише верхівці суспільства. Виходить скандальний Роман Альфреда де Мюссе з красномовними ілюстраціями з еротичним підтекстом.

Фотофеномен. 19 серпня 1839 р уряд Франції купував у Луї Джакквеса Даггера патент на виробництво картин механічним засобом, встановивши йому довічну ренту. Цю дату можна вважати народженням фотографії, яка отримала первинну назву - дагерротип. І перші зображення, які стали з'являтися - були знімки *nudité*, які охрестили "академічними етюдами". Більшість художників прийняли цю техніку виготовлення знімків із захопленням. *Nudité* завдяки дагерротипам отримав друге народження. У 1850 р. почалась числена поява так званих академій (англ. *Academy figures*). Для фотографів того часу зображення повинні були відповідати двом правилам: суворої іконографії західноєвропейського та традиційності студійного стилю. Тому іменували популярні образи для жінок (Діана, одаліски в дузі Весни Боттічеллі) та для чоловіків (Кайн, Геркулес і т. п.). Фотографія привнесла свої позитивні риси в мистецтво Нью дешевизни та можливості більш детального зображення людської анатомії, витіснивши літографію. Тому почалося тісне співробітництво художників та фотографів. Перші активно використовували альбоми із зображеннями оголених тіл, використовуючи їх як «моделей» і в своїх творах. Найпліднішими можна вважати дуети Густава Моро і фотографа Анрі Руппа (результат співпраці «Аргонавты» и «Странствующий поэт»), Ежена Дюр'є та Ежена Делакура – художник був постановником поз («Одаліска»), відомі «Купальниці» Густава Курбе також має періоджерелом фотографію. Народження фотографії потребувало змін в законодавстві початку XIX ст, для визначення статусу терміна “непристойність” в мистецтві. Сама наявність терміну “непристойний” свідчить про сексуально репресивне відношення влади до творів мистецтва, які включають елементи еротики. Зростала численність авторів та кількість подібних фото. З'явилися також і розповсюджувачі.

Перші попити урегулювання пройшли ще в Наполеонівські часи, та не дали результатів, а з 1875 р. почались судові переслідування як авторів, так і розповсюджувачів їх продукції. Так віденський продавець фото Самуель Зонненталь був осуджений до сплати штрафу у 100 золотих (у 1875 р) та зобов'язаний був знищити негатив і фотографії Герміни Меєргофф. Видатна актриса була зображена з “зайво оголеною верхньою частиною тулуба”. Репресії розповсюджилися навіть на репродукції. Оригінал міг демонструватися прилюдно у картинних галереях, та якщо вироблялася та розповсюджувалася фоторепродукція, то фотограф підлягав судовому переслідуванню. Ще у 1880 р. конфісковувались фоторепродукції з картин Тіціана, Мікеланджело, Джорджоне та ін. Приклади Законодавчих обмежень, встановлених у XIX ст: у 1814 році на початку реставрації, легітимізма був виданий закон про друк, який наклав на всю пресу заборону; 26 травня 1819 р - другий закон, що посилював перший. Приклади XX століття -у СРСР у середині 80-х рр. над колекціонером карток таких авторів, як Рембрандт, Рафаель, Рубенс та ін. відбувся гучний процес, він отримав срок, а всі картки були конфісковані органами КДБ.

Нині в Україні регулювання здійснюється на основі Закону України “Про захист суспільної моралі.” № 1296-IV 20.11. 2003. У наш час фотографія Нью у виконанні метрів таких, як Хельмут Ньютон, Девід ЛаШапель, Роберт Мешпторп, Ян Саудек та ін. являє собою рівноважні шедеври мистецтва, як і картини, скульптури та ін., але труднощі з публікаціями, розповсюдженням (не виключно і на офіційних інтернет-ресурсах) залишаються. Не зважаючи на те, що сам жанр Нью розділяє себе на Арт-ню та еротіку, а людське тіло на думку багатьох світових фотомайстрів – «бездоганний матеріал для зображення душі» - дуже узагальнені критерії законодавства ускладнюють публікації та оприлюднення справжніх шедеврів, та не виключають «ханжеської» критики, яка таврує шедеври як порнографічну продукцію.

#### *Література*

1. Закон України “Про захист суспільної моралі.” № 1296-IV 20.11. 2003
2. Постанова Пленуму Верховного Суду України «Про судову практику у справах про злочини проти статевої свободи та статевої недоторканості особистості» від 30.05.2008 р. №5 (Електронний ресурс).
3. С. Поїк “История Искусств. Эротика», Киев “Саммит-Книга”. - 2015 г. 2 тома.
4. <http://anysite.ru/>
5. <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/8/samoilov.html> Давид Самойлов «Дневник»

## ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ІНСТРУМЕНТ МАРКЕТИНГУ ТА ФОРМУВАННЯ ПОЗИТИВНОГО ІМІДЖУ ПІДПРИЄМСТВА

Сучасні тенденції економічного розвитку в умовах підвищення конкурентної боротьби визначають в цьому процесі особливе місце виставок, як дієвого інструменту маркетингу. Ця тематика знайшла відображення в наукових публікаціях українських та зарубіжних дослідників та практиків Н. Алесандрової, Л. Зеленської, В. Пекаря, І. Філоненка та ін. [1 – 3].

У міжнародному стандарті з виставкової термінології виставка трактується як короточасний періодичний захід, у рамках якого учасники пропонують товари/послуги однієї або кількох галузей та інформують споживачів про своє підприємство та продукцію [4]. Саме участь у міжнародних та національних спеціалізованих виставкових проєктах забезпечує підприємству можливість позиціонувати себе на ринку товарів і послуг, демонструвати власні переваги та інформувати про них споживачів, налагоджувати бізнес-комунікації з представниками галузі і потенційними партнерами, формувати ефективну товарну та цінову політику. Виставка дає можливість визначати тенденції та прогнозувати подальший розвиток галузі, вивчити конкурентів, знайомить з інноваціями та впроваджувати їх. Разом з тим, виставка, як престижний економічний та соціально-значимий захід дозволяє сформувати позитивний імідж підприємства. Зауважимо, що дане завдання має комплексний та багаторівневий характер і в процесі реалізації потребує творчого креативного підходу. Корпоративний імідж підприємства має виконувати такі основні функції:

- Справити необхідне, «попередньо заплановане» враження – яке визначається метою і загальною стратегією розвитку підприємства.

- Позиціонування на ринку – ця функція іміджу забезпечує можливість підприємству (товарам/послугам) зайняти та утримувати певну нішу на ринку.

- Спонукати до активності цільові групи, на які орієнтується в своїй діяльності підприємство.

Реалізація зазначених функцій забезпечить підприємству в кінцевому результаті сформований позитивний імідж, лояльне ставлення до нього фахового середовища, державних структур та широкої громадськості. Беручи до уваги, що участь у виставковому заході є важливим засобом реалізації іміджевої політики та розглядаючи виставку як зріз конкретної ринкової ситуації, підприємство «Вестех» у своїй діяльності широко використовує виставкові технології, які дозволяють успішно реалізувати маркетингові стратегії та виконувати завдання по формуванню власного позитивного іміджу. Підприємство «Вестех», засноване в 1999 р., сьогодні є провідним суб'єктом на вітчизняному ринку торгівлі товарами господарського призначення, офіційним дистриб'ютором відомих світових торговельних марок «LEIFHEIT», «SOEHNLE», «SPIRELLA», «HAILO», «LEONARDO» и «ASA SELECTION» в Україні. Виставкова активність на провідних міжнародних та національних спеціалізованих виставках впродовж багатьох років не лише забезпечує підприємству конкурентні переваги – вона є каналом, що доносить аудиторії різновекторні категорії зовнішніх форм організації. Підприємство «Вестех» успішно презентувало себе на провідних галузевих виставках, як в Україні, так і поза її межами. Серед основних виставкових заходів: Міжнародна спеціалізована виставка «Примус: AMBIENTE Україна (м. Київ, 2009 р.), XI Міжнародна виставка посуду «TableWare» (м. Київ, 2012, 2015 рр.), Міжнародна виставка споживчих товарів «Ambiente (Internationale Frankfurter Messe)»(2014-2019)рр., м. Франкфурт-на-Майні, Німеччина), 60-та Міжнародна виставка товарів для дому, саду, спорту, кемпінгу і відпочинку «Spoga+gafa 2019» (м. Кельн, Німеччина), Міжнародна виставка товарів для дому і саду «Asia-Pacific Sourcing» (2017 – 2019 рр., м. Кельн, Німеччина), Міжнародна виставка будівельних та енергозберігаючих технологій, санітарного обладнання, кондиціонування і вентиляції, «ISH» ( 2019 р., м. Франкфурт-на-Майні, Німеччина) та ін.

Зазначені виставкові форуми проводилися як масштабні заходи світового рівня, а наповнення програми змістовними івентами – семінарами, презентаціями, круглими столами, обговореннями тощо були корисними та цікавими як відвідувачам, так і експонентам, засвідчили необхідність участі в подібних форумах на майбутнє.

### Література

- 1.Зеленська Л.М. Соціокультурні аспекти виставкової діяльності // Українська культура: перспективи євроінтеграції. Інноваційні процеси в сучасній культурі: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 7-8 квітня 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2016. Ч.ІІ. С. 46-49.
- 2.Пекар В.О. Основи виставкової діяльності: навч. посібник для студ. вищ. навч. закл. К.: Євро індекс, 2009. 348 с.
- 3.Алесандрова Н.В., Філоненко І.К. Выставочный менеджмент: стратегии управления маркетинговые коммуникации. – Тула: Лев Толстой, 2006. 384 с.
- 4.ISO 25639-1 International Standard. Exhibitions, shows, fairs and conventions. Part 1: Vocabulary [Text]. Geneva : ISO, 2008. 22 p.



## КОНЦЕПТУАЛЬНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АРТ-ДИЗАЙНУ

Появу арт-дизайну пов'язують із діяльністю у 80-і рр. ХХ ст. в Італії дизайнерських груп «Алхімія» (А. Гуеррьєро, А. Мендіні) і «Мемфіс» (Е. Соттсасс), які, кинувши виклик ортодоксальності функціонально-прагматичного дизайну, докорінно змінили «ландшафт дизайну», як стверджує Д. Суджич, директор лондонського Музею дизайну [4, 52]. Група «Мемфіс» акцентувала увагу на самостійній цінності предмета дизайнерської творчості, що не пов'язана з його функцією, а відтак на перший план вивела його художню складову на протипагу масовій дизайн-продукції.

Серед теоретиків і практиків дизайну відсутнє однозначне розуміння цього амбівалентного феномена, а більшість тлумачень не розкривають його змістовної сутності, що актуалізує необхідність розгляду концептуально-методологічних засад дослідження арт-дизайну.

На нашу думку найбільш повно суперечливість арт-дизайну представляє судження Рона Арада, людини, яка «вміло балансує на межі мистецтва і дизайну – двох світів, що дивляться один на одного з недовірою» [4, 133]. «Мистецтво починається тоді, коли проблеми виживання вирішені і настає час надмірностей. Чим більше дизайн виходить за межі реальних потреб, тим ближчий він до мистецтва. Дуже рідко я створюю щось дійсно необхідне. І з цієї точки зору я - художник. Мої залізні меблі володіють яскравою естетикою, але я вважаю, що вони функціональні. Хіба ці крісла не кричать: «Подивіться на нас, ми – скульптура!? По-моєму, на них просто зручно сидіти. Для мене головне - не повторювати себе. Ось чого я боюся, як вогню ... », - говорить Рон Арад [3].

Саме перебування арт-дизайну на межі світів «краси і користі» утруднює його осмислення на рівні теорії, а практиків - виявити «повною мірою дві іпостасі дизайну – емоційно-інтуїтивну і технічно – комерційну» як це зробив і продовжує робити у своїй творчості Рон Арад [4, 135]. Арт-дизайнер, поєднуючи витончений смак, функціональну раціональність й інноваційність, постійно експериментуючи з новітніми матеріалами і технологіями, створює гармонійні симбіози сюрреалістично-футуристичних ідей та інтер'єрного хай-тека.

Арт-дизайн є феноменом постмодерністської культури і тому його дослідження повинні здійснюватися у межах постмодерністської філософії й постнекласичної естетики, де краса як головна категорія естетики втрачає своє значення, а мистецтво, згідно з Ж. Бодрійаром, - свою сакральність: «Сьогодні в області естетики вже не існує Бога, здатного розпізнати своїх підданих» [1, 24]. Філософ доходить висновку, що всі форми сучасного мистецтва і всі його стилі «входять у трансестетичну сферу симуляції» [1, 30]. А відтак у цю сферу потрапляє і дизайн, що в свою чергу, передбачає інший ракурс розгляду проектної діяльності в цілому й арт-дизайну, зокрема.

Історична рефлексія на предмет витоків арт-дизайну як самостійного напрямку в проектуванні засвідчує, що вони сягають кінця ХІХст., часу інтенсивного розвитку індустріального виробництва внаслідок впровадження наукових і техніко-технологічних досягнень другої промислової революції. Однак, при цьому відбувається зниження якості масової продукції, особливо в естетичному плані, що призводить до ряду спроб відродити високу привабливість, характерну для старих кустарних виробів. Одна з таких спроб – рух Arts & Crafts в Англії кінця ХІХ століття, пов'язаний з ім'ям В. Морріса, який разом із своїми соратниками прагнули внести у світ проєктованих речей естетичну складову, поєднуючи красу і користь.

В цей же час, з розвитком позитивізму, раціонального підходу до розуміння світу, на перший план виходять ідеї функціоналізму. Попри певну вузькість цієї концепції, вона поступово, знаходить сприятливий ґрунт для свого поширення на базі архітектури і масового промислового виробництва побутових речей та виробів і зумовлює становлення дизайну як окремого виду художньої діяльності. Створення в Німеччині у 1907 році виробничого союзу «Веркбунд», засвідчило об'єднання зусиль художників і промисловців для підвищення споживних якостей промислової продукції. Після Першої світової війни відроджується перерваний бурхливий рух за «єдність мистецтва і техніки» інституціоналізація якого відбувалася у німецькому Баухаузі й Вхутемасі у Москві.

Зв'язок арт-дизайну з італійським футуризмом, кубізмом, дадаїзмом й історичним авангардом в цілому, а також ар-деко, неопластицизмом дозволяє концептуалізувати його у некласичній парадигмі філософії й естетики серед яких філософія життя, феноменологія, інтуїтивізм А. Бергсона, герменевтика та ін. Арт-дизайн використовує також і прийоми та засоби абстрактного мистецтва як інструмент, спрямований на створення нових художніх образів. Мистецтвознавець Б. Хиллер, аналізуючи стилі мистецтва ХХ ст. пише: «... рух «нового дизайну» був спробою розробити заново мову дизайну, відповідну потребам 80-х років, але їх зусилля майже неминуче відображали ті віяння серійного виробництва і кітчя, що були так нерозривно пов'язані із культурою 50-х років» [6, 215]. Тобто, досягнення попередніх мистецьких напрямів виступають в арт-дизайні

джерелом нових оригінальних ідей, допомагають вирішувати проектні завдання та сприяють розвитку власне дизайнерських прийомів та засобів.

Методологічні принципи осмислення дизайну в межах системного підходу здійснювали Г. П. Щедровицький, О. І. Генісаретський та ін., а загальний алгоритм теоретичного дослідження включав дизайнерську практику, науку дизайну і методологію. Новим у системному підході, який інтенсивно розвивався у Радянському Союзі у 60-70-ті роки минулого століття, було те, що на зміну класичній парадигмі, яка передбачає однозначне визначення предметного поля дослідження, для вивчення дизайну пропонувалася система принципів, яка дозволяла створити не універсальний спосіб проектування, а методику побудови універсального способу проектування в конкретній дизайнерській області. Наявність у дизайні великої кількості напрямків унеможливило їх об'єднання на загальних проектних принципах, але розробка такого алгоритму спростила б процес проектування, вважалася теоретиками системного аналізу необхідним дизайнерам в їх професійній діяльності [7].

Однак, Т. Ю. Бистрова вказує на те, що системна методологія, зігравши велику роль у сфері організації дизайн-діяльності, не цілком виправдала себе при вивченні творчого акту проектування, а також світоглядних, етичних проблем дизайну [2, 16]. Проте, системний метод, а також і структурно-функціональний використовується при осмисленні феномена арт-дизайну. Так, О. В. Степанов, Т. М. Степанова, А. Г. Тарасова, аналізуючи сучасний арт-дизайн як самостійну творчу форму й структурно-функціональну цілісність, пропонують виокремити три його «іпостасі: арт-дизайн як стиль; арт-дизайн як метод проектування; арт-дизайн власне як вид самостійної творчості». При цьому вони вважають, що арт-дизайн розширюється за рахунок синтезу різних видів мистецтв й перетворюється на специфічну відкриту, динамічну інтегративну систему. І тому науковці на основі системного підходу дають його наступне визначення: «... арт-дизайн - це вид проектування засобами різноманітних мовних форм (включаючи їх синтез) в межах предметно-просторових, антропопредметних, натурнопредметних систем і дій (діяльності), які у них відбуваються, а їх особливість - в організації художнього враження, отриманого від образу об'єкта сприйняття (дії)» [5, 137].

Таким чином, можна зробити висновок, що складність феномена арт-дизайну дозволяє для його осмислення, з'ясування предметного поля дослідження, виокремлення сутнісних ознак, розуміння дизайнерами значення і цінності своєї діяльності в аспекті перспектив його розвитку використовувати різні концептуально-методичні засади в межах класичної, некласичної та постнекласичної епістемологічної парадигм.

#### *Література*

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла – Москва: Добросвет, 2006. 258с.
2. Бистрова Т. Ю. Феномен вещи в дизайне: философско-культурологический анализ / автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. Екатеринбург: УрГЭУ. 2003. 43 с.
3. Рон Арад – дизайнер-бунтарь, говорящий на «ты» с металлом [Електронний ресурс] - Режим доступу: <https://pragmatika.media/ron-arad-dizajner-buntar-govorjashij-na-ty-s-metallom/>
4. Суджич Д. «В» как Bauhaus. Азбука современного мира. Москва: Strelka Press, 2017. 400с.
5. Степанов А.В. Арт-дизайн: структура и содержание понятия / Вестник по профессионально-педагогическому образованию Учебно-методического объединения. Екатеринбург, 2007. Вып. 3. С. 135–138.
6. Хиллер Б. Стиль XX века. Москва: Слово, 2004, 240с.
7. Щедровицький Г.П. Дизайн и его наука? («художественное конструирование») - сегодня, что дальше? / Избранные труды. Москва: Школа культурной политики, 1995. С. 317-341.

*Сосік Ольга,*

*аспірантка кафедри образотворчого мистецтва*

*Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка*

*ORCID iD:0000-0002-2450-1235*

## **ДЕКІЛЬКА ШТРИХІВ ДО АТРИБУЦІЇ РОБІТ ВІЛЬГЕЛЬМА КОТАРБІНСЬКОГО**

Популярність творчості Вільгельма Котарбінського на теренах України припала на 90-ті роки XIX століття, а польська мистецька критика ставила його на один щабель з Генріхом Семирадським проте після смерті його ім'я було піддано забуттю. До питання дослідження біографії та творчого спадку митця вітчизняні мистецтвознавці повернулися зовсім нещодавно. На жаль, як констатує Т. Хардаєва: «Джерел із вивчення життя і творчості Котарбінського дуже мало» [5, 237]. Наразі розглянута низка досліджень по опрацюванню архівів та систематизації музейних і приватних колекцій у роботах Л. Савицької, М. Дроботюк, Д. Добрян та М. Goch. Але, попри це, питання реального внеску В. Котарбінського в історію мистецтва України досі лишається відкритим.

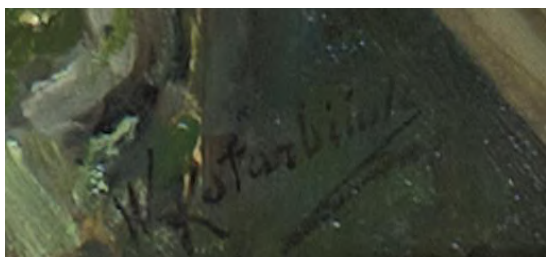
Творчий спадок В. Котарбінського вирізняється жанровою різноманітністю і складається з робіт, виконаних в академічному, символістському та декаданському напрямках. Особливий інтерес представляють твори, написані саме у стилістиці декадансу, позаяк В. Котарбінський був єдиним з когорти українських

митців епохи fin de siècle, хто звертався до цієї тематики у своїй творчості. Доктор мистецтвознавства Л. Савицька пише: «Смерть, її очікування, видіння загробного життя складають мотиви найфантастичніших робіт майстра, аналогії до яких у вітчизняній культурі початку ХХ століття знайти важко.<...> Зрозуміло, що декадентські настрої, мотиви небуття, смерті, які порушують усталені естетичні погляди, були причиною самотності робіт Котарбінського серед творів вітчизняного академізму, реалізму, імпресіонізму тощо» [4, 29–30]. Такий потяг до ірреального і містичного, що панував у західноєвропейському мистецтві того часу, був зумовлений не тільки польською романтичною свідомістю художника, а і його тривалим перебуванням у Римі, куди з'їжджалися представники провідних художніх течій у мистецтві межі століть. Крім того, як зазначає доктор мистецтвознавства Школьна О. В.: «Польське мистецтво межі ХІХ – початку ХХ ст., у свою чергу, дуже міцно було пов'язано з мистецтвом Німеччини, Австрії <...> і успадкувало багато традицій німецьких романтиків» [6, 48].

Тож, декаданс В. Котарбінського можна вважати унікальним у своєму роді явищем української мистецької спадщини, яке потребує ретельного вивчення. На сьогодні, завдяки виданому у 2014 році альбому [3], який вмістив чималу кількість робіт художника, з'явилась можливість провести глибинний мистецтвознавчий аналіз його творчості, особливо творів декаданського циклу.

В цьому процесі важливим аспектом є питання атрибуції картин В. Котарбінського, зокрема, різновидів його авторського підпису. Відомо, що митець підписував свої роботи виключно латиницею. Дослідниця творчості В. Котарбінського М. Дроботок у своїй статті «Вільгельм Олександрович Котарбінський (1849–1821)» наводить епізод зі спогадів М. Прахова. У ній йдеться про те, що П. Третьяков мав намір придбати полотно «Лепта вдовиці» для своєї колекції, але з умовою зміни латинського підпису на кириличний, на що художник відповів категоричною відмовою [2, 342].

Сьогодні можна розпізнати три варіанти підпису В. Котарбінського. Перший складається з ініціалу та прізвища, розташованих по діагоналі або в одному рядку (мал. 1, 2, 3, 4). Літера «К» у прізвищі може мати «завиток», а літера «W» в імені розташовується зверху чи на одному рядку з прізвищем.



Мал. 1. Біля жертовника. Фрагмент  
Національний музей «Київська картинна галерея»



Мал. 2. Роса. Фрагмент. Приватна колекція

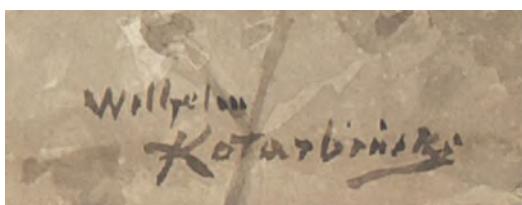


Мал. 3. Бій кентаврів з лапіфами. Фрагмент  
Національний музей «Київська картинна галерея»

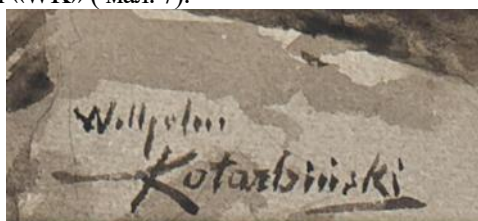


Мал. 4. Раби. Фрагмент. Сумський обласний  
художній музей ім. Онацького

Другий варіант являє собою підпис у вигляді імені та прізвища, які розташовані в два рядки (мал. 5, 6). Також зустрічаються роботи підписані криптонімом «WK» (мал. 7).



Мал. 5. Біля могили. Фрагмент. Сумський обласний  
художній музей ім. Онацького



Мал. 6. Битва в повітрі. Орел. Фрагмент.  
Сумський обласний художній музей  
ім. Онацького



Мал. 7. Розмова. Фрагмент. Музей історії Києва.

Зазвичай, В. Котарбінський розташовував підписи, виконані темною фарбою у правому нижньому кутку полотна, і як зазначено у технологічній експертизі живописних робіт майстра «При мікроскопічному дослідженні підписів було встановлено, що всі роботи підписані художником по сухому або практично висохлому слою фарб» [1, 272]. На сьогодні відомі не всі роботи В. Котарбінського, а також траплялись випадки, коли на аукціонах виставлялись підробки. Саме тому вивчення підпису є дуже актуальним, адже він представляє собою унікальний відбиток руки майстра, який підробити важче, ніж техніку або манеру письма.

#### Література

1. Андрианова Е., Бискулова С., Фесенко Е. Творчество Вильгельма Котарбинского. Технично-технологическое исследование живописных работ / XIX научная конференция. Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Москва. 2015. С. 272–278.
2. Дроботюк М. Вільгельм Олександрович Котарбінський (1849–1821) // Художня культура. Актуальні проблеми. 2010. № 7. С. 334–347.
3. Котарбінський В. Альбом / упоряд. М. Дроботюк. К. : Укр. Письменник, Укр. Пропілеї. С. 592.
4. Савицька Л. Геній, котрий знав що робить // Музейний провулок. 2009. № 1. С. 20–31.
5. Хардасва Т. Вільгельм Котарбінський у документах ЦДАМЛІМ України ( до 165-річчя від дня народження живописця) // Архіви України. 2014. № 4–5. С. 236–241.
6. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи фарфору (перша половина XX століття): дис. докт. мистецтвознавства: 17.00.06 / Школьна Ольга Володимирівна. Львів. 2007. С. 257.
7. Goch M. Spuścizna artystyczna Wilhelma Kotarbińskiego w zbiorach muzeów Kijowa // Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczpospolitej. Białystok, 2010. T.1. S. 141–151.

*Станіславська Катерина,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Київський національний університет театру, кіно  
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

## ФОЛЬКЛОР У ДОБУ ПОСТМОДЕРНУ: ДО ПИТАННЯ ВЗАЄМОДІЇ

Говорити про фольклор (або фольклоризм, як його адаптаційно-інтерпретаційні прояви) у сучасному світі — це фактично вести мову про взаємодію постмодерну з минулим, з традицією. Якщо прийняти визначення, що текст є структурно-змістовною єдністю у рамках певної знакової системи, то у фольклорі — дописемній, історично першій мистецькій формі усної традиції — тексту немає, і автора також. Але при цьому ми розуміємо, що фольклоризм має і текст, і автора. Постмодерн, зі свого боку, також продукує позачасові тексти, автор яких ніби і є, а ніби і «вмер»<sup>6</sup>. Але не лише ці ознаки свідчать про точки дотику постмодерного мистецтва з фольклором.

Як відомо, постмодернізм пропагує неklasичне трактування класичних традицій: відійшовши від класичної естетики, він не вступає з нею у конфлікт, але прагне залучити її «на свою орбіту» на нових теоретичних засадах. У результаті цього відбувається переосмислення основних естетичних категорій: прекрасне стає сплавом чуттєвого і концептуального, потворне естетизується, піднесене замінюється дивним, трагічне — парадоксальним. Митець-постмодерніст прагне поєднати істини та принципи багатьох культур, релігій, філософій, використовуючи синтез, синкретизм, стильовий плюралізм, стирання меж між традиційними видами та жанрами мистецтва. Він активно використовує художні запозичення, цитування, симуляцію, компіляцію, ремейки реінтерпретації, дописування від себе класичних творів. Все це якнайкраще виявляється у процесах фольклоризму в сучасній культурі: у такий спосіб митець-фольклорист демонструє свою, нехай і оновлену, традиційність: він — не виробник, а апропріатор (від англ. *appropriation* — присвоєння), комбінатор, інтерпретатор, демонстратор.

У постмодерному мистецтві панує культ відсутності правил та ідеалів, а його головний естетичний канон — відсутність канону. Сучасний митець-фольклорист опиняється в ситуації філософа: його твори не можуть підкорятись встановленим правилам, про них не можна судити, застосовуючи відомі категорії, бо саме

<sup>6</sup> Апелювання до есея Ролана Барта «Смерть автора» (1967), концепція якого полягає в автономності існування тексту після його народження, утвердженні його самоцінності, переважанні автора-інтерпретатора над автором-творцем.

твір якраз і зайнятий пошуком цих категорій. Отже, митець працює без правил заради їх встановлення — цю своєрідну місію і виконують сучасні фольклорні колективи та виконавці.

Постмодерній ситуації властиві еkleктизм, мозаїчність, фрагментарність, монтаж, змішування стилістик — це також створює багатий ґрунт для розвитку фольклорних тенденцій у сучасному культурно-мистецькому просторі, що виявляється у появі цікавих інтегрованих форм на кшталт world music, фолк-поп, фолк-рок, фолк-метал, фолк-джаз та ін. Постмодерн — доба екранної, аудіовізуальної культури, а в її умовах на перший план виходить ще одна вкрай важлива риса постмодернізму — використання підкреслено ігрового стилю, ігрових прийомів, ігрових стратегій у художньому процесі аж до моделювання дійсності (в тому числі, віртуальної). Навіть побіжний погляд на фольклорні візуальні дійства, що нам демонструє сучасний екран, переконує, що вони з'являються «граючись»: ігровий компонент обов'язково присутній чи у момент створення, чи в процесі демонстрації, чи під час сприймання. Інтеграція фольклорних першоджерел з сучасними мистецькими формами найприродніше відбувається саме крізь призму ігрової взаємодії.

З ігровим вектором постмодерну тісно пов'язаний один з найзначніших засобів мистецької виразності цієї доби — іронія. Іронія над традицією, навколишнім світом, самим собою фактично презентується як сенсоутворюючий принцип мистецтва. Митець намагається включити у сучасне мистецтво весь художній досвід засобами іронічного цитування: якщо минуле неможливо знищити чи «переписати», його потрібно іронічно переосмислити. Можливість вільно оперувати в іронічній манері сталими, традиційними формами є однією з характерних властивостей сучасного фольклоризму.

Постмодерністська культурна ситуація заперечує будь-яку тотальність, декларує толерантність до різних мистецьких проявів, виявляє готовність до діалогу з будь-якою культурою. Постмодерне мистецтво зорієнтоване і на маси, і на еліту суспільства. Саме це уможливило розвиток процесів фольклоризму в усіх сферах сучасного мистецтва: від аматорства до професійних академічних колективів, від місцевих фестивалів до центральних міжнародних телеканалів, від дитячих конкурсів співаків-початківців до перемог фольклористичних композицій на Євробаченні.

Постмодерну властива і певна творчо-комунікативна трансформація: цінність художньої діяльності тепер усвідомлюється не так в отриманні «готового продукту» (витвору мистецтва), як у процесі його творення та сприйняття. У багатьох мистецьких формах «художнім твором» стає власне «художнє творення» — процесуальний, темпоральний творчий акт, який обумовлює стирання кордонів між мистецтвом та життям аж до розчинення мистецтва у житті. Такі риси якнайкраще простежуються у фольклорних дійствах та їхніх реставраціях: від одиничних виступів у збірних концертах до кількадечних спеціалізованих фестивалів, від фольклористичних експедицій до фольклорно-етнографічних таборів для дітей та дорослих.

Якщо фольклор — це презентант буттєвих цінностей людини, то постмодернізм — їх інтерпретатор. Отож, традиції фольклоризму, привнесені у сучасний полістилістичний мистецький контекст, сприяють появі цікавих, інколи парадоксальних художніх образів, розкриваючи нові концепти взаємодії професійного мистецтва і фольклору.

**Стенурко Віктор,**  
*кандидат мистецтвознавства, професор кафедри  
академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ*

## ДУХОВНИЙ СЕНС КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Аналізуючи навіть обмежений обсяг інформації про музичне мистецтво найдавніших часів, можна дійти висновку про його тісний зв'язок з магією звуку в релігійних обрядах тих часів. Підтвердженням цьому можна вважати й тональний звуковисотний принцип формування найдавніших мов, таких як японська, корейська тощо. Адже, відомо, що вплив звукової фонемі на психіку людини й декодування її в об'єктивований образ, є неможливим без глибинних асоціативних процесів у свідомості людини. Використання ж, в релігійних обрядах індуїзму та дзен-будизму, так званих, мантр, які не несуть у собі словесного кодування, лише підкреслює прерогативу безпосереднього впливу на психіку людини звукового феномену. Тим не менше, поєднання позасвідомого та інтелектуально усвідомленого в мовах людської цивілізації, також є незаперечним фактом.

Уже в період зародження людської цивілізації музичні звуки та ритміка були обов'язковою складовою різних трудових процесів та релігійних обрядів. Гуртові дійства освячувалися “перед лицем богів”, а отже всі дії, що в ті часи входили до містерій, вважалися “жертвою богам”. Про це зараз доречно згадати, тому що сучасні “постмодерні тенденції” формалізують процес творчості, створюючи віртуальні світи, відривають його від основи, якою є Бог, народ та й життя людей у цілому. Розпочинаючи вже з давніх часів, висловлення філософських уявлень про навколишній світ відбувалося через звукові образи. Нагадаємо, наприклад, що пантеїзм є уявною формою вірувань в існування “світової душі”, яка є у всьому суцільному. Згідно з таким розумінням світопорядку, спілкування з силами природи (“злиття душ”) відбувається через усвідомлення людиною “душі птаха”, “душі моря”, а, отже, через звукообразність.

У свою чергу, кристалізація вчення про Святу Трійцю, а особливо утвердження її в християнській ідеології, повністю змінило світ музичних образів. Сила слова Божого, проповідувана через спів людських



голосів – ось основний догмат християнської церкви. Такий філософський постулат вимагав відповідних засобів виразності й призвів до виникнення співу без супроводу (а capella), нових композиційних структур і нової музичної естетики, суть якої у сповідуванні філософсько-поетичної символіки Святого Писання. Зрозуміло, що в такій естетиці конструктивна логіка трихордовості та довготривале розспівування важливих у смислового сенсі складів тексту, спрямовані на висловлення християнської філософії – пієтету до Святої Трійці та Божого Слова.

Тож, немає нічого дивного в тому, що ось ці дві тенденції у філософському колі полеміки – заперечення Єдиного Бога в пантеїзмі, давньогрецькій міфології та утвердження Його в християнстві – є основною віссю різновекторності європейської ментальності, в якій пантеїзм розглядається як філософія прадавніх європейських племен - язичництво, а християнство, як поширений феномен нашої доби.

Як і всі види мистецтва, музика є уособленням ідеального змісту та фізичної форми. Музика існує як “звукова матерія”, що підкоряється певним акустичним закономірностям. З іншого боку, вона розглядається, як матеріальні, фізичні механізми музичної творчості, що проявляються на біологічному рівні через виконавця та слухача. Музичний твір завжди реалізується на соціальному рівні через громадську свідомість та естетичну складову, яка є основною сутністю будь-якого мистецтва [1, 213]. На рівні теорії неможливо сформулювати ознаки музичного мистецтва в періоді від монодії до сформованого принципу симфонізму, від культових обрядів колишніх епох до сучасних телевізійних шоу. Вони різні. У монодії є підпорядкованими слову, в симфонії – звуковим образам, що декодуються інтелектуально, в релігійних обрядах – дійству, а в сучасних шоу – експресії візуального ряду. Отже, на цьому рівні розглядаємо найголовніший спектр події, якою є музичний твір, як життєве кредо творця або цілої епохи, в якій він народився [2, 380]. Новому змісту мають відповідати й нові форми музичного висловлювання. Про це потрібно пам'ятати, щоб зрозуміти логіку розвитку мистецтва в цілому. Важливим фактом є історично обумовлений процес перманентного заперечення духовних надбань попередніх епох, пов'язаного зі спробами “на науковому рівні” довести ідею існування людського суспільства як самодостатньої структури, що функціонує “за законами природи” – без Бога. У цьому контексті, звертає на себе увагу, що нова музична епоха, зазвичай, повертається до елементів стилю попередніх епох, що вже “працювали” у цьому напрямку. Так, наприклад, давньогрецьку монодію, яка стала основою християнської музичної традиції, було замінено поліфонією епохи бароко, а потім і стилем рококо що закріпився, перш за все, в архітектурі та декоративному оформленні інтер'єрів розкішних палаців. Класичний принцип гомофонно-гармонічної фактури, що бере свій початок в давньогрецькій традиції співу в супроводі інструмента, змінено на змішаний стиль необароко в романтизмі, а у ХХ столітті – на структуралізм авангардного мистецтва [3, 115].

Можна довго полемізувати про конструктивне й деструктивне начало у творчості, в соціумі тощо. Рівень аргументації може бути психологічний або філософський, соціологічний або аксіологічний (ціннісний), однак, наукові факти засвідчують, що думка є матеріальною, що вона має здатність екстраполюватися (переміщуватися) в просторі. Це дає право утверджувати величезну роль свідомості людини в творчому процесі. У контексті музичного сприйняття, також можна стверджувати, що слухач є співтворцем композитора, бо філософська ідея “малого у великому” спрацьовує на всіх рівнях.

#### *Література*

1. Нина Герасимова-Персидская. Музыка. Время. Пространство. К., ДУХ І ЛПТЕРА, 2012, с. 327 – 331.
2. Елена Зинкевич. Mundus musicale. Тексты и контексты (Избранные статьи). К.: «Задруга». 2004. с. 321-333.
3. А. Лунина. Композитор – маленькая планета. ДУХ І ЛПТЕРА, 2013. 579, 589 с.

*Теслюк Поліна,  
магістрантка Інституту мистецтв  
Київського університету імені Бориса Грінченка*

### **МИСТЕЦЬКИЙ ПРОДУКТ В ІНКЛЮЗИВНОМУ ОСВІТНЬОМУ КУЛЬТУРОПРОСТОРИ**

Згідно з ЮНЕСКО інклюзивне навчання – це «процес звернення і відповіді на різноманітні потреби учнів через забезпечення їхньої участі в навчанні, культурних заходах і житті громади та зменшення виключення в освіті та навчальному процесі». Метою інклюзивного навчання є покращання навчального середовища, в якому вчитель і учні відкриті до різноманіття, де гарантується забезпечення потреб учнів і повага до їх здібностей та можливостей бути успішними.

«Інклюзивне навчання – це комплексний процес забезпечення рівного доступу до якісної освіти дітям з особливими освітніми потребами шляхом організації їх навчання у загальноосвітніх навчальних закладах на основі застосування особистісно орієнтованих методів навчання, з урахуванням індивідуальних особливостей навчально-пізнавальної діяльності таких дітей» (Концепція розвитку інклюзивної освіти. Наказ МОН від 01.10.2010 № 912).

Інклюзивна освіта постає вагомою складовою сучасного освітнього процесу. За даними офіційної статистики, чисельність дітей з особливими потребами станом на 2016 рік досягає 15%. До них відносяться діти з порушеннями зору, слуху, інтелекту, з мовленнєвими порушеннями, з порушеннями опорно-рухового апарату, діти з емоційно-вольовими порушеннями. Це формує потенційну потребу включення в сучасний освітній простір складових, які б відповідали саме таким особливим потребам й водночас не носили відокремлений від загального процесу характер. Цілком очевидно, що освіта має бути якісною, інноваційною та враховувати індивідуальні потреби кожного учня. Найбільш благодатним простором для втілення таких концептів постає мистецька сфера. Вже неодноразово проводились дослідження, щодо впливу мистецтва на розвиток дітей з особливими потребами, але сьогодні перед сучасними викладачами стоїть потреба втілювати ці дослідження в реальний освітній процес. Саме в мистецькому напрямі інклюзивна освіта має можливості модернізуватись задля найефективнішого впливу на учнів.

Як відомо, мистецька освіта трактується як набуття спеціальних здібностей та певного естетичного досвіду, що дозволяє формування ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності. Головним завданням мистецького освітнього процесу стає отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва та концептуалізація професійних компетентностей саме в галузі мистецтва як засобу професійної художньо-творчої самореалізації індивіда.

Всі діти отримують користь від інклюзивного навчання. Воно дозволяє їм:

- Розвивати індивідуальні сильні сторони і таланти.
- Приймати всіх дітей без виключення в загальноосвітню шкільну систему і суспільство.
- Працювати над досягненням індивідуальної мети беручи участь в житті громади та їхнього класу.
- Залучати батьків в процес навчання і життя школи.
- Розвивати культуру поваги і належності до школи. Мати можливість навчатися і поважати різні здібності інших.
- Створювати дружні стосунки з іншими дітьми
- Позитивно впливати на школу, громаду та поважати різноманіття та включення на більш широкому рівні. [4].

Існує велика потреба у зміні ідеології підготовки фахівців психолого-педагогічного спрямування. Студентів потрібно готувати не тільки до професійної діяльності з того фаху, який вони обрали, вступаючи до вищого навчального закладу. Майбутні фахівці мають отримати принципово іншу картину світу, установку і мотивацію щодо професійної діяльності, зрозуміти, інколи – прийняти як беззаперечний факт, що у соціумі є діти, які потребують особливої уваги, ставлення, глибини розуміння, докладання більших зусиль, постійного удосконалення професійного рівня.

Значний розвивально-виховний потенціал у цьому процесі має мистецтво. Воно є специфічною формою суспільної свідомості та естетичної діяльності людини, виступає засобом зберігання і передавання раціонального й емоційного досвіду людства. Під час вивчення таких дисциплін, як «Основи дефектології», «Основи корекційної педагогіки», «Спеціальна психологія», «Психологія «важкого» учня», «Педагогічна психологія» студенти мають засвоїти, що мистецтво, різні його види містять значні можливості у здійсненні компенсаторної ролі у розвитку та діяльності людей з особливими потребами, та оволодіти технологіями творчого впровадження цих знань на практиці. [3].

**«Мистецтво»** — це є універсальна мова, яка об'єднує всіх. Воно впливає на різні сенсорні канали людини, адже мистецтво можна сприймати через зір, через слух і через дотик. Тому діти з обмеженими можливостями, які, наприклад, погано чують можуть сприймати візуальну картинку, взаємодіяти зі сценою через ритм, через тілесно-чутливий (кінестетичний) канал. Діти, які погано рухаються, мають досить загострені інші сенсорні канали сприйняття. І через це мистецтво, особливо таке синкретичне, яке що поєднує і вокал, і хореографію, і сценічну творчість, може впливати на різні сенсорні модальності; відповідно, діти з різними особливими потребами можуть отримувати від нього задоволення [2]. Тобто творчість стає потужним адаптаційним методом, який апелює до власних внутрішніх сил людини і відкриває їй безмежний світ можливостей. Тому дуже важливо залучати дітей з особливими потребами до мистецтва. Вирішити ряд питань щодо розвитку емоційно-вольової сфери, уваги, інтелекту допоможуть особистісний підхід, доступні методи та відповідні форми музично-педагогічного впливу на дитину. Під час навчання потрібно приділяти особливу увагу індивідуальним потребам та вподобанням кожного учня, всіляко підтримувати їх та допомагати. Кожен з них унікальний та особливий і обов'язково талановитий, важливо лише віднайти цей талант і розвивати його.

Кожен учитель є творцем уроку. Особливо це стосується роботи вчителя у класах інклюзивного навчання, де перед учителем постає ще одне важливе завдання – пошук нових форм і методів роботи, індивідуальних підходів до учнів з особливими освітніми потребами, участь у роботі з розвитку їх слухового сприймання. Добираючи зміст, форми, методи навчання, слід максимально враховувати, якою мірою вони будуть сприяти більш ефективному розумінню і засвоєнню знань та навичок учнями. Показовим результатом такої роботи викладача стане бажання самого учня долучитися до виконавської діяльності якомога раніше.

Тут слід наголосити на важливості використання власного, практичного показу та використання сучасних технологій.

Зазначене, дозволяє стверджувати, що мистецтво в інклюзивному середовищі дозволяє формувати різноманітні мистецькі форми як багатофункціонального засобу корекції психофізичних порушень та дозволяє створювати концепт сучасного освітнього процесу закладу, де активно відбувається розвиток і навчання дітей з різними порушеннями психофізичного розвитку, мистецтво має зайняти належне місце. Адже впровадження нестандартних, творчих, немедичних засобів впливу на активізацію внутрішніх ресурсів організму дитини з психофізичними порушеннями створює умови для її розвитку та надає можливості такій дитині позиціонувати себе в соціальному просторі.

#### *Література*

1. Алвін Дж. Музыкальная терапия для детей с аутизмом / Дж. Алвін, Уорик Э. – М.: Теревинф, 2004. – 208 с.
2. Мистецтво об'єднує: діти з особливими потребами та люди з порушенням слуху відвідали шоу «Ліхтаріус». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://caribbean.com.ua/ru/news/mistectvo-obiednuie-diti-z-osoblivimi-p-2/>
3. Шишова Інна. Використання потенціалу мистецтва під час підготовки студентів до діяльності в умовах інклюзивної освіти. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.cuspu.edu.ua/ua/2014-rik/3-mizhnarodna-internet-konferentsiia-2015/sektsiia-3/3568-vykorystannya-potentsialu-mystetstva-pid-chas-pidhotovky-studentiv-do-diyalnosti-v-umovakh-inklyuzyvnoi-osvity>
4. Що таке інклюзивне навчання? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://education-inclusive.com/shho-take-inklyuziya/>

*Титенко Дмитро,  
здобувач НАКККіМ,  
асистент органіста Національного будинку органної та  
камерної музики України*

### **ВІДТВОРЕННЯ СТАРОВИННОГО КЛАВІРНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ ДІЯЛЬНОСТІ НАКККІМ**

У сучасних світових та вітчизняних культуротворчих процесах давня музика стає вагомим чинником формування звукової естетики новітньої художньої епохи. Але кожне звернення до старовинного музичного мистецтва стикається із комплексом проблем, пов'язаних з виконавською практикою. Певні особливості інтерпретування клавірної музики знаходяться у прямому взаємозв'язку з історичною традицією, специфікою національних шкіл та з конструктивними і звукоестетичними особливостями музичних інструментів.

Зазначене обумовило необхідність проведення ґрунтовного наукового дослідження цієї проблеми у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв. Яскравим прикладом співпраці українських і європейських учених стало виконання міжнародного проекту Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв України та Вищою школою музики м. Цюрих «Старовинна клавірна музика: інструментарій і виконавство» під керівництвом завідувача кафедри НАКККіМ, професора В. Д. Шульгіної та професора Бернгарда Біллера (Швейцарія). Мета проекту: дослідження історичних витоків та відродження в Україні виробництва старовинних інструментів, зокрема клавикордів, розроблення концепції підготовки музикознавців-експертів старовинного інструментарію та музичних видань і рукописів. За час дії зазначеного проекту були проведені майстер класи доктором Б. Біллером, котрий відомий не лише як виконавець на клавійних музичних інструментах, серед яких орган, клавикорд, клавесин, лаутенверк, хаммерфлогель, фортепіано. Значним є його науковий доробок в царині дослідження старовинної клавірної музики. Професор Біллер очолює органний клас Вищої школи музики м. Цюрих, викладає у Цюрихському університеті, з 1984 по 1997 роки був редактором Швейцарського музично-педагогічного журналу (Schweizerischen Musikpädagogische Blätter). Активну наукову та практичну діяльність проводить Бернгард Біллер у галузі експертизи музичних інструментів.

У 2005 році Бернгардом Біллером було проведено перший майстер курс на тему «Давня музика – сучасний погляд» у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тоді і виникла ідея проекту «Старовинна клавірна музика – інструментарій і виконавство». До провадження цього проекту, окрім Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Україна) та Цюрихською вищою школою музики (Швейцарія), долучилася Швейцарська мистецька рада «Про Гельвецію». В процесі аналізу історичних трактатів XVI-XVIII ст. було виявлене особливе значення, що його відводили автори музичному інструменту клавикорду. Починаючи від перших відомих нам ґрунтовних трактатів "Міркування про музичні інструменти" Хуана Бермудо (1555, Juan Bermudo) та "Мистецтво гри фантазій" Томаса де Санта Марія (1565, Tomas de Santa-Maria) зустрічаються апелювання до клавикорду, як найдосконалішого інструменту для навчання і домашнього музикування. А вже у 1753 році Карл Філіп Еммануель Бах (Carl Philipp Emmanuel Bach) у трактаті «Досвід описання вірної гри на клавірі» зазначає особливу необхідність володіння технікою гри на клавикорді для всіх клавіристів [1, 318]. Це зробило доцільним розпочати проект будівництва клавикорду для



Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України, беручи до уваги відсутність в Україні аналогічних інструментів. Завданням проекту стало подальше детальне знайомство музикантів-виконавців, науковців та музичних експертів з історичними музичними інструментами, та застосування у навчальній, репетиційній та концертній діяльності.

За відправну точку в аналізі конструкції та сонористичних особливостей були взяті німецькі клавикорди незв'язаного типу першої половини XVIII століття. В якості прототипу досліджено - клавикорд, що збудований Йоганном Крістіаном Герлахом у 1756р. Окрім зазначеного інструменту, оригінал якого зберігається у музеї Рінгве (Ringve) міста Трондхейм (Норвегія), були взяті до уваги конструктивні та сонористичні особливості інших інструментів цього майстра. За наявними джерелами можна вважати, що клавикорд було винайдено близько 1400 р., і на протязі перших 300 років його існування використовувалася виключно зв'язана модель. Створення перших незв'язаних клавикордів відносять до кінця XVII ст. Обидві моделі клавикордів побутували до середини XIX ст., часу, коли клавикорд "тимчасово застаріває". Приблизно 50 років потому, у 1890-их цей інструмент переживає відродження [2, 63].

У жовтні 2008 року роботи з будівництва незв'язаного клавикорду у стилістиці майстра Герлаха було завершено. Після реалізації декількох порад проф. Біллетера щодо сонористичних особливостей інструменту, клавикорд було прийнято комісією Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України. Комісія фахівців високо оцінила функціональні та художні властивості нового інструменту, зазначивши "відповідність звучання клавикорду історичним прототипам". 4 листопада 2008 року в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв відбувся концерт-презентація клавикорду, збудованого автором цієї доповіді, та урочиста передача цього унікального інструменту Вищою школою музики м. Цюрих за сприяння Швейцарської мистецької ради «Про Гельвеція» Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв України. У концерті Бернгард Біллетер виконав твори Георга Бьома (Georg Böhm) (1661 – 1733), Йоганна Себастьяна Баха (Johann Sebastian Bach) (1685 - 1750) і Карла Філіппа Еммануеля Баха (Carl Philipp Emanuel Bach) (1714 – 1788), яскраво продемонструвавши звукоестетичні та технічні особливості історично-інформованого інтерпретування старовинної музики у контексті притаманного цьому репертуару музичного інструментарію. На майстеркласах, що їх провів проф. Біллетер для викладачів та студентів, були розглянуті проблеми засобів художньої виразності старовинної клавірної музики у зв'язку із технічними та сонористичними особливостями історичних музичних інструментів.

У наші дні спостерігається живий інтерес до старовинної музики, музичного репертуару та притаманного йому виконавського інтерпретування і інструментарію. Це у повній мірі відображується на розвитку виконавства старовинної клавірної музики в Україні та посідає належне місце у різноманітних форматах сучасного мистецького соціокультурного проектування.

#### *Література*

1. Bach, Carl Philipp Emanuel. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Bärenreiter Verlag 2008, 592 S.
2. Beurmann, Andreas. Historische Tasteninstrumente. Cembali, Spinette, Virginal, Clavichorde. Prestel Verlag 2000, 215 S.

*Топорівська Ярослава,*

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва*

*Тернопільського національного педагогічного університету*

*імені Володимира Гнатюка*

### **ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У НАВЧАЛЬНО-ПІЗНАВАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНИХ КОЛЕДЖІВ**

Сьогодні вдосконалення професійної підготовки студентів музичних коледжів неможливе поза впровадженням інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) в систему мистецької освіти. Використання ІКТ у підготовці майбутніх педагогів-музикантів сприяє якісно новій організації пізнавальної діяльності, реалізації інноваційного навчання, пошуку оптимальних шляхів поєднання традиційних і нових комп'ютерних технологій навчання, формуванню творчих здібностей студентів.

Аналіз розвитку інформаційно-комунікаційних технологій навчання у різних контекстах здійснювали В. Биков, І. Воротникова, В. Гриценко, М. Жалдак, І. Кондратенко та ін. Застосуванню інформаційно-комунікаційних технологій для активізації пізнавальної діяльності студентів присвячені роботи Т. Архіпової, О. Ващук, М. Голованя, В. Краснопольського, С. Лещук та ін.

Впровадження ІКТ у практику музичної освіти уможливорює поєднання дидактичних функцій ІКТ із традиційними засобами навчання, збагачення і наповнення навчального процесу новими формами роботи, створення інноваційних методик викладання навчальних дисциплін в системі дистанційного навчання, а

також сприяє більш ефективному засвоєнню музичних знань та їх реалізації в навчально-пізнавальній діяльності студентів.

А. Яковлев зазначає, що «запровадження інформаційно-комунікаційних технологій в освіту істотним чином прискорює передачу знань та накопиченого досвіду не тільки від покоління до покоління, а й від одної людини до іншої. Сучасні ІКТ підвищують якість навчання та освіти, дають можливість людині успішно та швидше адаптуватися до навколишнього середовища та соціальних змін. Це надає можливість кожній людині отримувати необхідні знання, як сьогодні, так і в майбутньому постіндустріальному суспільстві» [2].

У роботах А. Яковлева [2, с. 11] виділено групу найважливіших чинників активізації навчально-пізнавальної діяльності студентів, ефективність яких може бути підсилена за рахунок застосування у навчальному процесі інформаційно-комунікаційних технологій, а саме: розвиток мотивації, посилення інтересу до навчання, у тому числі до способів одержання знань; розвиток мислення, інтелектуальних здібностей студентів; індивідуалізація та диференціація навчання; надання переваги активним методам навчання; підвищення наочності навчання; збільшення арсеналу засобів пізнавальної діяльності, опанування сучасних методів наукового пізнання, пов'язаних із застосуванням комп'ютерів.

Практичне застосування ІКТ забезпечує можливість програмового навчання майбутніх педагогів-музикантів, під час якого студенти «дистанційно навчаються приймаючи участь у вебінарах, майстер-класах, спілкуються з іншими суб'єктами освітнього простору, завдяки чому відбувається швидкий обмін досвідом, стимулюється самоосвіта і самовдосконалення» [1, с. 147].

Отже, особливості використання ІКТ у навчально-пізнавальній діяльності студентів музичних коледжів полягають у врахуванні таких специфічних дидактичних принципів: відповідність технічних засобів вимогам методики музичного мистецтва; інформатизації; використання електронних інформаційних ресурсів, електронних навчальних курсів; використання основних складових мультимедіа під час викладання навчального матеріалу; простота і зручність експлуатації комп'ютерних засобів під час навчальної діяльності та самостійної роботи студентів.

#### *Література*

1. Горбатюк Р. М. Методичні аспекти застосування хмарних технологій в освітньому процесі. Збірник наукових праць Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. 2016. Вип. 47. С. 147–150. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/8668>.

2. Яковлев А. И. Информационно-коммуникационные технологии в образовании / А.И Яковлев. Информационное общество. 2001. Вып. 2. С. 32–37.

*Халілова Ленура, магістрантка НАКККіМ*

### **ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПРОМОЦІЯ ЕЛЕМЕНТУ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ – КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО ОРНАМЕНТУ ОРЬНЕК**

У сучасних умовах зростаючої глобалізації нематеріальна культурна спадщина відіграє важливу роль у формування ідентичності особистості. Позитивне ставлення до культури є показником рівня розвитку духовної зрілості громадянина. Враховуючи факт про анексію українських територій Російською Федерацією, слід зазначити, що необхідність збереження культурної спадщини є пріоритетною складовою внутрішньої політики України. На сьогоднішній день презервація та ревіталізація кримськотатарської культури, після анексії Криму, відбувається на материковій Україні. У 2018 р. за ініціативи громадської організації «Алем» до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини був внесений кримськотатарський орнамент – Орьнек (орнаментальне мистецтво). У березні 2019 р. номінаційне досье кримськотатарського орнаменту було відправлене Міністерством закордонних справ України до UNESCO із подальшим внесенням до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства.

В умовах окупації Кримського півострова, кримськотатарський орнамент продовжує активний процес розвитку і популяризації на материковій Україні. Відбувається успішна реалізація проєктів за підтримки міжнародних агенцій розвитку – проєкт «Візерунки миру». Мета проєкту – використання Орьнек у виробах декоративно-ужиткового мистецтва кримських татар: вишивка, кераміка, ювелірне мистецтво (філігрань) та створення колекції прикладного мистецтва. Ініціатива щодо збереження підтримується також Міжнародним фондом «Відродження» (International Fund «Renaissance») – проведення «Днів Криму». Даний захід відбувся під час пісенного конкурсу «Євробачення»: для хореографічного ансамблю «BADEM» були пошиті дитячі кримськотатарські костюми з використанням традиційної орнаментальної вишивки.

Втім, елемент нематеріальної культурної спадщини – Орьнек, потребує негайної охорони саме на історичній батьківщині. Окупаційна влада Криму нівелює кримськотатарський орнамент як елемент культурної спадщини корінного народу Криму. Агресор втілює практику «розчину» кримськотатарської культури з культурами інших народів Російської Федерації, що, безумовно негативно впливає на процеси ідентифікації та збереження кримськотатарської культурної спадщини. Знавці Орьнек, які знаходяться на

території анексованого Криму, зазначають критичність ситуації і віддають перевагу обмеженому способу передачі інформації. Розповсюдження знань про кримськотатарський орнамент відбувається переважно у вузькому середовищі кримськотатарської громади, а саме: майстер-класи у приватних крамницях прикладного мистецтва, тематичні вечори у національних кафе, тренінги в арт-центрах.

Оскільки ситуація щодо збереження орнаментального мистецтва кримських татар є безпрецедентною за роки незалежної України, необхідно створити програму захисту культури на державному рівні, із перспективою подальшої реалізації даної програми на рівні ООН. Для збереження та популяризації елементу пропонуємо проводити наступні заходи, завдяки яким можна уникнути існуючих загроз та майбутніх ризиків:

- Запрошувати майстрів прикладного мистецтва з «материнської території» (територія, на якій формувався та розвивався кримськотатарський народ) на наступні заходи: виставки, тренінги, конкурси, для популяризації кримськотатарського орнаменту на території материкової України;
- Проводити онлайн-лекції мистецтвознавців, культурологів, майстрів з орнаменталістики для внутрішньо переміщених осіб і всіх бажаючих в Україні;
- Наповнити контент Вікіпедії матеріалами про майстрів прикладного мистецтва і їх творчість, для того, щоб надати інформацію зацікавленим особам, які бажають ознайомитись з кримськотатарською культурою;
- У сфері освіти створити у Малій академії наук України секцію «Кримськотатарська гуманітаристика» для дослідження школярами кримськотатарського орнаменту як наукового об'єкту;
- Створити ілюстрований каталог з кримськотатарської орнаменталістики, в якому будуть представлені елементи та їх тлумачення, зразки композицій і предмети ужиткового мистецтва з використанням кримськотатарського орнаменту;
- Включити до навчальних програм модуль з вивчення кримськотатарської орнаменталістики у профільні вищі навчальні заклади материкової України;
- На державному рівні розглянути питання щодо створення програми підтримки, з метою залучення фахівців з Криму для надання майстер-класів, лекцій, виступів для подальшого позитивного розвитку орнаментального мистецтва кримських татар на материковій Україні.

*Хримова-Баранова Олена,  
доктор історичних наук, професор, професор кафедри дизайну  
Черкаського державного технологічного університету*

## ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ В МИСТЕЦТВІ ПЛАКАТУ

Плакат – це вид графіки, твір мистецтва, виконаний в агітаційній, рекламній або учбовій формі. До особливостей плакату можна віднести наступне: плакат має бути великого розміру, щоб добре сприйматись на відстані, у зв'язку з цим шрифтова частина на ньому повинна бути виконана шрифтами, що чітко сприймаються глядачем, а для тексту важливим є розташування шрифту на форматі і його колір [1].

Традиції плакатного мистецтва сягають давнини, але з кінця XIX ст., з розвитком промисловості, становленням шкіл дизайну, цей вид мистецтва почав розвиватися. Наприклад, в період 1866-1900 рр. Ж.Шере виготовив понад 1000 плакатів і увійшов в історію не тільки як автор першого художнього зразка, але й як популяризатор нового жанру. До 2-ї половини XIX століття плакатом іноді називали агітаційні гравюри великого розміру («лепючки» періоду Реформації в Німеччині в XVI ст., політичні афіші епох Французької революції 1789-1794 і Паризької Комуни 1871 років). Рекламний плакат виник в Західній Європі в 2-й половині XIX століття (коли застосування літографії, у тому числі кольорової, дозволило видавати кольорові плакати швидко і великими тиражами) в результаті еволюції від шрифтових театральних афіш і книготоргових оголошень до афіш, в яких значне місце займали орнамент і фігурні зображення. Провідна роль в розвитку плакату в кінці XIX ст. належала Франції (плакати Ж.Шере, А.Тулуз-Лотрека, Т.Стейнлена та ін.) [2].

Однією зі складових соціальної і політичної реклами XIX ст. було рекламне оголошення. Так, 1896 р. американський рекламист Емер Елвіс запропонував одну з моделей рекламних звернень AIDA (увага-зацікавленість-бажання-дія), суть якої полягала в тому, що ідеальне рекламне звернення має привертати увагу. Шляхи досягнення цієї мети досить різноманітні: вдале гасло, використання контрастів, яскраве оформлення, нестандартне рішення. Наприклад, в роботах А.Тулуз-Лотрека яскраво виявилися специфічні риси художньої мови плаката: узагальненість форм, кадровість зображення, що миттєво запам'ятовуються. Більшість плакатів кінця XIX – початку XX ст. складалася з композицій в стилі «модерн», схожих з книжково-журнальною графікою (роботи Е.Грассе і А.Мухи у Франції, О.Бердслі у Великобританії, У.Бредлі і Е.Пенфілда в США).

На початку 1900-х років розвивався політичний плакат, кращі досягнення якого пов'язані з демократичним рухом і боротьбою за мир. Серед авторів перших політичних плакатів були Стейнлен у Франції, Ю.Вальткорн і К.Кольвіц в Німеччині. Розвиваючи традиції сатиричної графіки періоду Революції 1905-1907 рр., Д.Моор., В.Дені, В.Лебедев і ін. створили нове, бойове мистецтво для розвитку світового

плаката. Ідейна цілеспрямованість, революційна пристрасність, високий художній рівень зробили плакат достовірно масовим засобом агітації, в ті ж роки за ініціативою В.Маяковського виник новий вид тиражованого за допомогою трафарету плакату «Окна роста».

З початку 1910-х років плакат поступово втрачає прямі зв'язки з книжково-журнальною графікою в стилі «модерн», наближаючись до станкової картини (плакати О.Фішера в Німеччині, Ф.Бренгвіна у Великобританії). В рекламному плакаті провідним стає прагнення художників до більш конкретного показу об'єкту реклами (в роботах Л.Бернхарда, Ю.Клінгера, Л.Хольвайна); своєрідність і стилістичні особливості плаката (динаміка композиції, умовність кольору, узагальнення форм) яскраво виявилися в роботах Кассандра (Франція). З розвитком кінематографа з'явилися плакати для фільмів, які створювалися на основі перемальовування окремих кадрів, а пізніше кіноплакат придбав оглядовий характер, що давав уявлення про жанр фільму. В період 1-ї світової війни 1914-1918 рр. отримали розповсюдження агітаційні плакати (А.Літ у Великобританії, Ж.Февр у Франції і ін.) [3].

В 1920-х – на початку 1930-х років важливу роль в розвитку сучасного плаката зіграли А.Дейнека, Г.Клуцис, Л.Лісицький, Ю.Піменов, О.Родченко, брати Стенберги. Революційним пафосом пройняті плакати, видані в Угорщині в період Угорської радянської республіки 1919 р. (роботи Р.Берення, М.Біро, Б.Уїтца і ін.), плакати компартії і антифашистські плакати в Німеччині (Г.Пехштейн, Дж.Хартфілд і ін.). В Іспанії в період боротьби народу з фашизмом (1936-1939) плакат, разом з листівками і карикатурою, став провідним видом мистецтва. В часи 2-ї світової війни 1939-1945 рр. найважливішу роль грав антифашистський плакат, в післявоєнні роки – плакат в захист миру (П.Пікассо у Франції, Л.Мендес у Мексиці, Т.Трепковській в Польщі). У 1939-1945 рр. плакат був дієвим засобом мобілізації народу на боротьбу з ворогом: в цей період, як і в післявоєнні роки, велику роль в розвитку сучасного плаката зіграли В.Іванов, Л.Голованов, В.Корєцький, Кукринікси, Д.Шмарінов.

В 1960-2000-х рр. разом з політичним плакатом, особливо широке розповсюдження отримав плакат кінорекламний, театральний, виставковий, санітарно-освітній, плакат з безпеки праці (твори Ю.Галкуса, О.Савостюка, Б.Успенського, Є.Цвіка). Стилiстично плакат 1920-2000-х рр. багато в чому пов'язаний з живописом, графікою і фотомистецтвом (Дж.Хартфілд в Німеччині). На еволюцію плакату і складання власного виразного мистецтва вплинув і розвиток інших засобів масової інформації, наприклад поліграфії [1].

Сучасний плакат з моменту свого виникнення досить швидко еволюціонував у складну візуальну мову завдяки особливій системі символів, образів та засобів художньої виразності. Плакат як продукт графічного дизайну має свої художні властивості, функціональні закономірності та методологію створення. Плакат має дизайнерські характеристики – естетичне навантаження, композицію, графічну майстерність автора, відповідність часу. Ця характеристика конкретизує функціональні особливості плаката, які ми можемо назвати базовими. Сучасний плакат зазнає різних впливів – це відображення нового технічного прогресу, нових образів, побудова візуально-композиційного ладу, розвиток професійних шкіл, вплив державної влади на економічне зростання, а також розвиток культурного життя країни.

#### *Література*

- 1.Абизов В. А. Основні чинники, що визначають розвиток сучасного плакату // Образотворче мистецтво. 2011 . № 11. С.71-75.
- 2.Гладун О. Д. Соціальний/екологічний плакат як феномен графічного дизайну / Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. 2008. № 4. С.21-27.
- 3.Хачатрян А. Л. Плакат как средство социальной рекламы, его значени и глобальное влияние на культуру [Текст] // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 5. С.64-68.

*Цветкова Лариса,*

*професор кафедри хореографічного мистецтва*

*Київського національного університету культури і мистецтв*

### **ТАНЦОВАЛЬНИЙ ДИСКУРС СЦЕНІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «ЖОВТИЙ ЗВУК»**

**В. В. КАНДИНСЬКОГО**

Сучасне мистецтво танцювальне мистецтво перебуває у пошуках інноваційних і неординарних шляхів створення хореографічних творів, сюжетів, тем, образів, використовуючи при цьому і експресивні, стильові, композиційні і мовні потенції суміжних мистецтв. Як зазначає мистецтвознавець Т. В. Портнова, «вивчення мовних зв'язків танцю та інших пластичних мистецтв, образно-пластичні і стилістичні паралелі, що створюють художню цілісність сценографії є одним із актуальних напрямків, й, перетікаючи в інші аспекти, пов'язується зі зворотним впливом образотворчих мистецтв, декоративно-прикладного мистецтва і архітектури на балет» [4,9].

І тому питання синтезу мистецтв, яке було актуальне в кінці ХІХ – поч. ХХ ст., доповнюючись захопленням глобальними трендами іммерсивного й перформативного мистецтва, продовжує залишатися таким і на поч. ХХІ ст. Але досягти цього нового синтезу дозволяє не лише використання художніх інновацій

різних видів мистецтв, а й унікальні можливості інформаційно-комунікативних технологій, які постають в контексті становлення цифрової глобальної цивілізації.

Для В. Кандинського було характерне особливе розуміння Гезамткунстверк, яке він викладав у теоретичних працях («Про сценічну композицію», «Про духовне у мистецтві» та ін.), репрезентував у серії графічно оформлених віршів у прозі «Звуки» та прагнув реалізувати у сценічній композиції «Жовтий звук». Композиція - фундаментальне поняття мистецтва взагалі, і поряд з імпровізацією, імпресією є одним із головних у творчості і художньо-естетичній концепції В. Кандинського. Варто зауважити, що на художника, як і на інших представників історичного авангарду, вплинули чисельні наукові відкриття, які спричинили кризу канонів класичного мистецтва й обумовили пошуки нових виражально-зображальних художніх засобів. В цей же час як реакція на панування протягом століть культу розуму й прагнення відійти від парадигми класичної раціональності виникає інтерес до тілесності, людського тіла, у витоків «перевідкриття» якого - філософія Ф. Ніцше, що здійснили істотний вплив на формування основних естетичних теорій і численних художніх практик ХХ століття. Відбувається усвідомлення того, що: «Тіло виступає первинним генератором символів, воно здатне продукувати символічні коди різних типів (візуальні, акустичні, тактильні)» [3, 149]. Крім того, тіло, будучи «дивним» об'єктом, використовує свої власні частини для символізації світу. І тільки за допомогою тіла ми можемо вторгнутися в цей світ, зрозуміти його і знайти йому пояснення... Людське тіло не просто присутнє у світі поряд з іншими об'єктами, а завдяки здатності до цілеспрямованого руху воно приєднується до світу; потреби і бажання людини, виражені в експресивних жестах, вписують у світ напрямки, позначають фігури, створюють значення» [4, 69].

У хореографії на тлі цих кардинальних змін відбуваються пошуки нових форм художньої виразності, а людське тіло починає розглядатися як засіб такої виразності, що здатний передати весь трагізм тогочасного буття. Що знаходить втілення у «вільному танці» А. Дункан, евримії Е. Жак-Далькроза і Р. Штайнера. А рефлексія над виразністю танцю сприяла усвідомленню самоцінності танцювального руху й формуванню нової танцювальної мови.

В. В. Кандинський в контексті заклику до художників «відвернутися від тілесного, щоб служити духовному» задля заснування нового мистецтва пропонує відмовитися від передачі сценічними засобами зовнішньої сторони життя, а передавати його внутрішній зміст у формі танцювально-пластичних рухів тіла. З цього приводу він писав: «Ніколи, мабуть, не було взято елементом рух людини як такий, з усією прихованою в ньому силою внутрішнього впливу на душу. Абстрактне значення руху, виключення його матеріальної доцільності, використання його духовної доцільності в нескінченних комбінаціях всіх частин тіла танцюючого, окремо від музики і разом з музикою, в нескінченному ряді паралельностей, протиположень і комбінацій, що лежать між них, все ще чекає творця нового балету» [1, 242].

Над втіленням сценічної композиції, постановки якої на мюнхенській сцені завадила Перша світова війна, В. В. Кандинський працював разом із композитором Ф. фон Гартманом і танцівником О. Сахаровим. Художник наступним чином описує їх співпрацю: «З кількох моїх акварелей музикант вибирав собі ту, яка йому була найбільш ясна у музичній формі. За відсутності художника танців він грав цю акварель. Потім з'являвся художник танців, якому програвся цей музичний твір, він його танцював і потім знаходив ту акварель, яку танцював» [2, 239-240].

Втілюючи в «Жовтому звуці» своє бачення танцювально-пластичного руху, як одного з елементів сценічного синтезу, В. В. Кандинський перебував у пошуках нових можливостей пластики людського тіла у мистецтві танцю. Для нього танець був проявом, перш за все, духовного начала, засобом виявлення внутрішнього світу душі. За допомогою танцювально-пластичного руху художник прагнув на сцені передати рух живописного кольору, носіями якого стають танцівники. Злиття слухового і зорового сприйняття у сценічній композиції створює враження, що рух народжений музикою. І тому музична фраза повинна мати тільки їй притаманну танцювальну комбінацію. Під час гри оркестру дійові особи, представлені у різних формах і кольорах (жовтий, синій, білий, чорний, червоний, зелений), переміщалися по сцені в такт музиці, створювали художню цілісність синтетичного мистецького твору. Художник стверджував, що поєднання барв і форм, сполучення просторових і кольорових хвиль, їх взаємна боротьба або гармонія, посилюючи вплив інших елементів синтезу, народжують нове інтегральне відчуття руху.

Підготовки до постановки свідчить про звільнення хореографії від традиційного танцю на користь концептуального вільного в якому долається розрив між свідомістю й тілом. Що означає зміну естетичного канону, пошук і знаходження нової гармонії, а власне танець перетворюється на проблематичний об'єкт, який вимагає особливої методики роботи з ним. О. Сахаров стає одним із першим виконавців-чоловіків вільного танцю як нової танцювальної форми, що вимагає об'єднання як емоційних, вольових, інтелектуальних і фізичних сил людини у їх цілісній єдності, і де прості повсякденні рухи, положення тіла поєднувалися з широкими експресивними жестами.

Тілесні символічні коди, про які пише М. Мерло-Понті, вступають в діалог з нашим сприйняттям, і наші власні відчуття вже містять неясне почуття якогось внутрішнього рухового імпульсу. А відтак, танцювальні коди, обрані В. Кандинським для формування художнього континууму у «Жовтому звуці», створюють простір, наповнений глибоким смислом. Якщо тіло, за словами М. Мерло-Понті, постає як «провідник буття у світ»,

своєрідна «вісь світу» і тому «проекує навколо себе світ культури» [3, 145; 3, 196], то В. В. Кандинський у сценічній композиції завдяки сплавові танцювально-пластичних рухів, музики, драми, здійснює прорив у трансцендентне, сферу «духовної реальності». І тому в абстрактній хореографії «Жовтого звуку», органічній єдності «чистих фарб і ліній» постає внутрішній, глибинний план буття й відсутні образи, які можна чітко і однозначно розпізнати, ідентифікувати. Це оманливі й ефемерні, ірреальні і деформовані, представлені з різних ракурсів сценічного простору, образи. Але абстрактність танцю, утворена чистими функціями, синтезуюча інтенція сценічної хореографії, здатність тіла передавати всі переживання і почуття людини, стихійні порухи її душі за допомогою ритмо-пластичних рухів й тим самим створювати асоціативні ряди і ланцюги метафоричних зближень-розбіжностей, парадоксальні сюжетно-семантичні конфігурації, дозволяють «побачити», відчувати внутрішнім зором, «очима душі своєї» (Платон) гармонію і красу Універсуму.

#### *Література*

- 1.Кандинский В. В. О сценической композиции: Избранные труды по теории искусства, в 2 т. Т.1. Москва: Гилея, 2001. 428с.
- 2.Крымская И.И.Композитор Фома Гартман: биографические заметки о забытом соотечественнике круга Кандинского / Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. Санкт Петербург, 2015. № 4. С. 237-250.
- 3.Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. Санкт Петербург: Ювента; Наука, 1999. 603 с.
- 4.Портнова Т.В. Проблемы взаимодействия балета и пластических искусств в русской художественной культуре конца XIX – начала XX вв. / Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Москва, 2008. 57 с.

*Цигановська Ніна,*

*Завідувачка циклової комісії викладачів історії музики  
Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Глієра*

### **ЖАНРОВА ПРИРОДА ТЕМАТИЗМУ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИКИ**

Теодор Адорно наводить думку про те, що слухання та інтерпретація музики своєю складністю не поступається її створенню. Дійсно, слухати і почути музику – це мистецтво, якому потрібно навчатися і цей процес не буває простим. Великий Шостакович, якій потерпав і страждав від нерозуміння та хибного тлумачення своїх творів слухачами та критиками зазначав: «Можна бути геніальним композитором, геніальним виконавцем, але важливо бути і геніальним слухачем». Аналогічний вислів знаходимо і у Б. Асаф'єва: «Слухають музику всі, а чують не всі». Процес формування культури музичного сприймання продовжується все життя людини і постійно поглиблюється і збагачується згідно її життєвого досвіду та розширення духовної сфери особистості. Вона виявляється у здатності до емоційного відгуку на музику, активного внутрішнього відчуття та співчуття, діалогу між суб'єктивним «Я», власним внутрішнім світом та музикою. Таким чином формується уявлення про музичний твір як засіб комунікації композитора зі слухачем та виконавцем.

У процесі музичного сприймання виникає категорія понять «раціональне» та «ірраціональне». Якщо ірраціональне – чуттєвий, емоційний рівень змісту, то раціональне – це осмислення концепції, ідеї твору як системи яскравих художніх образів, що віддзеркалює життєві явища і процеси навколишнього світу і внутрішнього світу людини. Яскраву образність та життєві асоціації може забезпечити жанрова природа музичної теми. І лише вона повинна керувати ієрархією виражальних засобів, бо в деяких темах визначною буде мелодія, в деяких – метро-ритм, а в інших – фактура і регістр. Найбільш широке застосування в музиці знайшла *пісенність*, з якою пов'язана лірична стихія в музиці, світ почуттів та емоцій, внутрішній світ героя. Сприймається через домінування мелодії, в якій концентрується образ. Виразником ліричного образу є і гомофонно-гармонійна фактура, лад, гармонія, регістр. Але більш глибинне проникнення в задум твору потребує виявлення багатьох додаткових жанрових пластів. Насамперед, жанрової природи пісні та романсу. Адже, їх формує зовсім різний історико-культурний та соціальний шар. Також значення набуває поділення пісенності на архаїчну, наближену до епічних народних жанрів та більш сучасну. Важливу роль відіграють в музиці слов'янських народів: *трихордовість* (короткі поспівки, що посилають до архаїчного пласта пісенності); *епічність* з посиленням до билини та думи (у темах Глінки, Римського-Корсакова, Лисенка); жанрові шари *колицької, голосіння та причитання; романсова стихія* за межами жанру романсу (вирізняється широтою діапазону та складністю мелодичної лінії); *нокторновість* (яка споріднена з романсовою природою).

*Маршевість* – з нею пов'язана героїчна сфера та узагальнений масовий характер образу. Головні виразники маршевої – метро-ритмічні особливості, акордова фактура, відповідна динаміка та темп. Активність і енергійність її образу виявляються через акцентування сильних долей такту, ямбічність ритмічних формул, автентичність гармонійних зворотів. За ознаками темпу, ладу, регістру, особливої

ритмоформули, введення мелізматика, можна розрізнити урочистий, траурний або казковий чи гротескний образ маршовості. До цієї сфери приєднується нерідко *фанфарність* або *хоральність*.

**Танцювальність** – з нею пов'язана образна сфера урочистості, святковості та узагальнений масовий образ. Відчувається сталістю, повторністю ритмічних формул, чіткістю гармонічних кадансів, метричними особливостями та квадратністю побудови. Але для глибокого сприйняття музичних творів необхідно сформулювати уявлення про індивідуальні риси різних національних шкіл та епох, бо, як відомо, танок відбиває ментальність етнічного образу, ознаки його культури. Тому старовинні європейські жанрові пласти танцювальності мають відмінності від сучасних, слов'янських чи латиноамериканських. Також можна відокремити ознаки аристократичних бальних, народних танцювальних стихій, чи казково-гротескних. Найбільш яскраве відображення у західноєвропейській та музиці слов'янських народів знайшли риси лендлеру, менуету, гавоту, польки, камаринської, гопака, козачка, мазурки, полонезу, вальсу, чардашу, лезгинки, сициліани, тарантели, сарабанди.

**Декламаційність** – з нею пов'язана образна сфера роздумів, філософського осмислення, споглядання герою або діалогу декількох. Можна розрізнити *ораторську*, *монологічну* або *діалогічну* декламацію, в яких вирізняються інтонації ствердження, питання, чи питання і відповіді. Відчувається через яскравість ритмічної та мелодичної короткої формули, особливостей фактури, динаміки, оркестровки. Особливе значення має інтонація *ламенто*. Вона вирізняється через інтонацію «зітхання» і має низхідний поступовий рух мелодії та коротку хореїчну ритмічну формулу. З нею пов'язані суб'єктивні образи героя, різнобарвні емоції (легкої печалі, зачарованості, страждання, збудженості). Їх можна розрізнити через динаміку, темп, ладо-інтонаційні і гармонічні особливості.

**Інструментальна** жанрова природа також дуже різноманітна за виразністю. Тут ми торкаємось: *моторики*, що виражає енергію, безперервність плинності часу, життя або бурхливість людських почуттів; *скерцозності*, характерної для казково-фантастичної сфери або жанрово-народної замальовки в музиці; *звукообразжальності* або *пасторальності*, що створюють музичні пейзажі, імітують голоси природи або народних інструментів, мисливських рогів (визначними тут є фактура, ритмічні структури та комплекси, яскравість тембрів та гармоній); *імпровізаційності*. У багатьох випадках у формуванні музичних тем-образів спостерігається прояв двох, або навіть трьох жанрових пластів. В драматургічному розвитку художніх образів протягом всього твору можна спостерігати чи поступові еволюційні зміни, чи різку образну трансформацію – героїзацію, ліризацію, драматизацію. Цей процес виявляє два типи драматургії – конфліктний та неконфліктний, контрастний. І знову аналіз жанрової природи тематизму дає відчуття та осмислення драматургічних процесів. Подібне осмислення складного поєднання жанрових пластів та еволюції художніх образів надає розумінню музичного твору глибини, а висвітлення домінування та підпорядкованості одне одному – оригінальності виконавської інтерпретації.

*Циганок Оксана, аспірантка НАКККіМ  
ORCID:0000-0001-7161-7268*

## **ЕКСПЕРТИЗА ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ТА АНТИКВАРІАТУ: ДІЯЛЬНІСТЬ НАУКОВО-АНАЛІТИЧНИХ УСТАНОВ**

Питання автентичності творів мистецтва й антикваріату актуальні відколи існує феномен колекціонування та вільний ринок. З підвищенням активності ринку збільшується ризик обігу неавтентичних предметів. Безпрецедентний ріст світового обсягу ринку творів мистецтва (наприклад, у 2018 році він перетнув межу в \$60 млрд) [4] спокушає надприбутками і спонукає до недобросовісних угод.

Останнім часом в сегменті антикварного мистецтва не вщухають скандали. Регулярне викриття підробок майстрів, які мають стабільно зростаючу фінансову репутацію (приміром, старі майстри або авангардисти початку ХХ ст.), виводить на першу лінію спеціалістів, які традиційно знаходилися в тіні. Мистецтвознавці та експерти чим далі, тим частіше стають головними героями гучних судових розглядів. При предметному розгляді справ головний акцент з мистецтвознавчого аналізу невідворотно зміщується в бік матеріалознавчих досліджень. Техніко-технологічний рівень фальсифікацій, а він може бути дуже високим, провокує науково обґрунтовані дослідження творів мистецтва й антикваріату із залученням інструментарію природничих та точних наук.

Подібні дослідження не є новим словом у науці. Вони послідовно ведуться з 20-х років ХХ ст., однак виникли як необхідна складова реставраційного процесу. Прикладами установ, що стояли біля витоків мистецтвознавчих та матеріалознавчих досліджень, можуть слугувати Всеросійський художній науково-реставраційний центр ім. І. Грабаря та Національний науково-дослідний реставраційний центр України. У СРСР експертні дослідження лише наприкінці століття стали виокремлюватися в автономний напрям, не пов'язаний з реставрацією та консервацією творів мистецтва. Це наслідок появи вільного, в більшій мірі тіньового та, часом, відверто кримінального, ринку творів мистецтва – явища майже немислимого в радянських реаліях. Першочерговим постало питання визначення автентичності об'єкту дослідження, і лише потім – складання алгоритму реставраційних чи консерваційних дій. Адже тепер твір мистецтва чи предмет антикваріату став передусім товаром, який необхідно оцінити.

За період існування радянського ладу було повністю втрачено культуру володіння творами мистецтва чи предметами антикваріату, відтак в Україні та інших пострадянських країнах за останні 25–30 років спостерігаємо бум шаленого, мало цивілізованого колекціонування. Цікаво, що позиція держави майже не змінилася з радянських часів: намагання жорстко регламентувати правила торгівлі призводять лише до того, що найбільш приваблива частина творів мистецтва й антикваріату приховується та має обіг винятково на чорному ринку.

За кордоном ситуація трохи відмінна. Ринок творів мистецтва лібералізований, не в останню чергу через діюче законодавство про меценатство та можливість кредитування під заставу творів мистецтва, тобто він дає змогу анонімно оперувати великими коштами з метою оптимізації оподаткування.

І в першому, і в другому випадках питання автентичності гостро постають, коли з твором мистецтва чи антикваріатом здійснюються якісь цивільно-правові дії (купівля, продаж, страхування, застава тощо). Втім, різниця все ж є. В Україні експертизи воліють робити приховано, без будь-якого обліку, що цілком зрозуміло з огляду на недосконале законодавство, яке абсолютно неспроможне забезпечити баланс інтересів власника предмета та інтересів суспільних. А в світі це роблять легально, але по-можливості, не афішуючи свої дії.

Така різниця цілей диктує способи їх реалізації. Довгий час в нашій країні «експертні висновки» (довідки, звіти, акти та т. п.) щодо творів мистецтва чи антикваріату з приватної власності надавали неофіційно або напівофіційно співробітники реставраційних установ, музеїв, архівів тощо. Ці «документи» не мали ніякої юридичної сили, демонстрували довільну методологію та склалися в довільній формі. По суті, єдиним вагомим аргументом для замовника слугував авторитет експерта. Оскільки такі документи не передбачали відкритої фахової дискусії щодо власної істинності, то вони були приватним ризиком замовника.

Наприкінці нульових років з інтенсивним зростанням ринку в Україні почали з'являтися перші експертні установи європейського типу, які надавали комплекс послуг щодо ідентифікації та автентифікації предметів мистецтва й антикваріату. Серед них можна виділити *Бюро науково-технічної експертизи "АРТ-ЛАБ"*. А так як за ними не було десятиліть експертного досвіду та вагомої репутації в зацікавлених колах, вони мусли запропонувати підхід, максимально наближений до об'єктивного. Так, на зміну суб'єктивному аналізу на основі візуального огляду та іншим методам органолептики прийшли техніко-технологічні дослідження.

На сьогодні в Україні послуги з експертизи творів мистецтва й антикваріату надають як державні установи, так і приватні. Сильною стороною перших є аналогова та еталонна база. Сильною стороною других – сучасне обладнання для проведення техніко-технологічних досліджень. Варто зазначити, що зараз майже кожна галерея, антикварна крамниця, кожен аукціонний дім чи крупний дилер пропонують супровідні документи до предметів, якими оперують, в тому числі різноманітні варіанти «експертиз».

В світовій практиці науково-аналітичні установи, що займаються експертизою творів мистецтва й антикваріату, також діють в державному та приватному полях, але приватна частка є переважаючою. Через ймовірність виникнення судового спору щодо автентичності твору (що, до речі, в Україні майже не трапляється) такі установи намагаються максимально відійти від суб'єктивізму. Провідні гравці ринку подібних послуг – це, перш за все, міжнародні науково-дослідні лабораторії, які займаються розробками та апробацією власних методів дослідження. Серед найавторитетніших можна назвати Art Analysis & Research, Orion Analytical, Art-Test, а також дослідні лабораторії найбільших музеїв світу.

Проблеми, з якими стикаються експертні установи як в Україні, так і за кордоном приблизно однакові. Передусім це – підпорядкованість ринку та неможливість дотримуватися одного з головних принципів експертизи – незалежності. Сильні продавці завжди прагнуть мати власну експертну установу, яка забезпечує експертний супровід угод. Яким чином тут регулюється конфлікт інтересів, який є очевидним, не зрозуміло. Але, наприклад, нещодавно Sotheby's придбали Orion Analytical разом з репутацією його засновника Mr. James Martin, і відтепер мають власний аналітичний відділ – Sotheby's Scientific Research [3].

Не варто забувати про спекулятивну критику, що є невід'ємним атрибутом сучасного арт-ринку [2]. Умовні «експерти», вони ж – критики, які забезпечують комунікацію між виробником мистецького продукту та його споживачем, є сильним третім гравцем на полі актуального мистецтва. Однак, коли мова заходить про антикварні твори мистецтва, голос «експерта» стає ще більш вагомим та, за фінансової зацікавленості, ще більш спекулятивним. Важливою характеристикою арт-ринку є також те, що він, по суті, є однією з форм суспільства споживання, яке не пов'язане з істинною природою продукту, який споживається [1, с. 19]. Головний принцип існування цього ринку – прагнення фінансового результату якомога швидше і будь-яким способом. Фальсифікації та спекуляції при такому підході звичні та допустимі речі, жоден кінцевий споживач творів мистецтва чи антикваріату не застрахований від них.

На сьогодні принципи незалежності та об'єктивності експерта є декларативними. Однак, за умови проведення дослідження, заснованого на наукових принципах об'єктивного знання, зберігається можливість проведення альтернативних експертиз і встановлення істини. Рівень наукового розвитку галузі дозволяє за потреби провести кваліфікований аналіз об'єкту дослідження.

#### Література

1. Бенаму-Юэ Ж. Цена искусства / Жюдит Бенаму-Юэ. – М. : Артмедиа Групп, 2008. – 192 с.
2. Тейлор Б. Art Today. Актуальное искусство 1970–2005 / Б. А. Тейлор ; пер. с англ. – М. : Слово, 2006. – 256 с.
3. Sotheby's Scientific Research. URL: <http://orionanalytical.com/> (дата звернення: 01.05.2019).
4. The World leader in Art Market information. URL: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2018> (дата звернення: 16.04.2019).



## КОНЦЕРТНО-ГАСТРОЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА МІЖНАРОДНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Сучасна концертно-гастрольна діяльність є важливою складовою соціокультурної взаємодії між країнами, забезпечує широкий діалог культур, впливає на формування спільного мистецького простору та подальший розвиток виконавських практик. Цю тезу розробляють науковці-практики О.Копієвська, Л. Зеленська, В. Бехтін та ін., на праці яких ми спиралися [1 – 3].

Серед її основних завдань – культурна інтеграція і міжнародний обмін, *пропаганда професійного музичного мистецтва, збереження та популяризація надбань вітчизняної музичної спадщини, розвиток жанрів професійного музичного мистецтва, досягнення іміджевих та фінансових цілей*. Концертна і гастрольна діяльність також виконує у суспільстві ряд важливих функцій: комунікативну, ціннісно-орієнтаційну, освітню, світоглядну, естетичного виховання, організації змістовного дозвілля, творчої реалізації. Організація концертно-гастрольної діяльності здійснюється різними суб'єктами даного виду професійної діяльності: державними та комерційними концертними підприємствами, громадськими організаціями, фондами та фаховими асоціаціями, приватними особами, творчими колективами тощо. Наразі, професійні колективи є не лише носіями національної музики та культурної ідентифікації, а й активними суб'єктами міжкультурного співробітництва. Підтвердженням цього є діяльність *оркестру Головного управління Національної поліції в Хмельницькій області, який заснований 1999 р., відомий своїми виступами в Україні та за її межами де виступає під назвою «THE KHMELNYTSKYI POLICE BIG BAND»*.

Аналіз менеджменту колективу дає підстави стверджувати, що його специфіка як соціокультурного концепту бізнес-практики полягає не лише у професійному управлінні процесом створення матеріальних і духовних художніх цінностей, а й в ефективному просуванні на ринок культурних послуг та результатів творчої діяльності. Репертуарна політика колективу формується відповідно до пріоритетних напрямів його діяльності, враховуючи сучасні реалії та естетичні уподобання різних цільових аудиторій. До програми виступів оркестру входять твори національно-патріотичного спрямування, українські військові марші, а також відомі композиції світової, вітчизняної класики та сучасної музики.

Як зазначалося, Оркестр ГУНП в Хмельницькій області належить до числа професійних творчих колективів, які успішно представляють нашу державу в світі, зокрема перед європейською публікою. Починаючи з 2010 р. колектив презентує українську музику тисячам слухачів по всій Європі, демонструючи в такий спосіб справжній український патріотизм. В доробку естрадного оркестру – близько сотні концертів у десятках міст країн Європейського Союзу. Артисти поліцейського біг-бенду побували з концертами у містах Варшаві, Кракові, Лодзі (Польща), Парижі, Калє, Гравлін, Тарб, Віль-ла-Гран, Ньюф-Брізак, Партене, Сомюр (Франція) та ін. В липні 2012 р. з успіхом відбувся виступ біля Королівського замку, розташованого на Замковій площі у Варшаві. Серед тисяч глядачів – Президент Польщі Броніслав Коморовскі та Прем'єр-Міністр Дональд Туск.

В період 2014 – 2019 рр. на запрошення німецької сторони колектив прийняв участь у концертно-гастрольному турі «Musikparade» та фінальній частині «Berlin Tatro» – надзвичайно популярного в Європі фестивалю військової музики. У програмі – виступи на найбільш престижних концертних майданчиках Німеччини світового рівня: Берлін, Брауншвайг, Вецлар, Гамбург, Дортмунд, Дрезден, Ерфурт, Кельн, Кемптен, Котбус, Лейпциг, Магдебург, Мюнстер, Ольденбург, Обергаузен, Штутгарт. Загальна аудиторія слухачів склала понад 300 000 осіб. Виступи Оркестру хмельницької поліції завжди високо оцінюються аудиторією, професійним середовищем, засобами масової інформації, що сприяє популяризації української культури, зміцненню міждержавних зв'язків, підвищенню іміджу Національної поліції України на міжнародній арені.

*Підсумовуючи, зазначимо, що концертно-гастрольна діяльність не лише надає широкі можливості для розкриття потенціалу і реалізації творчих колективів, а й забезпечує доступ до мистецьких досягнень світової спадщини, презентує національні музичні культури у її багатогранності та автентичності, сприяє формуванню толерантного ставлення до культури інших народів та крос-культурних комунікацій.*

### Література

- 1.Бетехтін В. Современная концертная организация: формы деятельности и пути развития // Справочник руководителя учреждения культуры. 2013. № 6. С. 31–36.
- 2.Зеленська Л.М. Івент-менеджмент. : Навч. Посібник. К. : НАКККіМ. 2018. 189 с.
- 3.Культурні традиції, у формуванні національної ідентичності // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб.наук.праць;]. К.: Мленіум, 2014. Вип. XXXII. С. 194–201.
- 4.<https://moderato.in.ua/> – український веб-портал про мистецьке життя

## **ВУЛИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ СПІЛКУВАННЯ З МЕШКАНЦЯМИ МІСТА**

Вуличне мистецтво у різних країнах світу, великою мірою, визначає вигляд і візуальний комфорт міського середовища. Адже місто завжди було простором, яке об'єднує у собі мистецтво і дизайн (реклама, графіті, мурали, скульптурне оздоблення тощо). Постпостмодерна художня культура XXI століття, акцентує увагу на актуальних проблемах окремих держав і світу. В наш час витвір мистецтва обов'язково повинен нести у маси «меседж», наголошуючи на назрілих проблемах соціуму. Тому художники звертаються до населення через вуличний простір, оскільки кожного дня мешканці різних міст проходять повз будинки й архітектурні форми – кіоски, торгові автомати, стенди для афіш, огорожі тощо. При цьому вони споглядають вивіски, рекламні білборди, а також безліч графіті й стінописів, що висвітлюють сюжети на різні теми.

Так, наприкінці 2013 – на початку 2014 років, у зв'язку з революційними подіями в Україні всі міста масово вибухнули творами вуличного мистецтва. Тому мурали й графіті, як нова естетична ознака міста, замінили собою всім відомі брендмауери – рекламні оголошення у вигляді натягнутого полотна або щита, розташованого на торцевій стіні будинку. Протягом останніх 5 років, ментально й емоційно Україна перебуває у стані соціально-культурних потрясінь, неоголошеної війни на Сході та постреволуційної розбудови. Саме тому сучасний глядач потребує нових масштабних закликів і сюжетів, які висвітлюють соціальні питання та громадське волевиявлення. Таким чином, сучасні райтери в українському вуличному просторі наголошують на вагомих проблемах війни, політики і суспільних настроїв населення. Зазначимо, що у більшості наукових праць і розвідок вітчизняних науковців, присвячених вищезначеним питанням, специфіку творів вуличного мистецтва досліджено з позиції соціології. Так О. Грицюк у статті «Соціально-політичні графіті Революції Гідності (на матеріалах Києва) 2014 р.» розглядає цю історичну подію крізь призму настінних малюнків. Авторка розкриває особливості сакрального значення та емоційного підтексту київських муравів і написів, як графітного діалогу української столиці з її мешканцями [1].

На глибокому сутнісному взаємозв'язку політики з мистецькими формами у праці «Візуалізація як характеристика постмодерної політичної дії. 2015 р.» наголошує Н. Хома – доктор політичних наук, доцент кафедри теорії та історії політичної науки Львівського національного університету ім. І. Франка. У згаданій розвідці авторка виділяє основні засоби політичного стріт-арту – вуличні трафарети, стікери, спреї-арт й акцентує увагу на тому, що саме вони створюють новий додатковий комунікативний плацдарм [7].

Натомість, доктор політичних наук, професор, завідувач кафедри політичних наук Київського національного університету будівництва і архітектури Є. Перегуда у статті «Візуалізація як механізм символічної політики (кейс муралізму у постреволуційній Україні) 2016 р.» розглядає муралізм, як суспільно-політичне явище, ґрунтуючись на сучасних концепціях політики символізму. Автор наголошує на посиленні політичного контролю над муралізмом, що наразі є досить актуальним і підтверджується зазначеними нижче у тексті прикладами [3].

Загалом, слід відзначити, що суспільно-політичний контекст є постійним джерелом натхнення для вуличних художників. Але не завжди стріт-арт змушує випадкового глядача відійти від сценарію: «побачив – замислився – пішов далі». Тому сучасні художники спираються на здобутки своїх світових попередників, митців які власною творчістю змінили настрої суспільства.

Першими художниками в Радянському Союзі, що 3 серпня 1976 року виступили з акцією політичного протесту, стали Юлій Рибаків та Олег Волков. Митці створили 42-метровий напис «Ви розпинаєте свободу, але душа людини не знає кайданів!» («Вы распинаете свободу, но душа человека не знает оков!») на стіні Петропавлівської фортеці у Санкт-Петербурзі. Він став відповіддю на смерть художника Євгена Рухіна, який загинув від пожежі у власній квартирі за невідомих обставин. Автори напису були заарештовані радянською владою за псування пам'ятки архітектури, а сам текст згодом зафарбували [4].

Український художник з Донбасу Олександр Корбан влітку 2018 року під мостом по вулиці Богатирській (Оболонський район, м. Київ) створив мурал намалювавши дівчину і хлопця, що сидять на насипу з людських черепів. У контексті зображення автор залишив напис «Коли багаті воюють, бідні помирають» («When the rich wage war, it is the poor who die»). Таким чином, за словами художника, він висловлює переживання, викликані незкінченими трагедіями, які відбуваються кожного дня в різних куточках світу і проголошує заклик – «досить помирати невинним людям за чужі бажання та помилки!» (Рис.1) [5].

Французький художник і фотограф Джей Ар, або «той що змушує людей думати», під час подорожі на Близький Схід створив серію фотопортретів представників «близьких» ворогуючих народів – ізраїльтян і палестинців. Згодом зображення людей, котрі мали однакові професії (фермери, таксисти, вчителі тощо), поширилися на стінах у різних містах Ізраїлю та Палестини. Даний проект отримав назву «Обличчям до обличчя» і мав на меті змусити жителів ворогуючих держав посміхатися, наголошуючи на тому, що головним є людське життя, а не політичні погляди (Рис.2) [4].

Тему війни неможливо обійти і в Україні. На неї звертає увагу велика кількість світових райтерів. Вони висловлюють власне ставлення до подій 5-річної війни на Сході у своїх стінописах. Таким чином, вуличний художник із Греції INO (псевдо) у сюжеті стінопису «Instability», за адресою проспект Миколи Бажана 7 (Київ), зображує частину постаті балерини, що стоїть на вибухівці. За словами автора, поштовхом до створення роботи стало його обурення від тамтешніх подій в Україні. Даним стінописом він наголошує на неможливості нормального існування людей на Сході країни (Рис.3) [2, 166].

«Стіни зберігають пам'ять більше ніж людський мозок» – такої думки дотримується вуличний художник з Ємену Мурад Субей. У своїх творах він висвітлює проблему жертв політичних репресій. Аби нагадати про них райтер намалював портрети зниклих еменців. Митець розміщував зображення навпроти будинків місцевого генерала (Алі Мохсена Аль-Амарра) та экс-президента (Алі Абадалла Салеха). У такий спосіб, автор хотів змусити всіх хто причетний до терору боятися, на що місцева влада зафарбовувала портрети на стінах, які художник постійно відновлював [4].

Про невдоволення владою подібними написами свідчить досвід анексованого Криму. На будинку в місті Сімферополь, розташованому по вулиці Рози Люксембург, 6 серпня 2018 року невідомими художниками було створено графіті із зображенням українців, які наразі є політичними в'язнями Російської Федерації. Темою графіті стало ув'язнення режисера Олега Сенцова й активіста Олександра Кольченка. Зображення супроводжували хештеги #FreeSentsov, #FreeKolchenko і напис «Мовчи або отримаєш покарання!» («Молчи, ато получишь наказание!»). Місцеві райтери «символічно» розмістили графіті під муралом із портретом президента Російської Федерації Володимира Путіна і написом «Крим – це наше спільне надбання» («Крым – это наше общее достояние»), котрі на наступний день одразу ж замалювали [6].

В іронічний діалог із суспільством вступає харківський художник Гамлет Зінковський (псевдо «Гамлет»). Його графіті поширені по всій країні та супроводжуються російськомовними закликами в тонкій сатиричній формі й іноді мають політичний підтекст – «Мир – це коли ти вдома сидиш» («Peace – это когда дома сидишь») (Перу), «Поїхав у столицю, працював, вивчав мову, думав» («Поехал в столицу, работал, учил язык, думал») (Маріуполь), «Всі проблеми від голови» («Все проблемы от головы») (Харків). Такий творчий прояв художника у більшості випадків не сприймається міськими комунальними службами, які просто змушені зафарбовувати його роботи (Рис.4) [8]. Власне, у даній ситуації варто наголосити на зусиллі митців шляхом створення муралів і графіті донести до суспільства нагальні проблеми, на які постійно закривають очі можновладці, а свідчення тому – знищення таких творів.

Наразі все більшого поширення набувають мурали «на замовлення», фінансування котрих відбувається через громадські установи. Адже, подібний варіант дозволяє контролювати та часом обирати сюжети майбутніх стінописів. Насамперед, за рахунок цього відбувається певна координація розвитку напрямків муралізму в містах, загалом «утримуюючи» його демократичні та мультикультурні вияви. Та з іншого боку, такий варіант стримує негативний вияв громадської позиції, що іноді суперечить цінностям держави та її населення.



*Рис. 1. О. Корбан. Коли багаті воюють, бідні помирають. Київ. 2018.*



*Рис. 2. Джей Ар. Обличчям до обличчя. Палестина. 2007.*



*Рис. 3. INO. Instability. Київ. 2018.*



*Рис. 4. Г. Зінковський. Всі проблеми від голови. Харків. 2016.*

### *Література*

1. Грицюк О. Соціально-політичні графіті Революції гідності (на матеріалах Києва) // Етнічна історія народів Європи: збірник наукових праць. – Київ: УНІСЕРВ, 2014. – Вип. 42. С. 130–136.
2. Лерос Г. Kyiv Street Art 2010 – 2017. (англійською мовою). – Львів «ВСЛ», 2018 – 300 с.
3. Перегуда Є. Візуалізація як механізм символічної політики (кейс муралізму у постреволюційній Україні) // Держава і право. 2016. №71. С. 3–14.
4. Суспільна мураль: як соціально-важливий стріт-арт змінює світ [Електронний ресурс]. <https://streetheroes.platfor.ma/social-street-art/>. Дата доступу: 09.09.2016 р.
5. У Києві створили новий мурал з молодою парою, що сидить на насипу із черепів [Електронний ресурс]. <https://112.ua/kultura/v-kieve-sozdali-novyuy-mural-s-molodoy-paroy-sidyashhey-na-gore-cherenov-459464.html>. Дата доступу: 23.08.2018 р.
6. У Сімферополі під муралом з Путіним з'явилося графіті з Сенцовим і Кольченко [Електронний ресурс]. <https://112.ua/kultura/v-simferopole-pod-muralom-s-putinyum-rouavilos-graffiti-s-sencovym-i-kolchenko-457199.html>. Дата доступу: 07.08.2018 р.
7. Хома Н. М. Візуалізація як характеристика постмодерної політичної дії // «Гілея: Науковий вісник» – Вип. 89. С. 405–407.
8. Як стати міською легендою. Гамлет Зінковський про непрості почуття до Харкова та мистецтво із нічого [Електронний ресурс]. <https://focus.ua/culture/408164-xudozhnik-i-gorod.html>. Дата доступу: 30.09.2018 р.

*Школьна Ольга,*

*доктор мистецтвознавства, професор кафедри образотворчого мистецтва  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
ORCID 0000-0002-7245-6010*

### **СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО ТОНКОЇ КЕРАМІКИ ІРАНУ**

Загально відомо, що кераміка Персії має давні мистецькі традиції. Приклади високого стилю стародавнього світу – це доба Ахеменідського Ірану з розквітом всіх мистецтв на теренах цієї країни близько 5 ст. до н. е. (насамперед, осередки у Персеполі та Сузах), де у великій кількості вже знаходили кераміку різноманітних форм. З поширенням ісламу, в якому особне місце приділялося в усіх країнах Перської Затоки, Північної Африки та Середньої Азії прикрашанню фонтанів, місць для омовінь, міхрабів мечетей, святих місць і навіть домівок поліхромною майоліковою плиткою, середньовічна кераміка цієї країни розвивалася в унісон з мусульманськими країнами оточення.

Починаючи з виробів, оздоблених емалізованими люстрами у техніці мінаї, що виробляли тут впродовж XII–XIII століть, Персія була провідним світовим виробником не лише теракоти, а й майоліки, відомої тут від III–VII століть за династії Сасанідів, а також фаянсів [2]. Останні за свідченням мандрівників 1665–1670-х рр. міцно увійшли в побут у вигляді облицювання фаянсовими плитками інтер'єрів будівель на кшталт ансамблів Голландії того часу. Тематично ці керамічні емальовані «шпалери» поділялись на побутові, історичні, військові, казкові різновиди зі своїми «життями» із «клеїмами» [3] і спиралися на розробки тебрізьких керамістів попередньої доби XVI–XVII ст., періоду панування Сефевідів [8].

Паралельно від XV–XVI століття при дворі правлячих ардебільських шейхів Сефевідів [4] почали виготовляти фаянсові та фарфорові вазы і посуд в стилі шінуазрі, прикрашений синім розписом по білому тлу. Величезна кількість подібних речей з транспарентними глазурями зберігається у Національному музеї Ірану – Музеї ісламського періоду в Тегерані. Відтоді мода на тонкокерамічне начиння Персії поширилася й на європейському континенті, зокрема, у Венеції, де продукували вироби на «перський смак» [1, 186]. Причому синій колір таких виробів мав відсилку до «Вічно блакитного неба» (небесного тюркі), похідного від культу тенгріанства [5, 216].

Взагалі, культура стихії вогню, що спиралася на базові засади зороастризму, певним чином сприяла поширенню випалювання тонкої кераміки. Упродовж XVIII–XIX ст. під пануванням наступних правлячих династій Зендів і Каджарів рисунок складної поверхні плиток, що перед тим випалювався окремо, дещо спрощувався. Йому на зміну прийшли вибагливі поліхромні розписи мотивами троянд та пейслі (турецько-індійських огірків) емалевими фарбами по керамічній плитці [7]. Причому арабесковий візерунок та восьмикутні зірки уступали в означений період килимовим щільним ошатним рослинним багатобарвним візерункам з орнітоморфними мотивами.

В згаданий час особливого поширення набула мінакарі (мінанкарі). Це древня техніка прикрашання металу та кераміки емалевими багатощаровими різнобарвними візерунками на синьому тлу кшталту капустиного листа. Її появу пов'язують ще з добою Ахеменідського Ірану, коли відбулося становлення місцевого високого стилю. Вона досі поширена на теренах всієї колишньої Персії, у тому числі в Грузії.

Сьогодні мінакарі з центром у Ісфахані поруч із хатамом (давньоперсидською технікою інкрустації по дереву тонкими пластинами з дерева, кістки й металу) та перськими килимами вважається візитною карткою Ірану.

Наприкінці ХХ століття після Ісламської революції 1979 р. в сучасному Ірані розпочався масовий випуск власних тонкокерамічних брендів, історія започаткування деяких з яких вже сягала понад століття. Насамперед, це торгова марка «ЗарінІран» (заснована 1881 р.) з виробництвом в Ісфахані. Сучасна повна назва компанії «Zarin Iran Porcelain Industries». Нині тут продукується фарфор, придатний для користування у посудомиєчних машинах та мікрохвильовках. Фабрика має підтвердження його якості у вигляді міжнародних сертифікатів ISO 9001, ISO 1400, OHSAS [6].

Підприємство, що є бізнесом чотирьох поколінь родини Гасай, сьогодні виробляє чайно-кавовий, столовий посуд, вазовий сегмент та аксесуари, прикрашені складною деколлю, у тому числі з ритованого золота та срібла. Випал цієї продукції здійснюється за температури близько 1400 градусів Цельсія, вона витримує амплітуду температур від -30 градусів до +400. Стандартні щоденні сервізи складаються з 29 предметів (орієнтовані на 6 персон), святкові на 12 – із 90-та одиниць. Завод «ЗарінІран» наразі є єдиним в цій державі, що пропонує фарфор найвищої якості із підглазурним розписом для ресторанів та авіакомпаній і постачає продукцію до більш, ніж до 20 країн. Зокрема, до Канади, Швеції, Нідерландів, Німеччини, Іспанії, Італії, Туреччини, Індії, Росії [6].

Другим відомим підприємством є гончарно-фаянсове виробництво в місті Мейбод, що продукує спектр якісної кераміки, у тому числі з білопалених глин, від товсто- до тонкостінних виробів. Традиція цього центру зі своєрідним колоритом як у формотворенні, так і в декоруванні виробів, налічує не одне століття. Означені підприємства на сьогодні забезпечують 99% потреб внутрішнього ринку країни у речах «білого золота». Зокрема, обслуговують майже всю готельно-ресторанну галузь Ірану. Крім того, вони успішно конкурують з китайцями та японцями, неякісний фабрикат яких просто витіснений із внутрішнього ринку країни, на відміну від наших прилавків.

Останнім часом цей сегмент легкої промисловості Ірану було розширено. 2005 р. на внутрішньому ринку країни було започатковано новий бренд з виготовлення «готельного» фарфору класу А (найвищий еталон «білого золота») під назвою «Гагдіс Порселен» (промислові потужності знаходяться у м. Гонабад, провінція Хорасан-Резаві, а головний офіс у Тегерані).

Його характеристики – це підвищена зносостійкість, посилений край виробів, просторова точність, можливість укладатися штабелями у посудомиєчній машині, стійкість до подряпин та висока якість декору й глазурування, стійких до подряпин. Продукція цього заводу останнім часом почала виходити на міжнародний ринок Азії, конкуруючи з аналогічною продукцією Росії, Китаю, Японії, а також Англії, Франції, Німеччини, Угорщини та Польщі. Специфіка даної торгової марки – оздоблення виробів високоякісною деколлю, у тому числі з золотом та сріблом, а також – екологічно чиста сировина, позбавлена будь-яких хімічних домішок [4].

Отже, поступово в Ірані була сформована власна художня мова тонкокерамічних виробів, що, маючи багатощабельні традиції, нині суттєво відрізняється від фаянсу й фарфору інших азійських країн. Передусім, це столові та чайно-кавові сервізи на 6 та 12 персон від піонера іранського тонкокерамічного ринку, фірми «ЗарінІран», започаткованої ще 1881 р., що діє в м. Ісфахан; продукція більш дешевого ручотворного сегменту з м. Мейбод та «готельний» посуд класу А новоутвореного 2005 р. підприємства у м. Гонабад «Гагдіс Порселен». Асортимент означених трьох центрів фарфору, фаянсу та майоліки Ірану нині займає особне місце серед продукції провідних брендів Азії та Європи. Адже має своєрідний банк форм та малюнків оздоблення виробів і складає значну частку всього «білого золота» країн Перської затоки.

### *Література*

1. Васильєва М. Хабанское керамическое производство и его украинские преемники // Регрес і регенерація в народному мистецтві. К. : Музей Івана Гончара; Родовід, 1998. С. 186–199.
2. Кубе А. Н. История фаянса. Берлин : Гос. изд-во РСФСР, 1923. 125 с. : ил.
3. Мистецтво Середньовічного Ірану [Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків]: комплект листівок / авт. тексту і укл. Ганна Рудик. К. : Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, 2005. 15 листівок.
4. Онищенко Владимир, главный редактор РИА «ИРАН НЬЮС». Волшебный звон иранского фарфора будет и в России // [https://www.iran.ru/news/economics/76459/Volshebnyy\\_zvon\\_iranskogo\\_farfora\\_budet\\_i\\_v\\_Rossii](https://www.iran.ru/news/economics/76459/Volshebnyy_zvon_iranskogo_farfora_budet_i_v_Rossii). (Дата доступу: 02.04.2019 р.).
5. Серкина Г. Символика цвета в декоре тюркоязычных народов // Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція: зб. наук. праць за ред. М. Селівачова. К. : ТОВ «ХІК», 2010. С. 208–218.
6. Столовий сервіз Baroque, настоящий иранский фарфор // <https://www.kidstaff.com.ua/tema-7750864.html>. (Дата доступу: 02.04.2019 р.).
7. Филиппова С. В. Архитектурная майолика / под ред. С. Туманова. М. : Гос. изд-во лит-ры по строит. мат-лам, 1956. С. 12–17.
8. Школьна О. Художні особливості перської обличувальної кераміки Тебрізу XVIII–XIX ст. // **Australian Journal of Education and Science**. №2 (16), July-December, 2015. VOLUME II. The University of Sydney: Sydney University Press, 2015. P. 448–455.

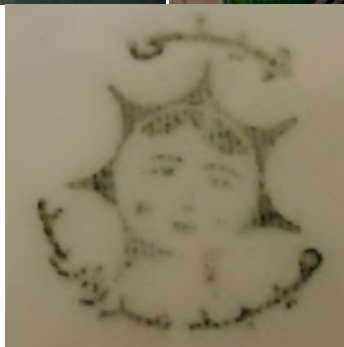




Porcelain Industries



Чайний посуд, логотип та дві марки торгової фірми «ЗарінІран». 2018 – 2019 рр.



Кавовий посуд та дві марки виробництва у Мейбоді. 2019 р.



*Посуд від чайного сервізу, логотип і марка фірми «Таддіс Порселен», 2010-ті рр.*

**Шульгіна Валерія,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри естрадного виконавства,  
голова спеціалізованої вченої ради Д 26.850.01 НАКККіМ  
ORCID ID 0000-0001-6007-2901

## ГУМАНІТАРНІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ СТУДІЙ НАКККіМ

Наказом Міністерства освіти та науки України № 1222 від 07.10.2016 року "Про затвердження рішень Атестаційної колегії Міністерства щодо діяльності спеціалізованих вчених рад від 29.09.2016 року", в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури України створено спеціалізовану вчену раду № Д 26.850.01 із правом прийняття до розгляду та проведення захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) культурології, мистецтвознавства та історичних наук за спеціальністю 26.00.01 "Теорія та історія культури" строком на три роки.

За період з 01 січня 2018 р. по 31 грудня 2018 р. спеціалізована вчена рада НАКККіМ провела 12 засідань, на яких захищено 22 дисертації з мистецтвознавства, культурології та історичних наук. Проведено захист 11 докторських (для порівняння, у 2017 р. – 2) та 13 (у 2017 р. – 16) кандидатських дисертацій за наступними спеціальностями: з мистецтвознавства – 15 (у 2017 р. – 12) дисертацій, з яких 6 докторські та 9 кандидатські дисертації; з культурології – 8 (у 2017 р. – 5), з яких 5 докторські та 3 кандидатські дисертації; з історичних наук – 1 (у 2017 р. – 1) дисертація.

Усі дисертації написані та захищені українською мовою. Власне, здобувачами НАКККіМ є 13 осіб, з яких 6 захистили докторські роботи. Загалом було представлено 11 дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства і культурології (О. Афоніна, Ж. Денисюк, О. Зосім, Р.Кюнцлі, Т. Мазепа, О. Муравська, О. Овчарук, Р. Одрехівський, В. Піщанська, Н. Сиротинська, І. Яковець). Також було проведено один разовий захист докторської дисертації з практичної культурології (О. Копієвська). 5 кандидатських дисертацій з мистецтвознавства представлені і захищені провідними викладачами Академії: В. Степурком (Лауреат Шевченківської премії), І. Бобулом (народний артист України), С. Зарею, В. Дяченком та ін. Всі засідання спеціалізованої ради НАКККіМ відбулися на високому науковому та організаційному рівні, що відмічено Вченою радою Академії.

Проблематика всіх представлених до захисту дисертацій відповідає паспорту спеціальності 26.00.01 - «Теорія та історія культури» за напрямками: культурологія, мистецтвознавство, історія. За зазначеними напрямками фундаментальні культурологічні дослідження проведені О. Овчарук, Ж. Денисюк, з прикладної культурології – О. Копієвською. Сакральне мистецтво у різних його видах представлено в дисертаціях О.

Зосім, О. Муравської, Н. Сиротинської (музика), В. Піщанської, М. Бардик (монументальний живопис і архітектура). Масова музична культура стала домінуючим напрямом у дослідженнях І. Бобула, С. Зарі, С. Нефьодова, В. Марченка, А. Палійчук, Т. Самаї. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі представлені роботи, присвячені вивченню композиторського доробку в музичній культурі України: В. Степурка, О. Злотника.

Спеціалізована вчена рада НАКККіМ активно співпрацює з провідними науковими та навчальними закладами України. Суттєвою є допомога всесвітньо відомих учених, об'єднаних у міжнародні організації ISME і EVA, В. Каппелліні (Італія), В. Каталінік (Хорватія), Д. Хемслі (Великобританія), Г. Штанке (Німеччина), інших, які співпрацюють з НАКККіМ у редакційних колегіях наукометричних журналів Академії. Ректорат Академії в особі ректора професора В.Г.Чернеця та проректорів активно сприяє розвитку гуманітарних стратегій наукових студій НАКККіМ.

*Шуміліна Ольга,*

*доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики  
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*

## **ДУХОВНІ КОНЦЕРТИ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО І Б. ГАЛУППІ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ**

Венеціанський композитор Бальтасаре Галуппі (1706–1785) та український композитор Максим Березовський (1745–1777) є авторами перших духовних творів православної церковної музики, написаних у новому стилі. Цими творами була започаткована поява музичного класицизму, що прийшов на зміну бароковому партесному багатоголосю і став провідним стилістичним напрямком у творчості авторів духовних концертів від 60-х років XVIII до початку XIX століття.

У вивченні творчості обох композиторів існує відчутний дисбаланс: якщо до творчої спадщини М. Березовського прикута пильна увага з боку науковців і виконавців, то духовні твори Б. Галуппі лишаються осторонь дослідницьких і виконавських зацікавлень української музичної спільноти, і це унеможливило вирішення питання те, яким чином М. Березовський опанував новий стиль церковної музики ще до свого італійського стажування у Болоньї. Як відомо, Б. Галуппі став першим італійським музикантом, запрошеним російською імператрицею Катериною II на посаду придворного капелмейстера. Він приїхав у Петербург у серпні 1765 року і перебував у столиці Російської імперії протягом трьох років (1765–1768). Крім світської музики, він писав духовні твори на церковнослов'янські тексти, які призначалися для православного богослужіння, однак, на відміну від співів, що звучали у тогочасних церквах, були написані у новому стилі. Поява таких творів була викликана потребою реформування музичної частини православної богослужби, чий спів виявлявся дещо застарілим порівняно із музикою, що звучала католицьких і лютеранських храмах Петербурга – багатоконфесійного міста, населеного великою кількістю іноземців. Як капелмейстер собору святого Марка у Венеції, Б. Галуппі мав багатий досвід написання духовної музики католицького богослужбового обряду. Водночас він не був пов'язаний із партесним співом, на якому виховувалося тогочасне покоління церковних співаків. Поєднання обох цих чинників створило сприятливі умови для роботи зі створення нового співацького репертуару для православної церкви, із чим італійський композитор блискуче впорався, незважаючи на те, що він не знав церковнослов'янської мови.

Твори Б. Галуппі спочатку звучали у придворних церквах Петербурга, невдовзі розійшлися у рукописних списках по церковних парафіях Російської імперії, а на початку XIX століття, за часів директорства учня Б. Галуппі Д. Бортнянського, кілька концертів («Услышит тя Господь», «Готово сердце мое», «Суди, Господи, обидящие мя», «Плотию уснув», «Благообразный Иосиф»), а пізніше Літургія C-dur були надруковані Придворною співацькою капелюю. Одночасно із Б. Галуппі у столиці Російської імперії перебував М. Березовський. Молодий музикант у той час завершив кар'єру оперного співака і працював у придворних оркестрах Петербурга на посаді виконавця-інструменталіста. Маючи хист до композиції, він також почав писати церковну музику у новій манері і перші прижиттєві відомості про виконання хорових концертів М. Березовського відносяться до 1766 року. За повідомленнями німецького академіка Я. Штеліна, до свого від'їзду на стажування у Болонью М. Березовський написав концерти «Бог ста в сонме богов», «Не отвержи мене во время старости», «Слава во вышних Богу», «Тебе Бога хвалим» і причасний «Хвалите господа с небес».

Усі ці твори зараз є відомими, вони написані по-різному, але талановито, а деякі – наприклад, «Не отвержи» – надзвичайно майстерно. Для того, щоб написати такі твори, молодому музикантові було недостатньо загальномузичного виховання, знання православних співацьких традицій і хисту до композиції; йому був потрібен досвідчений наставник, чия творчість слугувала прикладом для наслідування, а практичні поради допомагали долати відсутність спеціальної підготовки і композиторського досвіду. Спільні риси, наявні у концертах українського й італійського музикантів (зокрема, дивовижні збіги у викладі і розвитку музичного матеріалу фінальних фуг у концертах «Плотию уснув» Б. Галуппі та «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського) надають нам підстави для твердження, що цим наставником був саме Б. Галуппі, і що в парі М. Березовський – Б. Галуппі перше місце має бути відведене італійському музикантові, на той час більш досвідченому, авторитетному і професійно навченому саме як композитору.



Питання впливів православних духовних творів Б.Галуппі на композиторську творчість М.Березовського першого петербурзького періоду, на формування стилю його духовних концертів в українському музикознавстві практично не ставилося. Причиною є повна відсутність музики цього італійського композитора у репертуарі українських хорових колективів та освітніх програмах вищих музичних навчальних закладів. Бібліографічною рідкістю є ноти православних духовних творів Б.Галуппі – вони видавалися у ХІХ столітті і їх дуже важко знайти в Україні. Однак позиція «Б.Галуппі – італієць, а ми маємо вивчати (співати) українську музику» не є конструктивною і потребує перегляду. До того ж, твори Б.Галуппі написані так, що в них абсолютно не відчувається італійське походження автора і створюється враження, що це є духовна музика одного українських композиторів епохи класицизму. На наш погляд, духовна творчість Б.Галуппі потребує значно більшої уваги з боку дослідників і виконавців, оскільки твори італійського композитора, написані для православної церкви, мають багато спільного із духовними концертами М.Березовського, написаними протягом першого петербурзького періоду (до 1769 року). Вивчення духовних піснеспівів Б.Галуппі, створених у той самий час, надає нам підстави для точнішого розуміння витоків і з'ясування процесів формування композиторського стилю М.Березовського у галузі церковної музики.

*Шумакова Світлана,  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри режисури  
Харківської державної академії культури*

### **ЗМІНА ТЕАТРАЛЬНОЇ ПАРАДИГМИ: ФЕНОМЕН ПОСТДРАМАТИЗМУ**

Нові виклики та нові формати сучасної театральної сцени, що розширюють кордони мистецької мапи, встановлюють нові правила гри, як вибух, який останнім часом спричинив розмаїття нових форм та стратегічних спроб «перезавантаження» **театрального життя**, виявляються в інноваційних форматах, в намаганнях встановити тісніші комунікації з соціокультурними сюжетами дійсності. Театру сьогодення, який веде своєрідну полеміку щодо строкатої метушні життя й затверджує естетику постмодернізму, притаманні постійні процеси диференціації та інтеграції стилізованих явищ, пов'язані з особливостями взаємодії з невідворотно проникаючими різноплановими сферами мистецтва і всепоглинаючою складністю дійсності як рівноправне існування будь-яких ходів, плюралізм на «ідейному» рівні.

Нині, за твердженням провідного теоретика з питань новітніх форм театру Х.-Т. Лемана, виникло спеціальне поняття театрального проекту за своєю природою інноваційно-креативного як «пошук нових точок дотику, нових відповідностей між різними практиками, просторами» [2].

Сучасні радикальні зміни театральної мови, коли традиційні драматичні категорії піддаються кардинальній трансформації, актуалізують твердження феномену постдраматичного театру з загостренням почуття реальності; різноманіттям інновативних мистецьких принципів і прийомів; родо-жанровим синкретизмом; діалогом з традицією і відмовою від сталих форм. Проголошується театральне мистецтво, для якого його традиційний сенс стає атавізмом і прерогативою «старого», відживаючого театру з його пошуком смислової цілісності. Драматичний театр – театр ілюзії, теоретичну основу якого складають категорії «наслідування» і «дія» в їх природному поєднанні – «наслідуванні дії», згідно з визначенням Аристотеля. Що стосується постдраматичного театру, то за німецьким фахівцем з драми Ю. Шредером, можна визначити його як театр, що «практично розпрощався з основами основ драматичного мистецтва з часів Аристотеля – мімесісом, дією, характерами, конфліктом, ситуацією, діалогом» [3].

Визначення «постдраматичний театр» відносно нове, отже в театральному просторі майже не вивчене, в свою чергу, науково всебічно й вичерпно не відтворені принципи художнього мислення, прийоми формоутворення, мотиви тотальної неоднозначності, навіть парадоксальності нинішнього мистецтва театру, що актуалізує наукові інтенції розгляду проблемно-змістових координат театральної площини. Феномен «постдраматичного», названий апологетом концепції пост-драматичного театру і творцем теорії «постдраматизму» – Хансом-Тісом Леманом, – виникши в останній чверті ХХ століття в Західній Європі, ґрунтується на прогресуючому конфлікті з традиційним «драматичним» театром та експлікує тотальне подолання драматизму, звільнення творчої думки режисера від підпорядкування авторської, демонтаж тексту, сенсу, ідеї драматурга, набуваючи статусу «явища» вичерпання драми як такої в сенсі втілення концепції режисури.

Феномен постдраматичного породжує епоху тотальної де-ієрархізації театральних засобів виразності з невідпорядкованістю частин цілому – ідеї, –ломкою фабули, надмірною «щільністю» і одночасно «порожнечою» смислу, що призводить до утворення конструкцій, які не піддаються звичній аналітиці. Сьогоднішній театр виявляє бажання відобразити позачасову реальність, з якою полемізує й інвентаризує сьогодення, нівелює те, до чого звик театр драматичний, – принцип цілісної фігуративності і наративу, логічних зв'язків і зворушливих почуттів, змістової психології. Це театр, що експериментує стратегіями оновлення, коли артист вже не панує на сцені, а «використовується лише як одна з ігрових кнопок»; це театр, що уникає логіки «марного подвоєння реальності», «пориває з мімесісом» і «стає місцем зустрічі різних мистецтв» [1].

Це – театр, за Х.-Т Леманом, – розкріпачення форм – постдраматичний, різоче багатолікий, що затверджує автентичність висловлювання. Будучи острівцем художньої свободи й екзистенційної естетики, постдраматичний театр завойовує все нові рівні смислоутворення та полеміки на тлі протиріччя сьогодення, що стійко маркуються [2]. Феномен постдраматизму вступає щоразу в більш поглиблені протиріччя з традиційним поняттям «театру-храму», його конструктивною суттю. У той же час прагнення сучасного театрального мистецтва до сакральності, до виходу в «Інше», втілюється як вихід за межі естетичних і моральних норм, у створення універсальних символічних образів, вплив яких на глядача має потенціал формування культурно-естетичних цінностей.

Постдраматичний вектор розвитку театру гіпотетично виявив різноманіття смисломодулюючих форм – конструкцій різного якісного змісту на різних рівнях втілення – самодавлюючих смислових конструкцій, в межах яких нерідко зміщення ціннісного балансу підміняє усталені системи цінностей сурогатами або зовсім їх руйнує, зводячи «сакральне до профанного», змінюючи кардинальним чином саму суть мистецтва, традиційних понять і цінностей. Постдраматичний театр шукає і мислить – це театр посмодерністського толку, орієнтований на деконструкцію традиції, образу вистави, логіки висловлювання і репрезентації. Використовуючи прийоми іронії, бриколаж, пастиша, інтертекстуальності, він створює нову картину світу й алгоритм аналізу реальності, її художній код, кардинально змінюючи колишнє розуміння мистецтва, знімаючи класичні опозиції автор – інтерпретатор, актор – глядач, істина – ілюзія, образ – маніфестація, слово – жест, енергія – інформація, процес – результат. Відповідно, виникає театр, який ставить під сумнів свої інструменти репрезентації [3].

Принципово, що постдраматичний театр – це театр контексту посмодернізму, орієнтований на переорієнтацію навіть самого образу вистави, що змінює колишнє розуміння мистецтва. «Постдраматичний», який позначає одночасно і нову театральну епоху, і зміщення акценту в театрі на не-драматичне, наприклад, спектаклі-інсталяції без акторів і т. ін. – як перехід суспільства від культури модерну до культури постмодерну і, більшою мірою – до ситуації постпостмодерну – знаменується радикальною відмовою від характерних для класичної метафізики презумпцій: визначеності та структурності. Бо, основними характеристиками мистецтва в постмодерністському контексті є дискретність, втрата смислу всіляких звичних конструкцій, що репрезентується у певному ігнорванні принципів організації структури з нарощуванням невизначеності, яка сприяє зануренню в безмежну мистецьку поліморфність [3]. Можна стверджувати, що на сьогодні постдраматичний театр пропонує нову структуру та систему виразності, не в останню чергу через те, що передбачає домінуючу взаємодію з пластичними мистецтвами й медіа, тому зазнає тенденцій тотальної «візуалізації», «музикалізації», акцентування «тілесності», пов'язаних не лише з новітніми театральними процесами – саме життя тотально театралізується.

Постдраматичний театр постає лабораторією сценічного пошуку, затвердження зухвало барвистих театральних ідей та здійснення креативних новацій, що не вичерпують усього різнобарв'я постдраматичного театру – театру відкритого, непередбачуваного, парадоксального.

Таким чином, художні відкриття, безсумнівно, відбуватимуться саме в театрі постдраматичному, що дедалі просувається в постмодерністський вимір та «оскаржує» традиційні канонічні форми театральної діяльності, і, за висловлюванням Х.-Т Лемана, «нескінченно проблематизує власні кордони, все активніше заступає в простір сучасного мистецтва і все частіше нагадує якусь духовну практику єдину для тих, хто на сцені, і тих, хто в залі» [2].

У ідеї театру як енергообміну, безумовно, найбільш важливим та значущим і є сам акт творчості, бо творчість – це акт створення того, чого не було, з граничною щирістю, провокативністю – принциповими інструментами театру, коли навколо раптом змінюється світ, спадають з людини оболонки, якими вона прикривається, в яких вона вже давно сама себе втратила. Тому театр, умовно кажучи, і длиться на гостро сучасний та завмерлий в минулому. Відповідно, нині виникає абсолютно новий театр, який ставить під сумнів свою онтологію, свої інструменти репрезентації, свою істину, канон та авторитети, що експлікує тотального оновлення мови, змісту й ідей, подолання звичних форматів, наголошення на відмові від театральних сталих форм та законів. По суті, розгортаючи нову сценічну логіку й систему естетики, нову мову, феномен постдраматичного театру постає як претензія на зміну театральної парадигми. Відтак, розуміння місця нового театру у посткультурній ситуації сьогодення надає змогу визначити шляхи розвитку та перспективи сценічного мистецтва, що не поспішаючи, день за днем, складає з театральних пазлів мистецьку картину сучасності.

#### *Література*

1. Асмут Б. Вступ до аналізу драми / Б. Асмут ; пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко ; [за наук. ред. д-ра філол. наук, проф. О. Чиркова]. — Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. — 220 с.
2. Леманн Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман. — М. : ABCdesing, 2013. — 312 с.
3. Schreiber U. Opernführer für Fortgeschrittene: Die Geschichte des Musiktheaters / Das 20. Jahrhundert II: Deutsche und italienische Oper nach 1945. — Frankreich, Grossbritannien. — Bärenreiter, 2005. — 728 S.

## **ТВОРЧА БАГАТОГРАННІСТЬ МИРОСЛАВА ВАНТУХА**

Сучасний етап розвитку української національної культури характеризується підвищенням уваги мистецтвознавців і культурологів до питань вивчення та узагальнення творчості видатних діячів культури і мистецтва. До непересічних особистостей ХХІ століття, чий доробок склав цілий пласт в історії національної культури і може бути розглянутий у контексті епохи як невід'ємний складник її культурно-мистецького життя, належить ім'я майстра вітчизняної народно-сценічної хореографії, видатного українського балетмейстера, генерального директора – художнього керівника Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені П. Вірського, Героя України, народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Т. Шевченка, професора, академіка Академії мистецтв України – Мирослава Михайловича Вантуха. Майже сорок років його творчого життя віддано славнозвісному українському хореографічному колективу. Цій особистості вдалося не тільки зберегти і продовжити, але й примножити яскраві мистецькі традиції, закладені Павлом Вірським, збагатити світову славу української хореографії.

Мирослав Михайлович Вантух є носієм і активним провідником національної ідеї, яка відображена у його багатогранній діяльності. Про масштаб здобутків видатного майстра свідчать започатковані хореографічні проекти. Серед найбільш ґрунтовних, слід виокремити заснування у 1991 р. Дитячої хореографічної школи при Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України імені П. Вірського. Проект виник як необхідність створення нової системи пошуку, навчання і виховання обдарованих дітей. На думку засновника, важливим напрямом розвитку народної хореографії є забезпечення спадковості народної культурної традиції. Величезна і серйозна увага має приділятися дитячим хореографічним колективам – і не лише щодо постановки танців на фольклорній основі, а й, головним чином, щодо виховання у дітей любові і поваги до культури свого народу, прилучення їх до вивчення культурного та фольклорного багатства свого регіону [2, 4].

Відкриття хореографічної школи вирішило питання спадкоємності поколінь у ансамблі імені П. Вірського. За роки існування названа установа виховала цілу плеяду артистів, які достойно представляють українське народне хореографічне мистецтво на сценах ушлавлених театрів України та світу. Найкращі вихованці школи вступають до Хореографічної студії з підготовки акторських кадрів при Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. П. Вірського, а згодом до балетної трупі ансамблю. Організація дитячої школи стала тією ланкою, що дозволила Мирославу Вантуху започаткувати триступеневу систему хореографічної освіти: школа-студія-ансамбль, де дотримуються загальних основ професійного навчання. Цей новаторський проект немає аналогів у світі. Мирослав Михайлович впевнений, що тільки народне сучасне високопрофесійне мистецтво може зміцнити національну свідомість нового покоління і піднести престиж українського народу у світі. Думавши про подальший розвиток українського хореографічного мистецтва, прагнучи зберегти високу культуру народного танцю, М. Вантух стає одним з організаторів Всеукраїнської хореографічної спілки (лютий 2002 р.). Під його головуванням у грудні 2004 р. постановою Кабінету Міністрів України спілці за видатні заслуги у ствердженні традицій і розвитку української культури та міжнародне визнання було надано статус Національної. Це об'єднання започаткувало міжнародні, всеукраїнські, регіональні фестивалі, фестивалі-конкурси, зокрема Міжнародний фестиваль танцю народів світу «Веселкова Терпсихора», який проводиться щороку до Міжнародного дня танцю; Міжнародний фестиваль «Фольклорний дивосвіт» та Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Героя України Мирослава Вантуха, організований у Львові.

На особливу увагу заслуговує найбільший культурно-мистецький проект, ініційований спілкою на чолі з М. М. Вантухом – Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського, метою якого стало збереження та розвиток народних традицій хореографії, збагачення професійного та аматорського мистецтва, підвищення художнього рівня балетмейстерських постановок, активізація організаційно-творчої та пошукової роботи фольклорних експедицій, фіксація скарбів танцювального мистецтва України [1, 143].

Мирославом Вантухом було зазначено, що культурно-мистецька акція, якою став Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського, стала поштовхом до піднесення творчої активності професійних та аматорських хореографічних колективів, виявила кращі школи, кращі постановки у галузі народної хореографії, підтвердила, що мистецтво народного танцю має тисячі народних вболівальників, яких турбують проблеми як національної культури, так і мистецтво народного танцю, зокрема [2, 4]. Вищезазваний захід спричинив сплеск величезного інтересу та уваги суспільства до народного хореографічного мистецтва і став знаковою подією у культурному житті незалежної України.

Однією з граней різноаспектної творчої діяльності великого митця є науково-педагогічна робота, пов'язана з керівництвом кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, яку він очолює з дня заснування (1999 р.). Мирослав Вантух згуртував навколо себе досвідчених висококваліфікованих фахівців. Разом вони створюють, розвивають, підносять на більш вищий щабель авторитет української освіти.

М. М. Вантух є одним з організаторів науково-практичних і творчих конференцій: Всеукраїнська науково-практична конференція «Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку» (2002–2005 рр.), Всеукраїнська науково-творча конференція з міжнародною участю «Особливості роботи хореографа в

сучасному соціокультурному просторі» (2013–2019 рр.). На кафедрі під керівництвом Мирослава Михайловича зросла не одна генерація талановитих артистів і балетмейстерів, викладачів, керівників аматорських і професійних колективів.

Підсумовуючи вищевикладене, можна дійти висновку, що Мирослав Михайлович Вантух є ключовою фігурою у справі збереження і розбудови українського хореографічного мистецтва. Його проєкти довели, що народний танець залишається вершиною сценічної хореографії і є унікальною системою професійної хореографічної освіти й художньо-естетичного виховання молоді. Присутність у культурній палітрі багатогранної творчої діяльності Мирослава Вантуха є невід'ємною складовою мистецьких і соціокультурних процесів у незалежній Україні. Грунтовні мистецтвознавчі та культурологічні дослідження творчих здобутків видатного митця сучасності нададуть корисного досвіду українській художній культурі XXI століття.

#### *Література*

1.Вадясова Н., Чернець В., Шульгіна В. Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вантуха. Київ : НАКККІМ, 2012. С. 143.

2.Вантух М. М. Сьогодення народного хореографічного мистецтва України // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: зб. матеріалів II Всеукр. наук.-творч. конф.; Київ, 19 травня 2014 р. Київ : НАКККІМ, 2014. С. 4.

*Щербакова Катерина, магістр, мистецтвознавець-експерт*

### **ДОСТОВІРНІСТЬ У РОБОТІ ХУДОЖНИКІВ-КОСТЮМЕРІВ В ІСТОРИЧНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

Останнім часом розвиток українського кінематографу набуває обертів. Зокрема, на хвилі підйому ідей національної самосвідомості популярним стало виробництво фільмів на історичну тематику. Окрім ідей, творчого задуму, гри акторів, роботи знімальної групи неабияке значення має матеріальна складова, яка потрапляє в кадр та формує уявлення глядача про тогочасну дійсність. У першу чергу це стосується костюмів.

Світовий кінематограф відомий своїми історичними фільмами з підбором акторського вбрання не лише повного символізму, але й достовірного відповідно до обраної епохи («Ромео та Джульєтта» реж. Ф. Дзеффреллі, 1968; «Багряний пік» реж. Гільєрмо дель Торо, 2015; «Абатство Даунтон», телесеріал, 2010–2015). Навіть до роботи над історичними стилізаціями долучають музейних працівників та вузьких спеціалістів. Українські режисери при створенні історичних кінострічок прагнуть досягти рівня зарубіжного кінематографу та рамки бюджету впливають на рівень атмосферної потужності, а часом, – і на історичну відповідність створених образів. Для втілення своїх задумів режисери обирають різноманітні епохи. Сучасний український кінематограф вже випустив на екрани історії часів Київської Русі («Король Данило» реж. Т. Хіміч, 2018), козацтва («Гетьман», реж. В. Ямбурський, 2015), XIX століття («Кріпачка», реж. Ф. Герчиков, М. Литвинов, 2019) дореволюційних подій та радянського періоду («Поводир», реж. О. Санін, 2013; «Моя бабуся Фані Каплан», реж. О. Дем'яненко, 2016; «Червоний», реж. З. Буадзе, 2017; «Таємний щоденник Симона Петлюри», реж. О. Янчук, 2018; «Крути 1918», реж. О. Шапарєв, 2019).

Українська кінокритика на сьогодні зводиться до аналізу характерів персонажів, гри акторів, сюжету та його розкриття. Декорації та костюми згадуються поверхово, що досить красномовно свідчить і про рівень їх виконання. Багато розчарованих відгуків зібрав фільм «Таємний щоденник Симона Петлюри» (реж. Олесь Янчук, 2018). Вони передусім стосуються одноманітної міміки головного героя, історичної недостовірності фактажу та слабкої акторської гри. Хоча зустрічаються й коментарі щодо гриму: зокрема, в адресу неправдоподібної бороди В. Винниченка та зовсім комічної М. Грушевського [1]. Невідповідність історичній дійсності стосується не лише сюжетного спотворення, але й значних похибок у відтворенні побуту та костюму.

Достовірність історичного костюму в фокусі оператора полягає у відтворенні не лише фасонів, а й колірної гами та використаних матеріалів. Якщо відповідність останніх параметрів оригіналам обраної епохи вбачається неможливою, то хоча б має зберігатись максимальне наслідування цих зразків. Художники по костюмам фільму «Гетьман» (реж. В. Ямбурський, 2015) знехтували даним принципом. Одним з найяскравіших прикладів є головний убір кримського хана, прикрашений пластмасовими «перлинами». Актора ще й зняли крупним планом, демонструючи усю штучність його вбрання. Аналогічна невідповідність зустрічається і у фільмі «Крути 2018» (реж. О. Шапарєв, 2019), де головний антагоніст Муравйов носить під шинеллю зелену синтетику. Зображення героя виведено на один з постерів, де особливості матеріалу додатково підкреслені фотообробкою. Що стосується підходу до «створення» костюмів для фільму в цілому: їх частково орендували на реквізиторському складі кіностудії ім. Довженка та продакшені FILM.UA Group. Замість пошиття, чимала кількість костюмів докуповувалася [2].

Режисерів приваблює робота з історіями дореволюційних подій та радянських часів і вона, безперечно, знаходить свій відгук серед аудиторії. Та у масовій культурі найбільшим попитом користуються фільми з яскравим сюжетом, ефектними зйомками та атмосферою. Якщо мова йде про історичний кінематограф, обмежений фінансовими засобами, то багато залежить від потенційних можливостей самої епохи. Чим більш вражаюче вона виглядає, тим більше захоплених поглядів та касових зборів отримає кінострічка. Але й тим більше відповідальності беруть на себе режисери та усі причетні до створення такого продукту.

У лютому 2019 року на екрани вийшов костюмований серіал «Кріпачка» (реж. Ф. Герчиков, М. Литвинов), що відтворює добу пишних кринолінів. Режисери одразу сформулювали напрям роботи для художників по костюмам: психологічний акцент має превалювати над історичною складовою. На меті не стояло створення історичної реконструкції.

Виконавчий продюсер проекту Тала Пристаєцька так охарактеризувала загальну долю сучасного українського кінематографу на історичну тематику: «Хто б сьогодні ні знімав костюмовану драму, частково це буде фентезі. Якщо ж задатися метою і зняти історичне кіно, доведеться зіткнутися з неймовірною кількістю обмежень, нюансів, а також тим, що багато чого доведеться створювати з нуля. А це, як ви розумієте, додасть до бюджету ще, як мінімум, один нулик» [3]. Через брак коштів, частину костюмів арендували та привозили з празької кіностудії «Barrandov Studio», а масовка для сцен деяких балів часом приходила на зйомки разом зі своїми власними сукнями.

Обраний режисером серіалу напрямок стилізації передбачав художнє осмислення існуючого історичного матеріалу. При створенні світського костюму художники надихалися зразками з колекції музею Вікторії й Альберта в Лондоні; матеріали про народний костюм збиралися в українських музеях, зокрема, музеї Івана Гончара. Та всі ці зразки трансформувалися в процесі роботи над ними. Достовірність створеної атмосфери в історичному кінематографі так само важлива, як і достовірність гри акторів. Декорації та костюми не лише створюють враження від фільму, але й формують уявлення про ту чи іншу епоху. Максимальне наближення до автентичності, відтворення фасонів, матеріалів, колірного вирішення костюму – один з важливих аспектів достовірності та якості продукту кіноіндустрії. Робота над костюмом – не лише створення акцентів на характеристиках персонажів, але й відзеркалення менталітету, соціо-культурних, побутових та часом, навіть, політичних особливостей часу. Зображення на екрані формує естетичний смак глядача та створює уявлення про той чи інший історичний період. А хибна передача культурного аспекту складатиме таке саме спотворене уявлення про нього та представлену епоху загалом.

Наразі ситуація з достовірністю костюмів в історичному кінематографі сучасної України досить невтішна. Системі бракує чітко вивіреного алгоритму роботи із матеріальною складовою. Проведення експертизи відповідності костюму історико-побутовій дійсності та звернення до спеціалістів може вирішити дану проблему. Необхідним вбачається дослідження музейних і приватних зібрань костюму (наприклад, зібрання М. Іванової) та залучення вузьких спеціалістів – істориків, мистецтвознавців, істориків костюму, етнографів. Зокрема, у Києві професійну консультацію можуть надати працівники історичного музею, музею Івана Гончара, Київського національного університету технологій та дизайну, кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Зібрана інформація має бути опрацьована та максимально використана художниками по костюмах для створення максимально достовірного антуражу фільмів та виведення українського кінематографу на якісно новий рівень.

#### *Література*

1. Бадьйор Д. Студное кино: что не так с «Тайным дневником Симона Петлюры». URL: [https://lb.ua/culture/2018/09/11/407259\\_stidnoe\\_kino\\_taynim.html](https://lb.ua/culture/2018/09/11/407259_stidnoe_kino_taynim.html) (дата обращения: 03.05.2019).
2. Бігун Р. Зйомки фільму «Крути 1918»: що відбувається за кадром (ФОТО). 20.01.2018. URL: <https://uain.press/culture/films/zionky-filmu-kruty-1918-zakhyst-shcho-vidbuvaetsia-za-kadrom-foto-669204>
3. Тайны борделя под Киевом, или «Рабыня Изаура» по-украински. Как StarLightFilms и FILM.UA снимают сериал «Крепостная». 01.11.2017. URL: <https://mediananny.com/reportazhi/2324452/> (дата обращения: 03.05.2019).

*Юдакова Інеса, студентка магістратури НАКККиМ*

## **ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ СУЧАСНОГО СТАНУ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ ІВЕНТ-ЗАХОДІВ В УКРАЇНІ ТА АМЕРИЦІ**

Слово Event (подія, захід) в англійській мові має дуже багато значень, як соціально-культурне, так і технічне і навіть філософське, або ж запланована соціально – суспільна подія / захід, яка відбувається в певний час і з певною метою, і має певний резонанс для суспільства. До видів івенту (event) можна віднести: конференції, симпозиуми, круглі столи, конференції; спортивні змагання (наприклад: Олімпійські ігри); освітні заходи: курси підвищення кваліфікації, тренінги, семінари; ділові події: торгівельні шоу, відкриття підприємств, прийоми, ярмарки, заходи, пов'язані з просуванням торгівельної марки, презентації, виставки; торжества, ювілеї, весілля; карнавали, паради, фестивалі, святкування; покази фільму, концерти, театральні постановки тощо [2].

Театралізований івент-захід – це подія, що відбувається при участі хореографічних та костюмованих номерів, творчих композицій, яскравих костюмів та оригінальною ідеєю яка висвітлюється впродовж всієї події. В Україні івент-індустрія бере початок з 90-х рр. двадцятого століття. Так історично склалося, що івент виділився в самостійну сферу лише за останні двадцять років. Стрімкий розвиток викликаний відповідністю потребам людей, які у всі часи хотіли стати частиною подій, отримати нові враження, впливати на їх хід і отримати радісне відчуття причетності до чогось більшого. Театралізація івент - заходів в Україні на сучасному етапі відбувається не настільки швидко, як деякі з інших видів івентів. Хоча за останні п'ять років ми можемо спостерігати розвиток театралізації івент-заходів в нашій країні. Серед відомих театралізованих івент-заходів в Україні можна виділити такі:

- проект «Наше Різдво» - це музичне театралізоване дійство – фестиваль створене компанією «Фільм – плюс продакшн» для того, щоб відновити у серцях українців відчуття того, що наші колядки та традиції найкращі. Проект «Наше Різдво» покликаний для того, щоб надати Різдву відчуття сучасності [3].

- театралізована постановка «Масляничний вертеп», яка озвучувалася древньослов'янською мовою за участю кінно-трікового театру «Парку Київська Русь», зі спецефектами та вогняним шоу про події давньої української історії. Легенди про Олега, Андрія Первозванного та Аскольда. Це був захоплюючий театралізований івент – захід з великим асортиментом розважальної програми для глядачів різної вікової категорії.

Між тим, Америка вважається місцем зародження event – індустрії. Найбільші світові івент – агентства на даний час майже всі розташовані саме там, наприклад «Georger. Johnson Experience Marketing», «Universal WorldE vents» тощо. В Америці івент індустрія включає в себе такі напрямки як: івент-компанія, івент-координатора, івент-менеджмент та корпоративну культуру. Це не різні галузі однієї індустрії - це все «пазли однієї мозаїки», під назвою театралізація - collectable experiences (колективна взаємодія). В Америці багато культурологів і соціологів відзначають проблему підміни реального - штучним, коли гість заходу не стає учасником дії. Він не співпереживає, не відкривається повністю, не включається активно в дію, не проходить найвищу точку насолоди (climax) [1]. Натомість українська театралізація івент-індустрії порівняно з американською, ще досить молодий та перспективний ринок для розвитку. Проте при дотриманні всіх тенденцій розвитку і усунення наявних проблем він може зайняти значущу позицію в ринковій економіці України за досить короткий термін. В той час як в Америці дана тематика розвивається досить швидко й дає можливість переймати свій досвід іншим країнам.

Отже, сучасна українська театралізація в event-індустрії освоює діяльність колег і конкурентів на внутрішніх і зовнішніх областях, переймаючи кращі сторони досвіду проведення подібних заходів.

#### *Література*

1.Азарова Ю.А. «Event технологии» и «Событийность» - проблемы инновационного развития. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/event-tehnologii-i-sobytiynost-problemy-innovatsionnogo-razvitiya> (дата звернення 14. 04. 2019).

2.Бекнуря К. Франчайзинг в Казахстане. Алмата: BookinEast? 2007. URL: <http://www.cafla.com/eventfranchising.htm> (дата звернення 15.04.2019).

3.Головне шоу країни «Наше Різдво». URL:

<http://lviv-online.com/ua/events/music/holovne-shou-krajiny-nashe-rizdvo/> (дата звернення 16.04.2019).

*Prof.dr.Virginija Jurėnienė*  
*Vilnius University Kaunas Faculty*

*Institute of Social Sciences and Applied Informatics*

### **IMPACT OF ART ON FORMATION OF A COUNTRY'S SOFT POWER**

The concept of art has been known from time immemorial, whereas the concepts of power and soft power are not yet as known and understood. Every country or a union of them, a group of people or a community aim for power and influence. A country often attempts to display its power through hard power which stands for force and violence (not necessarily physical). However, living in a democratic society, having the freedom of speech and choice allows demonstrating power using soft measures. Soft power enables an individual to make a choice that is determined by arguments, common values and convictions. Soft power encourages a country to use its cultural and artistic resources. Works of art, products of visual art and music may increase a country's global influence for centuries. For instance, *Mona Lisa* painted by Leonardo da Vinci is known worldwide, and people travel to France in order to see it, whereas Great Britain's film industry is unsurpassable in its popularity. Works of art that are evaluated and sold for millions attract the interest of collectors from all over the world. The growing popularity of the art of photography that interests and amazes everyone can reveal much information about a place or an object where a photograph has been done. And this is only a small part of soft power.

When implementing foreign policy, EU member states are guided by soft power in order to apply the standards of the primacy of the law not only internally, but also in external relations. In recent years, Lithuanian politicians have begun discussing soft power that is employed by various countries by means of art in order to reveal or sustain their impact. Therefore, this work is relevant from not only the scientific point of view, but also the applied-practical point of view.

This topic has not been studied in Lithuania and barely studied on the global scale. The relation between art and soft power is inseparable and evident; thus, it is important to prove and reveal that the power of a country may be demonstrated by not only hard measures. This work is a continuation of the BA thesis under the title *Culture as a Measure of Soft Security in Lithuanian National Security*; however, it also analyses soft power of a country through art (culture) as an instrument of the policy formed by a country while calculating the position of culture in the coefficient of the soft power of a country. Since the topics are related, a part of the information collected while preparing the BA thesis was used in the preparation of this work.

Aim of the work – to analyse the impact of art on formation of a country's soft power.

Research methods: qualitative analysis of secondary data; processing and analysis of research data.

*Яковець Інна,  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри дизайну Черкаського державного  
технологічного університету  
Литовченко Наталія,  
старший викладач кафедри дизайну  
Черкаського державного технологічного університету*

## **МІЖНАРОДНА ВИСТАВКА-КОНКУРС «THE 7 SENSE» У КОНТЕКСТІ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ РОЛІ ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ**

Дизайн у сучасному суспільстві — це втілення одвічного прагнення людини до краси, гармонії та естетичної доцільності в усіх ділянках побуту й праці. Тому розвиток дизайну, культивування його засад, базованих як на давніх традиціях, так і на сучасному світовому досвіді (за професором М. Яковлевим), є одним із пріоритетних для нашої культури й мистецтвознавчої науки. Тим більше, що в останні десятиріччя дизайн і дизайнери стали іміджетворчими інструментами суспільного та економічного поступу Української держави [1].

Промисловий дизайн – сфера проектної діяльності, яка займається художнім проектуванням елементів предметного наповнення середовища проживання людини, створені засобами індустріального виробництва. Його можна розглядати як виняткове явище проектної культури, що започаткувало проектну діяльність, яка отримала в ХХ ст. назву «дизайн». Промисловий дизайн як вид діяльності включає в себе елементи мистецтва, маркетингу та технології. Він охоплює широке коло об'єктів від домашнього вжитку до високотехнологічних виробів. У традиційному розумінні до завдань промислового дизайну відносять прототипування побутової техніки та обладнання, меблів, виробничих установок та їх інтерфейсів, наземного, водного, повітряного транспорту, різноманітного інвентарю, малих архітектурних форм тощо. Зважаючи на необхідність підготовки дизайнерів, за останнє десятиліття в Україні було створено більше 30 відповідних відділень, факультетів у державних і приватних навчальних закладах I-IV рівнів акредитації, на базі яких майбутні дизайнери здобувають освіту. Навіть у освітніх закладах, які мають істотний досвід підготовки фахівців-дизайнерів, також існують проблеми, що потребують розв'язання. Серед них першорядного значення набуває проблема визнання пріоритету вітчизняної дизайн-освіти в європейському освітньому просторі, а також питання, пов'язані з підвищенням рівня її якості відповідно до загальноєвропейських тенденцій. Нинішньому суспільству потрібні дизайнери, які не тільки досконало опанували професійну підготовку, а й володіють ґрунтовними знаннями в галузі народного мистецтва, ремісничого дизайну, вміють побачити й інтерпретувати їх національну специфіку, творчо перенести унікальні народномистецькі традиції у площину високотехнологічного виробництва, знають історію становлення й розвитку індустріального дизайну в Україні. Наявність сформульованих якостей спеціалістів із дизайну забезпечить їх конкурентоспроможність і визнання у загальноєвропейському і світовому просторах [2].

У зв'язку із зростаючою потребою у висококваліфікованих дизайнерах і, відповідно, у високоякісних дизайнерських проектах, базованих на сучасних наукових і творчих концепціях та кращих здобутках світових дизайнерських шкіл, особливо гостро відчувається потреба у якісній презентації нових розробок та дизайн-проектів, а також організації дизайнерських арт-практик для молодих дизайнерів України. Яскравим прикладом презентації нових дизайн-розробок у галузі промислового дизайну можна вважати Міжнародну виставку-конкурс робіт студентів кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету (ЧДТУ) спеціалізації «Промисловий дизайн» та студентів Краківської академії мистецтв імені Яна Матейка (Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie (ASP)) «THE 7 SENSE», яка проходила у квітні-травні 2018 року у Черкаському обласному художньому музеї.

Виставку організовано в рамках договору про співпрацю між двома навчальними закладами. Кураторами проекту були професор кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету, керівник спеціалізації «Промисловий дизайн» Інна Яковець та старший викладач кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету Наталія Литовченко. На відкритті були присутні професор Краківської академії образотворчих мистецтв імені Яна Матейка Петер Божик, професор Харківської державної академії дизайну і мистецтв, голова журі конкурсу Олександр Бойчук. На виставці було презентовано 70 творчих робіт (дизайн-проектів та макетів) студентів промислового дизайну ЧДТУ та 35 проектів студентів ASP у таких номінаціях: транспортні засоби; малі архітектурні форми; меблі та обладнання; дитячий ігровий простір; виставковий простір; 3D моделювання та візуалізація. У рамках конкурсу пройшли круглі столи та майстер-класи дизайнерів-професіоналів.

Як відомо, промисловий дизайн являє собою процес проектування товарів, які повинно бути виготовлено за допомогою технологій масового виробництва. Ключова умова створення дизайнерського продукту – єдність краси, зручності та користі. Створені студентами образи, що презентовані студентами-дизайнерами, є глибоко людиноцентричними, естетично привабливими та функціональними. Представлені макети враховують такі принципи дизайну, як зручність, екологічність та інновація. Такими, зокрема, є роботи, створені студентами під керівництвом викладачів, для людей з інвалідністю. Отже, спираючись на практичний досвід, можна констатувати, що проведення різноманітних виставок, конкурсів, арт- та дизайн-практик для сучасних молодих дизайнерів сприяє не тільки популяризації ролі промислового дизайну в



Україні, а і розвитку творчих здібностей студентів, пошуку оригінальних дизайнерських рішень для подальшого впровадження у виробництво, підвищенню якості надання освітніх послуг у дизайн-освіті та рівню підготовки фахівців з промислового дизайну у вищих дизайнерських школах, поглибленню академічної мобільності, культурній та творчій співпраці між Україною та країнами Європи.

#### *Література*

1. Яковлев М.І. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. Збірник статей за загальною редакцією академіка М. І. Яковлева. Електронний ресурс / [режим доступу]: [http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/\\_works-istor\\_design\\_text.pdf](http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/_works-istor_design_text.pdf)

2. Фурса О.О. Розвиток дизайн-освіти в Україні і зарубіжжі: історико-порівняльний аспект. Електронний ресурс / [режим доступу]: <http://www.khnu.km.ua/root/res/2-7002-33.pdf>

*Ямкова Тамара, студентка магістратури НАКККіМ*

### **КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ «НОВЕ ЖИТТЯ САМЧИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ» ЯК ЧИННИК КРЕАТИВНОГО РОЗВИТКУ ХМЕЛЬНИЦЬКОГО РЕГІОНУ**

Підвищення інтересу до українських мистецьких традицій та творчого досвіду, проведення широкої дослідницької роботи з опанування культурної спадщини та культурних цінностей у їх багатстві й розмаїтті, активізували культурні ініціативи у регіонах, спонукали широку культурну громадськість до їх вивчення, збереження та популяризацію. Результатом такої активності стала розробка та реалізація галузевими та громадськими інституціями ряду арт-проектів, які мають на меті налагодження співпраці та широкого культурного діалогу між регіонами країни, сприяння креативному розвитку малих територій. Зауважимо, що наразі ця тематика активно обговорюється практиками та науковцями у сфері культури і мистецтв як пріоритетна. Зокрема, відображена у публікаціях О. Копієвської, Л. Зеленської, К. Кравчук, К. Фаріньї та ін. [1-3].

Хмельницьким обласним науково-методичним центром культури і мистецтв спільно з мистецькою ініціативою UAMAZE розроблено культурно-мистецький проект «Нове життя Самчиківського розпису», який був представлений на конкурс Українського культурного фонду та отримав грантову фінансову підтримку на його реалізацію. Його основна мета – збереження та подальший розвиток маловідомого українського народного декоративного розпису, який зародився на Волині у с. Самчики та є унікальним культурним надбанням.

Ініціатори презентували даний проект широкій культурній спільноті Хмельниччини восени 2018 р., окреслили основні завдання та очікувані результати, визначили ресурси та цільові аудиторії. Отримали схвальну оцінку та підтримку місцевих жителів, органів державної влади та місцевого самоврядування.

Поетапна реалізація даного проекту передбачає ряд заходів, а саме:

- залучення до реалізації проекту народних майстрів, викладачів художніх навчальних закладів та студій, мистецької громадськості, волонтерів;
- розпис тридцяти житлових та адміністративних будівель села самобутніми місцевими орнаментами (на сьогодні уже розмальовані 10 будинків – фасади і паркани приватних осель, школа, автобусна зупинка тощо);
- проведення дослідницької і організаційно-творчої роботи по підготовці та виданню навчального посібника з Самчиківського розпису, а також поліграфічних матеріалів – плакатів, календарів, листівок із зображенням розпису та фотографіями майстрів;
- зйомка відео-уроків з розпису та організація арт-турів та майстер-класів для навчання послідовників;
- перетворення Самчиків у арт-село та включення його в туристичні путівники як привабливого маршруту для вітчизняних і зарубіжних відвідувачів;
- організація широкої інформаційної підтримки та PR-кампанії проекту в місцевих, регіональних та загальнонаціональних ЗМІ, просування та популяризація унікального народного мистецтва розпису;
- проведення презентації для громадськості та прес-конференції для засобів масової інформації за підсумками реалізації проекту тощо [5].

На сьогодні частина поставлених завдань даного проекту успішно виконана. Його повна реалізація сприятиме не лише відродженню Самчиківського розпису а й українського народного мистецтва в цілому, формуватиме шанобливе ставлення до особливостей культур інших народів, позитивно впливатиме на економічний та соціокультурний розвиток цілого регіону.

#### *Література*

1. Зеленська Л. М. Івент-менеджмент : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2018. 148 с.
2. Кравчук К. Ініціатива «Креативні міста та регіони»: звіт щодо м. Косів (2017 р.). Програма ЄС та Східного партнерства «Культура і креативність». Київ. URL : [https://www.culturepartnership.eu/upload/editor/2017/2017/170809%20Report%20for%20Kosiv%20\(ENG\).pdf](https://www.culturepartnership.eu/upload/editor/2017/2017/170809%20Report%20for%20Kosiv%20(ENG).pdf)
3. Фаріньї К. Розвиток культурних та креативних індустрій в Україні URL: [https://www.culturepartnership.eu/upload/editor/2017/Research/Creative%20Industries%20Report%20for%20Ukraine\\_UA.pdf](https://www.culturepartnership.eu/upload/editor/2017/Research/Creative%20Industries%20Report%20for%20Ukraine_UA.pdf)
4. [www.podillyastar.top/zahodi/](http://www.podillyastar.top/zahodi/) офіційний сайт Хмельницького обласного науково-методичного центру культури і мистецтв



# ІСТОРІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ

*Веденєєв Дмитро,  
доктор історичних наук, професор  
кафедри гуманітарних дисциплін НАКККіМ*

## АСИМЕТРИЧНИЙ («ГІБРИДНИЙ») ТИП КОНФЛІКТНОСТІ: КУЛЬТУРНО-ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА СКЛАДОВА

Під поширення *неконвенційного (асиметричного, «гібридного») протистояння у сучасному світі* можна вважати принципові якісні зміни, що відбулися у концептуальних засадах, структурі, стратегії і тактиці формах і методах військово-політичного протистояння між сучасними державами та їх блоками, державами та неурядовими формуваннями тощо, які відбулися на межі ХХ і ХХІ століть внаслідок радикальних змін у співвідношенні сил на міжнародній арені, хаотизації міжнародних відносин, появи нових видів летального та нелетального озброєння, іновативних технологій конструювання й знищення соціальних спільнот, набуття сучасною війною (конфліктними стосунками) всеосяжного характеру, з глобальним охопленням і віртуально-інформаційного простору. Подібне протистояння в своїй концептуальній основі спрямоване на деморалізацію противника, дистанційний підрив (переважно невійськовими й «неконтактними» методами) його спроможності до оборони й захисту національних інтересів в цілому, примушення його до капітуляції, відмови від реального державного суверенітету та готовності до нав'язування йому вигідної переможцям моделі зовнішньої та внутрішньої політики, відповідного корегування суспільно-економічного ладу та духовно-культурної сфери.

Аналіз сучасних уявлень про сутність «гібридного протистояння» дозволяє сформулювати певні властивості, котрі вирізняють асиметричне протистояння від «класичних» типів конфліктності, зокрема, застосування принципово нових форм і технологій невійськового насильства з акцентом на ураження управлінської, інформаційно-психологічної сфери та суспільної свідомості противника; шгучне створення та пріоритетне використання неурядових організацій та рухів, ЗМІ.

*Театром «гібридної війни»* виступає багатовимірний реальний (фізичний) та віртуальний (інформаційно-ментальний) простір існування держави (групи держав, нації, етносу, людської спільноти тощо), який цілеспрямовано перетворюється на часопростір проведення заздалегідь спланованого комплексу прямих та непрямих (асиметричних) агресивних дій.

Стратегія «гібридної війни» радикально відрізняється від традиційної ієрархією пріоритетів. Їх послідовність за важливістю цілей демонструється розробленою у середині 1990-х рр. полковником ВПС США Д. Уорденом «теорією п'яти кіл», за якою противник постає у вигляді мішені із п'ятьма концентричними колами. При цьому (за зменшенням важливості ураження) центром є політичне керівництво противника, його лідери; далі йде система життєзабезпечення; інфраструктура і економіка; свідомість населення, і лише останнє коло – власне збройні сили. При цьому головні зусилля мали б застосовуватися для морально-психологічної, ідейно-політичної ерозії населення, деморалізації та дискредитації політичних лідерів та управлінських кіл. Водночас безперечним видається те, що магістральною сутнісною властивістю й запорукою успіху асиметричного протистояння є досягнення якісних змін у стані суспільної свідомості як передумови реалізації невоєнними шляхами прихованої політичної мети. Відтак, культурно-інформаційна (ментальна) сфера стає пріоритетним об'єктом ураження.

Узагальненою назвою комплексу невійськових методів протиборства, які можуть носити довгостроковий характер, здійснюватися у відкритий або протизаконний спосіб, і властивих повною мірою стратегічному рівню «гібридної війни» є «організаційна зброя» (ОЗ). Таке поняття було запропоновано ще у 1980-х рр. радянськими вченим Спартаком Ніканоровим, розробником військових систем управління. У 1990-х–2000-х рр. термін широко застосовувався, зокрема, Російським інститутом стратегічних досліджень, у розробках науковців Російської академії Генерального штабу, активно пропагандувався очільником «Ізборського клубу», письменником О. Прохановим. Сутність ОЗ влучно висловлена політологом С. Кургіняном як «потрібне стороні, що наступає, управління мотиваціями організаційних рішень противника у всіх частинах його державної системи». Метою застосування ОЗ є самодезорієнтація й самодеорганізація противника, хаотизація державного й суспільного життя, втрата жертвою здатності до опору через глибинну ерозію ідейної, управлінської та культурно-духовної сфери.

Особливе значення надається (з використанням технологій інформаційно-мережного впливу локального й глобального масштабу) досягненню прихованого управління культурно-світоглядом сферою з метою перекодування ментального поля населення країни-жертви шляхом переорієнтації, послаблення й знищення традиційних духовних й культурних цінностей народу, ерозії його етнорелігійної матриці. Застосування ОЗ паразитує на свободі слова, інформаційній відкритості сучасних демократичних суспільств,

глобальних інформаційних зв'язках, наявності мережі Інтернет, соціальних мереж, міжнародному культурно-освітньому обміні, зацікавленістю багатьох держав у залученні зарубіжної допомоги (фінансування) для підготовки науково-педагогічних кадрів, фахівців сучасних гуманітарних спеціальностей тощо. За слушним визначенням академіка НАН України В.Горбуліна, «кожен конкретний елемент «гібридної війни» не новий по суті і використовувався майже в усіх війнах минулого, однак унікальними є узгодженість і взаємозв'язок цих елементів, динамічність та гнучкість їх застосування, а також зростання ваги інформаційного чинника».

Інструментарій ОЗ, тісно пов'язаний з інформаційними впливом та діяльністю неурядових організацій, базується на організаційно-управлінських, інформаційних, культурологічних, психологічних технологіях. Як свідчить досвід глобального протистояння доби «холодної війни», сучасних нетрадиційних конфліктів, арсенал «організаційної зброї» може включати:

- формування керованої ззовні, неадекватної у професійному та моральному відношенні «п'ятої колони» в органах державного, військового, безпекового управління, інших значущих сферах управління країною і суспільством;
- нав'язування «самозгубних» моделей, концепцій розвитку економіки, демонтажу її передових галузей;
- стимулювання руйнації традиційної системи освіти, виховання, фундаментальної науки та центрів технологічного зростання;
- вживлення у масову свідомість, ментальну сферу, зміст освіти та масової культури чужородних, таких, що суперечать цивілізаційній матриці народу ідей, уявлень, цінностей та змістів;
- руйнація традиційної моралі, сталих суспільних зв'язків, мобілізуючої морально-психологічної готовності народу до захисту власної безпеки та національних інтересів.

Важливою маніпулятивною складовою ОЗ є т.зв. «когнітивна зброя», – досягненні інтелектуальної переваги над противником та маніпулюванні його свідомістю за допомогою наукових і псевдонаукових конструкцій. Квазінаукові теорії застосовувалися в ідеологічних та воєнно-політичних цілях з XVII–XVIII ст. Друга половина XX ст. породила теорії постіндустрального суспільства, конвергенції, «меж зростання» Римського клубу, численні доктрини «холодної війни», світ-системи, постмодернізму, «глобальних проблем», «кінця історії», конфлікту цивілізацій, неоконсервативного курсу, «глобальної війни з тероризмом», глобального потепління та інші, які ставали каталізаторами та пояснювачами агресивних політичних та воєнно-політичних дій для масової свідомості.

У роки «холодної війни» аналітичні центри США і НАТО розробили концепцію підривної діяльності по відношенню до інтелектуального потенціалу СРСР та його союзників. Склався в цілому інструментарій, відомий як зведення «Срібний ключ», який містив настанови щодо діяльності фондів та наукових організацій в країнах-противниках (конкурентах) для руйнування їх інтелектуального потенціалу. Серед прийомів відомі такі як «хибна ціль» (нав'язування негідних орієнтирів в перспективних, витратних розробках), «наш лідер» (просування й використання залежної особи в якості керівника наукових установ, проєктів), «зіпсована зброя» – підміна перспективних наукових досліджень пошуком поверхового, швидкого «ринкового ефекту» тощо. Когнітивна складова ОЗ охоплює сферу вироблення й прийняття управлінських рішень з урахуванням національних культурно-психологічних особливостей, цивілізаційних відмінностей. Вона може застосовуватися для дискредитації новачієних наукових розробок вчених-гуманітарієв, просування через інтелієгенцію тупикових доктрин суспільного розвитку. За згубними наслідками успішного застосування ОЗ не поступається прямій збройній агресії або державному перевороту.

### *Література*

1. Бартош А. Гібридніє війни будущеє – прогнозирование и планирование // Независимое военное обозрение. – 2014. – 19 декабря.
2. Веденєєв Д.В., Гапєєва О.Л., Слюсаренко А.В. «Гібридні війни» – новітня форма асиметричного протистояння // Военно-історичний вісник. – 2015. – Вип.43 – С.103–109.
3. Магда Є.В. Гібридна війна: виклики і перемоги. – Харків: Віват, 2015. – 304 с.
4. Основи теорії «гібридної» (асиметричної) війни. – К.: НУОУ ім.Івана Черняховського, 2017. – 34 с.
5. Остах Ю.П., Бут Ю.І. Гібридна війна: сутність, мета, характерні особливості та закономірності // Труды університету: збірник наукових праць Національного університету оборони України імені Івана Черняховського. – 2015. – № 4. – С.33–37.
6. Світова гібридна війна: український фронт: монографія / за заг. ред. В. П. Горбуліна. – К.: НІСД, 2017. – 496 с.
7. Сицук О.А. Інформаційно-психологічний компонент «гібридної війни» // Україна в системі змін парадигми світопорядку XX–XXI століть. – К.: Ун-т ім.Б.Грінченка, 2015. – С.147–150.
8. Ткачук П.П., Гула Р.В., Сивак І.О. Інформаційна війна і національна безпека. – Львів: НА СВУ, 2015. – 265 с.
9. Храмухін А. Інформація як оружие. Традиционные средства ведения войны уступают место средствам и технологиям манипулирования сознанием // Независимое военное обозрение. – 2015. – 13 февраля.

## БАЛЕТНА НЕОКЛАСИКА В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Неокласичний балетний стиль є видозміною формою хореографічного мистецтва початку 20-го століття, основа якого є класичний академічний балетний танець. Зародження якого відбулось ще в безсюжетних балетах М.Фокіна, отримала свій розвиток в акробатичних і новаторських роботах К.Голейзовського і Ф. Лопухова, і мало становлення як окремих напрямків в балетному мистецтві в творчості Дж. Баланчина. Основними ознаками неокласичної хореографії є подовження ліній танцівників і більш відкриті пози положень рук і ніг, віртуозне виконання дрібної техніки в швидкому темпі за рахунок зміщення рівноваги корпусу з п'яток до середини стопи, наявність акробатичних елементів як у виконанні хореографічних елементів так і у виконанні дуетного танцю. На першому місці є сам танець, чітко покладений на нотну партитуру, зазвичай не балетної симфонічної, класичної або неокласичної музики. Балетний драматизм відходить на другий план чи повністю заперечується.

У 1928 р. Баланчин ставить балет «Аполлон Мусaget» на музику Ігоря Стравінського, по-своєму трактуючи давньогрецький міф про Аполлона і його музи. У балеті вперше проявилися риси, які стануть відмітним баланчинівським стилем. Наприклад, складні групові підтримки - явне нововведення в класичний танець [1, 54].

Балет «Аполлон Мусaget» І. Стравінського 1928 р. (поставлений в трупі С. Дягілева «Ballet Russes»), хореографії Дж. Баланчина прийнято вважати взірцем, основою і початком неокласичного безсюжетного балетного стилю, засновником якого прийнято вважати самого хореографа.

Балет «Агон» І.Стравінського 1957 р. був поставлений Баланчиним у всесвітньо відомій трупі «Нью-Йорк Сіті Балет», трупі, яку балетмейстер створив із філантропом Л. Кирстайном. Даний балет є взірцем філігранної чіткості і гармонії хореографії з музикою, який був сформований композитором і хореографом за декілька десятиліть творчого тандему Стравінський-Баланчин. Також варто зазначити, що в неокласичних безсюжетних, абстрактних хореографічних творах замість пишних костюмів, що притаманні стилю бароко в класичних балетах, проявляється повна мінімізація в усіх її аспектах (костюми, декорації, світло), якій в певний період посприяла фінансова обмеженість, а інколи і повна її відсутність. Але, тим самим, висвітлила і дала повну необмеженість у вираженні як музичному, так і хореографічному.

Серед європейських представників це Ролан Піті який створив трупу «Балет Єлисейських полів» (1945–1951 рр.), Нінет де Валуа у 1926 р. відкрила в Лондоні Академію хореографічного мистецтва та співпрацювала з Фредеріком Аштоном сформувавши естетичні принципи неокласичного драмбалету в Англії, Кенет Макмілан художній керівник і головний балетмейстер Королівського балету у другій половині ХХ ст., англійський балетмейстер Джон Кранко, завдяки якому відбулось відродження Штутгартського балету 1961–1973 рр., нідерландський балетмейстер Іржи (Жирі) Кіліана, якого можна віднести до пізнього неокласика (постнеокласика) в балетному мистецтві, а також Начо Дуато, який почав свою кар'єру як хореограф з початку 1980-х років, а з 1988 р. - хореограф Нідерландського театру танцю разом з Іржи (Жирі) Кіліаном [2].

Творча співпраця новаторів І.Стравінського і Дж.Баланчина, основа яких базувалась на класичних традиціях, представників «неокласичного» стилю в музиці і хореографії, дала величезний поштовх для становлення і продовження розвитку в даному напрямку для хореографів наступних поколінь, які в подальшому стали працювати в цьому напрямку. Кожен з них через свої таланти був у творчих пошуках, доповнюючи, видозмінюючи чи поєднуючи різні форми танцю, створюючи «синтезовані форми».

### Література

1.Полисадова. О. Н. С. Дягілев и Дж. Баланчин: стиль и индивидуальность. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2015. № 1 (36). С. 54.

2.Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії [Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види.]: монографія. К. : КиМУ, 2010. 208 с.

*Заболотна Тетяна,  
кандидат історичних наук, науковий співробітник відділу  
історії України періоду Другої світової війни  
Інституту історії України НАН України*

## **МІСЬКА КУЛЬТУРА КИЄВА В ДОБУ НАЦИСТСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ: МІЖ ДУХОВНОЮ МІСІЄЮ І ВИЖИВАННЯМ**

Окупація спричинила докорінну перебудову духовного життя населення, трансформацію політичних лояльностей, соціокультурних та етнічних ідентичностей, глибокі ментальні зміни. Важливим аспектом окупації стала взаємодія двох ключових акторів – окупанта і населення захоплених територій. Вона характеризувалася не тільки упровадження режимно-обмежувальних заходів, появою нових інститутів влади (для населення) або новим об'єктом докладання владних, адміністративних зусиль (для окупанта), але і зіткненням із чужою культурною реальністю, яка викликала різні почуття: від безпорадності і втрати ціннісних орієнтирів до захоплення культурними зразками. Безумовно, період війни та окупації позначився і для місцевого населення, і для окупанта своєрідним культурним шоком – ситуацією конфлікту між звичними для індивіда цінностями, нормами, мовою, повсякденними практиками і зовсім новими, незнайомими, незрозумілими, інколи неприйнятними. Все це в комплексі відбилося на культурному житті воєнної доби.

Мета дослідження — проаналізувати основні параметри культурного життя киян, дослідити діяльність інституційних структур, які здійснювали організацію культурного простору населення.

Основне джерело — матеріали окупаційної періодики, доповненні архівними документами і спогадами очевидців.

Політика у сфері культури в окупованому Києві спиралась на загальні засади нацистської теорії расової переваги арійців над “неповноцінними” слов'янськими народами. Німецька пропаганда активно популяризувала на захоплених теренах ідеї про те, що Німеччина являлася центром світової культури, гітлерівці зображувалися носіями найвищих духовних цінностей, а похід на Схід обґрунтовувався необхідністю поширення цивілізованості серед населення „звільнених відсталих країн”. Негативне ставлення до більшовицької ідеології перетиналося з глибокою неприхованою зневагою до культурно-мистецьких цінностей місцевого населення, відвертим нехтуванням його культурою. Однак не можна не враховувати того факту, що пересічні німці були здивовані тим, що вони побачили у Києві й виявляли інтерес до його історичних пам'яток [7, 16 жовт., 4].

Взагалі діяльність окупантів у соціокультурній сфері проводилась у трьох напрямках. Перший передбачав виявлення, збереження й вилучення культурних цінностей. Другий спрямовувався на те, щоб *сценічне мистецтво, кінематограф, музеї* в окупованому Києві забезпечували дозволя німецьких вояків та задовольняти їхні естетичні потреби. Іншим напрямком культурної політики стала експлуатація засобів культури, мистецтва, літератури з метою посилення лояльності місцевого населення до „нової влади”, підвищення продуктивності його праці, відволіканню від труднощів повсякденного життя, формування у місцевого населення образу ворога у вигляді радянського режиму та жидо-більшевизму.

Мистецькі заклади відіграли помітну роль в організації культурного простору на окупованій території, їхня діяльність стала важливим фактором громадського життя, впливу на свідомість населення [7, 12 жовт., 2-3], формуванню іншого погляду в окупантів на сприйняття ними “тубільців”.

Культурний простір м. Києва в багатьох аспектах визначався діяльністю театральних установ. З одного боку, театри, переважно були евакуйовані ще на початку війни з реквізитом і обладнанням. У східні райони СРСР виїхали театральні колективи. З іншого боку, не все встигли евакуювати, не всі виїхали. Феноменом сценічного мистецтва часів нацистської окупації стало поєднання на одній сцені знаних авторів і нікому невідомих новачків [7, 8 жовт., 3], режисерських дебютів і реалізація театральних постановок, творчі задуми яких втілювалися вже багато років. Так само змінився й репертуар київських театрів, який складався з творів західноєвропейських, українських, російських драматургів і композиторів, творів українських авторів, заборонених в радянські часи тощо [4, 3; 5, 2]. Щодо позиції німецької адміністрації, то вона орієнтувала театри виключно на розважальний репертуар, виключаючи будь-яке ідеологічне спрямування.

Невід'ємним компонентом духовного життя населення змушеним, щоправда, враховувати вимоги цензурних обмежень, залишалася музика. Музична культура Києва в роки нацистської окупації була представлена консерваторією [9, спр. 15, 32зв.], хоровою капелою [9, спр.16, 173зв.], низкою концертних груп. Театральні й концертні імпрези користувалися великою популярністю як серед киян, так і серед офіцерів та солдатів Вермахту [9, 104зв.]. Окрім окупованого Києва театральні й музичні колективи гастролювали й в інші населені пункти [1, 23, 40-46].

Значною популярністю у киян ще до війни користувалося кіномистецтво. Нацистська пропаганда покладала великі надії на використання засобів кіномистецтва для впливу на місцеве населення та для культурного відпочинку своїх солдат. До показу залучилися довоєнні радянські аполітичні фільми, німецькі

комедії, спеціальні фільми з антирадянським підтекстом (так звані культфільми), які знімалися спеціально для населення окупованих територій [8, 54].

Серед інших культурно-пропагандистських установ майже через місяць після окупації Києва відновили роботу радіостанція. Періодична преса відзначала, що саме окупанти сприяли налагодженню роботи радіо, в першу чергу, забезпечивши необхідним обладнанням. На деяких вулицях і майданах міста були встановлені гучномовців, біля яких під час трансляції збиралося багато людей послухати воєнні зведення німецького командування, повідомлення про події в усьому світі. Одночасно з цим, через міську радіотрансляційну мережу трансливалися марші та музичні твори німецьких композиторів [7, 14 жовт, 4].

Значним потенціалом для підвищення культурного рівня відвідувачів володіли київські музеї [7, 7 жовт, 4]. Багатьом експонатам, представленим у київських музеях могли позаздрити навіть європейські мистецькі установи.

На початку окупації Києва був створений Музей-архів переходової доби, який здійснював наукову роботу зі збирання та вивчення матеріалів новітньої історії Києва та їх експонування [2; 3, 1; 6, 12]. Період окупації позначився певними спробами організації духовного простору місцевого населення як владою, так і певними громадськими колами. Особливий інтерес у цьому плані становить діяльність осередків «Просвіти», забороненої в радянській Україні ще в 1923 році [7, 10 жовт, 3]. В межах формування міського культурного простору просвітянські організації проводили лекції, доповіді на історичну тематику, влаштували концерти, свята, театральні вечори, художні виставки.

Доволі скрутними були умови праці митців. Заклади культури часто знаходились в непристосованих приміщеннях, у зимовий період — неопалюваних. Існувала гостра нестача обладнання, реквізиту. Отримуваної зарплатні ледве вистачало на напівголодне існування. Труднощі фізіологічного характеру доповнювалися психологічними випробуваннями. Митцям було складно розібратися в нових орієнтирах, запроваджуваних окупаційною адміністрацією. Роками вироблені моральні принципи, духовні цінності, правила поведінки виявилися недовірими. З одного боку, підтримка нового режиму, означала зраду радянської влади, але не гарантувала стовідсоткових привілеїв від окупантів. Натомість ті, хто підтримував радянську владу, однозначно потрапили до розряду переслідуваних. Недовіра до колег особливо підірвала почуття безпеки. В умовах постійної тривоги моральна нечутливість до всіх, хто не входив у найближче коло, не була чимось винятковим. Назагал стратегія очікування і відмовчування стала запорукою існування в підокупаційному соціумі.

Незважаючи на труднощі, митці намагалися піднести дух населення, використовуючи свої твори як не тільки як розраду, а й як оптимальну зброю для боротьби з окупаційним режимом.

Таким чином, культурний простір окупованого Києва визначався відродженням діяльності закладів сценічного мистецтва, музичної й музейної культури, кіномистецтва. Однозначно, відчувався вплив німецької культури, діячі якої, перебуваючи в місті, намагалися впровадити власне бачення культури, переважно ігноруючи запити місцевої людності, орієнтуючись на потреби культурного дозвілля вояків Вермахту, представників нацистської цивільної адміністрації. Пропагандистський характер функціонування установ культури міста спричинив специфіку їх діяльності. Попри вимушений, драматичний характер взаємодії місцевого населення й окупантів, не можна заперечувати й того, що період окупації став часом знайомства українського населення з німецькою культурою. Кінострічки, вистави, агітаційна продукція, концерти німецьких оркестрів, особисте спілкування з німцями сприяли формуванню в місцевого населення уявлень про західний спосіб життя, культуру, побут, правила поведінки. Мистецьке життя за часи окупації було вкрай деформованим, побутові умови не надавали поштовху до високих ідей та образів. На мотиви митців, які йшли на роботу до окупантів, впливав цілий комплекс факторів. Для більшості киян в умовах воєнного часу задоволення своїх культурних потреб потрапило до розряду другорядних, але водночас мистецтво відіграло роль як націотворчий чинник, стало одним із факторів збереження культурних та історичних традицій.

### *Література*

1. Галузевий державний архів Служби безпеки України, ф. 6, спр. 73690-ФП.
2. Гирич І. Архів-музей переходової доби. Про руйнацію київських пам'яток у 1918-1942 роках. // Старожитності. – 1992. – Ч. 1(17). – Січень.
3. Державний архів Київської області, ф.Р-2412, оп. 1, спр. 1.
4. Дніпропетровська газета. 1942. – 22 верес. – №200(268).
5. Літаври. – 1941. – 7 грудня.
6. Музей-Архів Переходової доби. Пофондовий путівник / Уклала О.Белая. – Вид. 2-ге. – К., 2003.
7. Українське слово (Київ). – 1941.
8. Центральний державний архів громадських об'єднань України, ф.1, оп. 23, спр. 115.
9. Центральний державний архів вищих органів влади та управління, ф. 3833, оп. 3.

## **КАРТИНА СВІТУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ НАУКОВОЇ ДУМКИ**

Термін «картина світу» належить до ряду фундаментальних понять, що виражають специфіку буття людини, взаємовідносини її зі світом, найважливіші умови існування її у світі. Одними з перших на початку ХХ століття до нього зверталися такі видатні мислителі, як О. Шпенглер, М. Гайдеггер, К.-Г. Юнг, Е. Фромм та М. Вебер. У науковій літературі концепт «картина світу» з'явився у 50-ті роки ХХ століття.

Концепція «картини світу» була сформульована американським етнологом Р. Редфілдом, за визначенням якого, «картина світу» - це бачення світобудови, характерне для того чи іншого народу, це уявлення членів суспільства про самих себе і про свої дії, свою активність у світі. Науковець наголошує на відмінності «картини світу» від «національного характеру» - концепція «національного характеру» стосується, перш за все, поглядів на культуру з боку зовнішнього спостерігача, а «картина світу» вивчає погляд члена культури на зовнішній світ, передбачає інтерпретацію культури, виявлення відтінків, характерних тільки для неї, застосування до дослідження культури методу емпатії. На думку Р. Редфілда, необхідно бачити явища перш за все зсередини і тільки потім можливо прийти до їх «зовнішнього» розуміння, тобто розуміння у зовнішньому культурному контексті [1, 63]. За визначенням, даним уже в 70-ті рр. ХХ ст., К.Гіртцем, «картина світу» - притаманна носієві даної культури «картина того, як існують речі, ... його концепцією природи, себе і суспільства» [2, 149 - 150].

Незважаючи на відносну давність історії питання (близько ста років), багато істотних моментів, пов'язаних із вивченням феномена картини світу, залишаються недостатньо дослідженими. Так, досі існують серйозні відмінності у трактуванні змістовного наповнення самого терміна, відсутні чіткі критерії розрізнення цього та споріднених йому понять тощо.

Так, І. Дьяконов вважає, що дослідження даного концепту спирається переважно на принцип ціннісних орієнтацій, що є головним принципом ієрархізації предметів [3, 30]. О. Спиркін під картиною світу розуміє синтез знань людей про природу та соціальну реальність, хоча для світогляду характерна вища інтеграція знань, ніж у загальній картині світу, і наявність не тільки інтелектуального, але й емоційно-ціннісного ставлення людини до світу [4, 375].

Картина світу, зазначає В. Постовалова, є цілісним глобальним образом світу, який постає результатом всієї духовної активності людини. Як глобальний образ світу, вона виникає у людини у процесі її різноманітних контактів зі світом [5, 11].

А.Я. Гуревич вважає, що поняття «картина світу» до певної міри може замінюватися поняттям «ментальність» – із тією лише різницею, що картина світу – це значною мірою усвідомлене уявлення, зафіксоване у конкретних витворах культури, а ментальність не рефлектується свідомістю, але більшою мірою переживається (емоційно) і реалізується (у поведінці). Навряд чи та чи інша людина здатна відповісти на питання: «Якою є твоя картина світу?» Однак, «сама картина світу, що включає в себе, зокрема, уявлення про особистість і її відношення до соціуму, про свободу, рівність, честь, добро і зло, правду і працю, про сім'ю і сексуальні стосунки, про хід історії і цінності часу, про співвідношення нового і старого, про смерть і душу (картина світу в принципі невичерпна), – саме ця картина світу, успадкована від попередніх поколінь, така, що постійно підвладна змінам у процесі суспільної практики, лежить в основі людської поведінки» [6, 50].

Нинішній етап у розвитку наукової картини світу пов'язаний з формуванням посткласичної науки, що характеризується посиленням процесів дисциплінарного синтезу знань. Цей синтез зміцнюється, ґрунтуючись на принципах глобального еволюціонізму. Особливість сучасної картини світу є не прагнення до уніфікації усіх галузей знання, а єдність і розмаїтість дисциплінарних онтологій. Кожна з них постає частиною ускладненого цілого, конкретизуючи усередині себе принципи глобального еволюціонізму.

Розвиток сучасної наукової картини світу виступає одним з аспектів пошуку нових світоглядних смислів та відповідей на історичний виклик, висунутий перед сучасною цивілізацією. Загальнокультурний смисл наукової картини світу визначається її включеністю у розв'язання проблем вибору життєвих стратегій людства, пошуку нових шляхів цивілізаційного розвитку. Зміни, що відбуваються у сучасній науці, корелюють з пошуками нових світоглядних ідей, які продукуються у різних сферах культури (філософії, релігії, мистецтві тощо). Сучасна наукова картина світу втілює ідеали відкритої раціональності, її світоглядні наслідки поєднані з філософсько-світоглядними

ідеалами й цінностями, що виникають на ґрунті різноманітних альтернативних культурних традицій. На основі картини світу формуються цінності, їх ієрархія, парадигми наукового пізнання, допустимі способи людських дій. Відповідно, картина світу може слугувати інтегральною типологічною характеристикою культури [7, 79].

Таким чином, картина світу – цілісна, осмислена, загальнозначима знакова система дійсності; вироблений культурою запас значень, смислів, імен, знаків, цінностей, за допомогою яких можна будувати моделі видимого й ідейного світу, стратегії поведінки, плани і сценарії розвитку. Вона обов'язково включає в себе уявну модель світобудови і місце людини у ній, панівні ціннісні орієнтації та пріоритети життєдіяльності людини цього часу.

Дослідження концепту «картина світу» в різних дискурсах засвідчило його загальнозживаність та досить активне функціонування попри відсутність однозначного усталеного тлумачення. Багатство та оригінальність різних підходів до розуміння феномену картини світу, розроблених в різних галузях, дає можливість розширити розуміння в межах філософських знань процесів сприймання та інтерпретації інформації, взаємодії носіїв різних картин світу, успішності адаптації «Я» у світі через розуміння його системи та ін. Адже уявлення про світ — як предметний, так і соціальний — створює основу свідомої діяльності людини.

#### *Література*

1. Культура и этнос. Учебное пособие для самостоятельной работы студентов / Сост. Л. В. Щеглова, Н. Б. Шипулина, Н. Р. Суродина. Волгоград: Перемена, 2002. 152 с.
2. Гирц К. Интерпретация культур / Пер. с англ. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 560 с.
3. Спиркин А. Основы философии. Учеб. пособие для вузов. М., 1988. 592 с.
4. Постовалова В.И. Язык как деятельность. Опыт интерпретации концепции В. Гумбольдта. М., 1982. 223 с.
5. Кравченко А.И. Культурология: Словарь. - М., 2000. 600 с.
6. Гуревич А.Я. Ментальность как пласт социальной целосности // Споры о главном: Дискуссии о настоящем и будущем исторической науки вокруг французской школы «Анналов». М.: Наука, 1993. С. 49 - 50.
7. Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. СПб. 2003. 463 с.

*Лисенко Олександр,  
доктор історичних наук, професор,  
заслужений діяч науки і техніки України,  
лауреат Державної премії України,  
завідувач відділу Інституту історії НАН України*  
*Пекарчук Володимир,  
доктор історичних наук, доцент,  
професор кафедри теорії та історії  
держави і права, конституційного права  
Академії Державної пенітенціарної служби*

### **КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНИХ МЕНШИН СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ ЯК ІНСТРУМЕНТ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ**

Поліетнічний склад населення України обумовлює розмаїття культурного простору, репрезентованого творчими здобутками різних етнічних груп. Водночас етнокультурна сфера слугує своєрідним індикатором ступеня інституційно-правового забезпечення культурних прав етнонаціональних меншин, з одного боку, а їхньої здатності реалізувати їх відповідно до наявного творчого потенціалу, – з іншого. Крім того, внаслідок систематичних зовнішніх впливів деструктивного спрямування етнонаціональний простір як складова інформаційного поля України помітно політизується. Це виводить проблему на рівень чинника національної безпеки. Вказані обставини обумовлюють актуальність питань, пов'язаних з функціонуванням етнокультурної сфери, створення сприятливих умов для культурного самовираження етнонаціональних меншин у нашій державі.

Висвітленню окремих аспектів цієї теми присвятили свої публікації О. Васильченко, Ю. Куц, В. Андріяш, О. Бойко, В. Васильчук, В. Свтух, Ю. Зінченко, С. Кримський, С. Падалка, О. Рафальський, Л. Шкляр, Л. Якубова, Г. Андерс, А. Балджи, Л. Вахіна, К. Вітман, М. Алмаші та інші.

Нормативно-правова й законодавча база покликана регулювати діяльність етнонаціональних меншин у галузі культури, представлена «Декларацією прав національностей» (1991 р.).

В Україні мешкають представники понад 130 етнічних груп і національностей. Поліетнічний склад населення об'єктивно висуває необхідність виважених підходів держави до гармонізації міжнаціональних

відносин, забезпечення рівних можливостей для реалізації своїх культурних прав. У незалежній Україні формується законодавча й нормативно-правова база, що створює надійне підґрунтя для розв'язання проблем, які існують у цій сфері. Вона орієнтується на імплементацію міжнародно-правових норм, у яких зафіксовані стандарти політики в етнокультурній сфері. Насамперед, ідеться про «Декларацію прав національностей» (1991 р.), Конституцію України, Закон України «Про національні меншини» (1992 р.), «Концепцію розвитку культур національних меншин України» (1995 р.), «Комплексні заходи щодо розвитку культур національних меншин України на період до 2001 р.» (1999 р.), Закон України «Про освіту», Закон України «Про мову» (2019 р.), проект Закону «Про Концепцію державної етнопонаціональної політики» та інші.

Слід визнати, що законодавець не демонстрував вивіреної логіки та послідовності, генеруючи правові засади політики держави в етнокультурному просторі. Те саме стосується й інструментів практичної реалізації державного курсу – часті трансформації виконавчих органів, на які покладалося вирішення практичних питань, перешкоджали послідовній, системній роботі в цьому полі.

Незважаючи на ці та інші чинники (зокрема, деструктивні втручання ззовні, що мали на меті спровокувати міжнаціональні антагонізми, штучно загострити мовні проблеми, нав'язати дискусії довкола політизованих проблем і звинуватити Українську державу в порушенні прав етнопонаціональних меншин), основні тенденції етнокультурних процесів дають підстави для їхньої позитивної оцінки. Обнадійливу статистику ілюструють такі дані: у 1993 р. в Україні функціонувало 186 національно-культурних товариств, у 1995 р. – 260, 1999 р. – 460 (26 з них мали всеукраїнський статус), 2016 р. – 778 (28 – всеукраїнських). Основними векторами їх зусиль стали: плекання і розвиток власних культурних традицій, звичаїв, мови та підтримання культурних зв'язків з історичною батьківщиною.

Культурний полілог здійснюється в рамках двосторонніх і багатосторонніх угод, які наша країна уклала з іншими державами. Завдяки ініціативі «Українського центру міжнародних культурних обмінів» при Міністерстві культури України упродовж 2008–2012 років втілювалася в життя регіональна програма «Київська ініціатива для демократичного розвитку через культуру Азербайджану, Грузії, Молдови та України»

Новий рівень культурного обміну продемонстрували акції, організовані асоціацією «Карпатський Єврорегіон», що об'єднала суміжні адміністративні одиниці України, Румунії, Словаччини, Угорщини, Польщі. Асоціація патрує міжнародні фестивалі «Коломийка», «Мелодії солоних озер», «Передзвін», «Родослав», виставки митців, інші види культурної співпраці.

У сусідніх регіонах України, Словаччини, Румунії та Угорщини проводяться «Буковинські зустрічі». В Ізмаїлі традиційними стали міжнародні фестивалі ромської культури.

Сучасний формат транскордонних культурних контактів втілюють Інтернетнічні форуми в Єврорегіоні «Нижній Дунай».

Активно діють товариства дружби і культурного розвитку «Україна – Болгарія», «Україна – Греція», «Україна – Ізраїль», «Україна – Польща» та інші. У рамках днів культури в Україні експонуються виставки художніх творів, демонструються художні та документальні фільми, ставляться театральні вистави тощо.

Держава надає підтримку громадським національним об'єднанням, які є членами Міжнародної музичної ради (ІМС), Міжнародної організації народної творчості (ІОВ), Міжнародної організації фольклорних фестивалів (СІОФФ), що діють під егідою ЮНЕСКО.

Незважаючи на ці та інші чинники (зокрема, деструктивні втручання ззовні, що мали на меті спровокувати міжнаціональні антагонізми, штучно загострили мовні проблеми, нав'язати дискусії довкола політизованих проблем і звинуватити Українську державу в порушенні прав етнопонаціональних меншин), основні тенденції етнокультурних процесів дають підстави для їхньої позитивної оцінки. Обнадійливу статистику ілюструють такі дані: у 1993 р. в Україні функціонувало 186 національно-культурних товариств, у 1995 р. – 260, 1999 р. – 460 (26 з них мали всеукраїнський статус), 2016 р. – 778 (28 – всеукраїнських). Основними векторами їх зусиль стали: плекання і розвиток власних культурних традицій, звичаїв, мови та підтримання культурних зв'язків з історичною батьківщиною.

Етнопонаціональні громади за підтримки держави проводять культурні акції, що демонструють високий потенціал культурної співпраці. Для прикладу, Асоціація німців України виступила організатором Всеукраїнського дитячого форуму «Співдружність», Єврейський форум України – театрального фестивалю «Мандруючі зірки», Конгрес національних громад України провів культурно-мистецьку акцію «Дитячий табір», «Джерела толерантності», інші національно-культурні товариства – кілька Міжнародних поетичних фестивалів «MeridianCzemowitz», Всеукраїнські фестивалі грецької культури «Мега Йорти» та корейської культури «Кореяда», культурно-мистецьку акцію «Грузинська народна творчість в Україні». За фінансової та організаційно-методичної підтримки Міністерства культури України відбулися етнокультурні акції: «Сім культур» (Хмельниччина), «Дружба» (Миколаївщина), Міжнародний фестиваль етнічних театрів «Етно-діасфера» (Закарпаття), Новорічно-Різвяне свято «А вже зізда ясна...» (Чернівецька область), Всеукраїнський фестиваль «Ми – українські» (Запорізька область) та інші.

У культурних практиках етнопонаціональних меншин співіснують самостійна і самодіяльна форми. У добу незалежності в Україні виникло чимало театральних і музичних етнічних колективів і в 2008 р. їх



налічувалося понад 2 тисячі. Активну діяльність розгорнули Кримськотатарський театр у Сімферополі, Угорський театр ім. Д. Йєша у Береговому (Закарпаття), Польський народний театр у Львові, Циганський музично-драматичний театр «Романс» у Києві. За підтримки Української держави та Російської Федерації розвивалося російське театральне мистецтво в Україні: у 1991 р. тут налічувалося 16 професійних російських театрів Мінкульту України (з усіх 73) та 94 – театрів-студій (зі 118). У 2010 р. налічувалося вже 30 російських професійних театрів. Щорічно проводилися «Зустрічі в Одесі» – міжнародний фестиваль російських драмтеатрів. Єврейське театральне мистецтво розвивали такі колективи як «Мазлтов» (Київ), «Шпігл» (Чернігів) та кілька аматорських груп. З яскравими програмами виступали перед слухачами камерно-інструментальний ансамбль «Угорські мелодії», вокально-інструментальний ансамбль «Словенка» (Закарпаття), професійний кримськотатарський фольклорний ансамбль «Крим», Державний кримськотатарський ансамбль народного танцю «Хайтарма», інші творчі колективи.

В Україні створювалися умови для розвитку образотворчого мистецтва етнічних меншин. 2004 р. у Києві пройшла виставка кримськотатарських художників «Чатир-Даг», а в столичній галереї «Неф» – експозиція творів вірменських митців. Твори болгарських художників глядачі могли оцінити в Одесі та Києво-Печерській Лаврі. Угорські маляри презентували свої твори у рамках форуму угорської інтелігенції в діаспорі.

Динаміку розвитку самодіяльних форм етнічної творчості відображають такі дані: у 1993 р. в Україні діяло 630 колективів та гуртків художньої самодіяльності; 1998 р. – 1150 (107 театрів, 292 хорові колективи, 277 танцювальних та 233 музичних ансамблів; 2008 р. – 393 театральних і 910 хорових колективів, 2010 р. – близько 2700 театральних і музичних колективів.

На Буковині самодіяльні форми популяризації румунської та польської культури охопили учнівську та студентську молодь. Платформою презентації пісенно-танцювальних програм стали фольклорні фестивалі «Веселка Буковини», «Мерцішор», національні свята «Флорінедалбе», «Лімба ноастре». У 2000-і роки 94 з усіх 486 клубних установ Закарпаття обслуговували етнічнонаціональні анклавні: 76 – угорські, 11 – словацькі, 4 – німецькі, 3 – румунські. На Одещині функціонувало понад 500 болгарських, молдавських, російських самодіяльних колективів. Значну активність виявляла грецька спільнота, яку представляли ВІА «Прометей» і «Орфей» (Крим), творчі колективи «Сартанські самоцвіти», «Пірнешуастру» (Приазов'я), «Зорбас» (Київ). Фестиваль грецької культури «Мега йорти» став одним з помітних явищ фольклорної культури України. А фестиваль «Веселка Полісся» сприяв ознайомлення громадськості зі скарбами польської культури. 1999 р. почав творчий шлях театр німецького фольклорного танцю «Deutsche Quelle», а пісенний ансамбль «Heimliche Melodie» популяризував тірольський спів. Єврейську культуру популяризували театр єврейської пісні «Нешоме», хор «Фаргенігн», танцювальні ансамблі «Шахар» та «Сімха», вірменську – народний ансамбль пісні і танцю «Айренік», литовську – хор «Вільтіс» та Молодіжний танцювальний колектив «Антра Карта», циганську – понад 80 аматорських колективів. Великим розмаїттям позначені культурно-мистецькі акції, на яких експонуються твори декоративно-прикладного мистецтва.

Отже, існують підстави констатувати, що Українська держава намагається створити належні умови для гармонійного розвитку культури всіх етнічнонаціональних меншин. Однак обмежені фінансово-матеріальні ресурси, недосконалість нормативно-правової бази, пасивність окремих етноспільнот, деструктивні зовнішні впливи перешкоджають оптимізації етнокультурного простору, його повноцінному наповненню. Перспективи руху вперед вбачаються у розвитку громадянського суспільства, що має забезпечити новий рівень культурного самовираження етнічнонаціональних меншин.

*Литвин Сергій,  
доктор історичних наук, професор,  
проректор з наукової роботи та міжнародних зв'язків НАКККІМ*

### **КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ ДОБИ ДИРЕКТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ**

Одним з досягнень української культури доби Директорії Української Народної Республіки можна вважати створення Української Республіканської капели під керівництвом відомого композитора, аранжувальника і диригента Олександра Кошиця та її закордонні гастролі, які стали дивовижним взірцем української культурної дипломатії.

Культурна дипломатія – це державно-інституційна стратегія культурного діалогу кожної окремої країни світу із зовнішнім середовищем. Суть культурної дипломатії, яким оперують українські науковці – це обмін ідеями, інформацією, культурними маніфестаціями між народами з метою покращення взаєморозуміння.

Діяльність капели під керівництвом О. Кошиця стала яскравим проявом української культурної дипломатії. Капела була створена у січні 1919 року з ініціативи Голови Директорії УНР Симона Петлюри, в умовах, ідентичних до обставин сьогодення – військової та інформаційної агресії з боку Росії – як інструмент протидії російській пропаганді і промоції української ідеї в світі.

Олександр Антонович Кошиць – яскрава постать, видатний хоровий диригент, композитор, етнограф, письменник-мемуарист, громадський діяч, людина палкого патріотизму. Народився Олександр Кошиць 31 серпня 1875 р. в с. Ромашки, Канівського повіту. Навчався в єпархіальній бурсі в Богуславі та в Київській духовній академії, де одержав диплом академії і вчений ступінь кандидата богослів'я. Працював учителем у духовній жіночій гімназії в Ставрополі, а потім – викладачем історії в Учителівському інституті. З 1898 по 1901 рік О. Кошиць був регентом церковного хору Київської духовної академії і цей період був золотою сторінкою в історії цього знаменитого хору. Це був період відкриття митцем української духовної музики XVIII століття [5].

У 1903 – 1905 рр. збирав і записував козацькі пісні на Кубані, які згодом опублікував у збірці «500 кубанських народних пісень».

Повернувшись до Києва у 1904 р., вчителював у різних гімназіях, керував хорами Духовної школи, Школи сліпих, Комерційної школи. Цей період пов'язаний з роботою в Київській духовній академії. В. Шульгіна та О. Яковлев стверджують, що саме в роботі з хором Київської духовної академії, де Олександр Кошиць завершував свою освіту, великою мірою «сформувалося його виконавська майстерність. Він сприйняв і розвинув традиції відомих регентів Макаревича, Я. Калішевського у використанні тембральних можливостей хорового виконання, видубуванні архітектоніки та пластики музичних форм, помножених на артистичні здібності і темперамент митця [13]. У 1908 – 1918 рр. О. Кошиць працював із студентським хором Київського університету Св. Володимира. Цей період був позначений зростаючим інтересом громадськості до діяльності хору та виконавчої майстерності регента хору. Репертуар хору складався з великої кількості творів західноєвропейських, російських і українських авторів (до 150 найменувань). Біля 30 концертів було здійснено хором в Києві, а також відбувалися гастрольні поїздки до Чернігова, Воронежа, Москви, Кишинєва, Бендер [10]. Творчі здобутки в роботі з хором, а також театральне капельмейстерство принесли О. Кошицю шалений успіх і славу лідера хорового мистецтва. Кошиць збагатив репертуар хору перлинами вітчизняної музики, змінив уявлення про національні засади українського мистецтва і сприяв творчому відродженню українського хорового співу.

Українська народна пісня була основним джерелом творчості О. Кошиця і здобула в його мистецтві яскраве артистичне втілення. За його ж висловом, «вище, прекрасніше і чистіше від нашої народної пісні нічого бути не може... Так, братику, щасливий наш народ, що має таку пісню...» [6, 42]. У 1911 р. дирекція Імператорського музичного училища запропонувала йому вести клас хорового співу в училищі, а пізніше – в консерваторії. У 1912 р. Микола Садовський запросив Олександра Кошиця на посаду диригента свого театру, де він ставить опери Миколи Лисенка, Дениса Січинського, П'єтро Масканьї та ін.

У 1916 – 1917 рр. О. Кошиць працює хормейстром та диригентом Київської опери.

У 1917 р. Українська Центральна Рада запросила О. Кошиця до Музичної Театральної Комісії, яка була зародком пізнішого Міністерства Мистецтв України. В цей період особливо активно заявляли про себе хорові колективи під керівництвом О. Кошиця. Так, зведений хор Київського хорового товариства 8 січня 1919 р., на Різдво, виступив у приміщенні Купецького зібрання з концертною програмою, що складалася з українських народних колядок. Газета «Народна рада» писала: «Цей народнопісенний жанр, маловідомий міським жителям, спровокував масовий інтерес і схвальні відгуки» [7, 11 січня].

Українська влада дбала також про забезпечення культурного дозвілля армії. 24 січня 1919 р. в залі Купецького зібрання відбувся концерт для вояків армії УНР. Виступали Український національний хор О. Кошиця та Кобзарська хорова капела В. Ємця. Вступне слово перед концертом виголосила відома тогочасна громадська діячка Л. Старицька-Черняхівська [21, 29 січня].

Найвизначнішою подією музичного життя часів Директорії безперечно було створення Української республіканської хорової капели. Симон Петлюра виношував план створення великого республіканського хору, який міг би гідно представляти українське пісенне мистецтво. 4 січня 1919 р. він зустрівся з О. Кошицем, тоді керівником національного хору, та головою музичного відділу при Головному управлінні мистецтв і національної культури композитором К. Стеценком. Петлюра звернувся до них із закликом сформувати професійний український хор, що мав здійснити концертне турне по Франції під час роботи Паризької мирної конференції, на якій мала бути присутня також делегація УНР [11].

24 січня 1919 р. Директорія затвердила закон про утворення Української республіканської капели [1], згідно якого головним диригентом призначався О. Кошиць. Капела, як мистецька інституція УНР, підпорядковувалась, фінансувалась і координувалась з боку культурного й дипломатичного відомства УНР (Головного управління мистецтв і національної культури та Міністерства закордонних справ) і стала першим проектом культурної дипломатії в історії модерної

України. Цей колектив, на той момент найкращий в Україні, засобами мистецтва інформував світ про боротьбу українського народу за незалежність. Уряд виділив 2,3 млн. грн. на розвиток новоствореного музичного об'єднання. Перед капелою було поставлено завдання державної ваги - популяризувати українське національне мистецтво на високому професійному рівні як в Україні, так і за кордоном.

Для укомплектування капели досвідченими співаками та музикантами було проведено конкурс, на основі якого відібрано 113 чоловік, що сформували персональний склад капели. Умовами конкурсу були: визначні голосові дані, знання нот, національна свідомість та громадська активність.

Свою діяльність капела розпочала низкою концертів по містах України, згодом вирушила у велике турне по Європі з метою промоції української музичної культури і державного іміджу України в світі. 1919 р. були дані концерти у Франції, Чехословаччині, Австрії, Швейцарії, Бельгії, Голландії, Англії, Німеччині, Польщі, Іспанії. Виступи капели супроводжувалися незмінним успіхом. В результаті гастролей по Європі українське музичне мистецтво вперше явило себе світові, здобувши популярність в європейських країнах. То була презентація нової України, справжньої, автентичної. Це була не тільки мистецька, але й могутня політична акція нової держави, що показала світові велич таланту українського народу. Швейцарська газета «Basler Anzeiger» 14 жовтня 1919 року писала: «Нема на світі нікого іншого, хто б у такій високій майстерній мірі, як Кошиць, посідав мистецтво трактувати хор, як музичний інструмент або оркестр, з якого він з безмежним артизмом уміє видобути всі звукові проміння» [10]. У 1922 р. О. Кошиць зі своїм хором виїхав у турне Північною і Південною Америкою, де користувався ще більшим успіхом, ніж у Європі. Хор завоював і грандіозну славу в США, Аргентині, Уругваї, Бразилії.

Визначною подією був виступ хору Кошиця в Нью-Йорку в 1922 році, де вперше був виконаний «Щедрик» М. Леонтовича, який став популярним у всьому світі, викликав найбільші захоплення з боку закордонної громадськості. З великим успіхом капела концертувала у 1923 – 1924 роках в Канаді, Кубі, Мексиці, Флориді, Каліфорнії. У 2019 році в Україні відзначається 100-річчя з моменту заснування першої державної інституції в галузі культурної дипломатії – Української Республіканської Капели під проводом диригента Олександра Кошиця.

З ініціативи наукової співробітниці відділу культурної політики УЦКД Тіни Пересунько започаткованого, науково-просвітницький проект «Джерелознавчі студії з історії культурної дипломатії: Світовий тріумф “Щедрика” – 100 років культурної дипломатії України», В ході реалізації проекту планується здійснити вибірку репрезентативних документів з історії світового турне Української Республіканської Капели у 1919 – 1924 рр., як інструменту політики культурної дипломатії Уряду Директорії УНР: закордонні рецензії, листи видатних політичних і культурних діячів світу на адресу капели й української культури, закордонні афіші й лібрето концертів хору, державні документи УНР, що підтверджують державно-інституційний статус закордонних гастролей «Щедрика» і Української Республіканської Капели 100 років тому.

В Україні Кошиця вшановують за внесок у розвиток національної культури та за її поширення за кордоном. Шанувальники творчості вважали його генієм як за життя, так і тепер: іноді історики та мистецтвознавці Черкащини вважають, що їхня земля подарувала світові дві неповторні особистості – Шевченка та Кошиця. Першого знають усі; другого – переважно за кордоном.

### *Література*

1. Вісник державних законів для всіх земель УНР, 1919, 29 січня.
2. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX-XX ст. / Я. Грицак. - К. : Європ. ун-т, 1996. 341 с.
3. Директорія, Рада Народних Міністрів Української Народної Республіки. 1918-1920. Док. і мат. У 2 томах.- Т. 2. - К., 2006, С. 433-444.
4. Історія української культури / за ред. І. Крип'якевича. - К. : Грані-Т, 1999. - 276 с. - (Грані світу).
5. Королюк Н. І. Корифеї української хорової культури ХХ століття / Н. І. Королюк. - К. : Музич. Україна, 1994. - 288 с.
6. Кошиць О.А. Листи до друга (1904 – 1931). К.: Рада, 1998.
7. Нова Рада, 1919, 11 січня, 29 січня.
8. Огієнко І. І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу / І. І. Огієнко. - К. : Абрис, 1991. - 564 с.
9. Павленко Ю. Українська державність у 1917-1919 рр. / Ю. Павленко, Ю. Храмов. - К. : Києво-Могилян. акад., 1995. - 376 с. (Бібліотека наукового щорічника "Україна дипломатична"; вип. 2).
10. Розовик Д.Ф. Українське культурне відродження в роки національно-демократичної революції (1917-1920). К.,2002, с. 149.
11. Українська Ставка, 1919, 4 січня.
12. Шейко В. М. Історія української культури : монографія / В. М. Шейко. - Х. : ХДАК, 2001. - 400 с.
13. Шульгіна В., Яковлев О. Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва країни ХVIII – першої третини ХХ ст. Монографія. К.: НАКККиМ, 2011. С. 247 – 248.

*Личковах Володимир,  
доктор філософських наук, професор,  
професор кафедри гуманітарних дисциплін НАКККіМ*

## **АВТОРСЬКА ПРЕЗЕНТАЦІЯ КНИГИ «УКРАЇНСЬКИЙ SACRUM: ЕЙДОСИ І ЛЮДИ ПІД ПОКРОВОМ БОГОРОДИЦІ»**

Ідея книги народилась в сакральному місці – на території Києво-Печерської Лаври, старі приміщення якої нині займає Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ). Враховуючи, що головний храм Лаври має Богородичний статус, рукопис створювався в прямому сенсі слова «під сигнатурою» Богородиці, а відтак – її «Покровою». Якщо сигнатура Софії визначає знаково-смысловий простір Києва (С.Кримський), то Покров Богородиці благословляє й захищає не тільки Лавру, а і всю Україну, ставши символом українського козацтва. Традиції Православ'я в Україні, його ідеї (ейдоси) і сигнатури, святі і духовні подвижники, святі і святі місця, сучасні українські мисленники і культурники, хто боронить високу духовність і сакральні цінності, виступають головними мотивами цієї книги, присвяченої 50-річчю НАКККіМ.

Сутність Sacrum і концепція сакрального розгортаються у книзі через релігійно-естетичні та художньо-комунікативні ідентифікації. Сфера Sacrum у представлена, по-перше, через його «ейдоси» – платонівські «ідеї», що породжують смисли, значення, цінності. Наразі вони репрезентовані в сигнатурах – знаково-смыслових комплексах, які упорядковують сакральний дух і культурний простір Богоспількування: сигнатури Спаса, Богородиці, Софії, свят. Миколи Чудотворця, «Константинополя» і «Афону». По-друге, носіями ейдосів сакрального є святі й духовні подвижники – у книзі від свв. Михайла і Федора до архієпископів Лазаря Барановича й Іоана Максимовича, святителів Філарета (Гумілевського) та Луки (Войсенецького).

Крізь призму християнського Sacrum у показані свята і святості українського народу, святі імена і топоси українського національного духу: від Григорія Сковороди і Тараса Шевченка до Лесі Українки і Михайла Коцюбинського. У зв'язку з цим представлені й сучасні мислителі та культурники, чия творчість пов'язана з осмисленням і розкриттям національного Sacrum у філософії, літературі, образотворчому мистецтві, музиці. Відзначається роль меценатів, музеїв і культурно-освітніх закладів (зокрема НАКККіМ) у духовному зростанні нації, збереженні та поширенні її сакральної спадщини.

Наголос ставиться саме на українському Sacrum і – національній аксіо- та естетосфері функціонування та примноження духовних цінностей нашого народу. Адже будь-яка нація має свій власний культуротворчий Sacrum, який забезпечує її само ідентифікацію і духовні перспективи розвитку. Пам'ятаю, як схвилювали мене виставка «Польський Sacrum» у королівському палаці Варшави, яка допомогла зрозуміти історичні й культурні корені польського спротиву імперським поділам, волі до визволення і повнокровного національного життя. Так само надихаючими є ідеологічні моделі цивілізаційного розвитку окремих країн і народів – «американська мрія», концепція «Пан-Європи», ціннісно-світоглядні моделі Китаю, Японії, Індії, які так чи так ґрунтуються на традиційних релігійних і філософських цінностях цих суперетносів.

Що стосується Українського Sacrum у, то він вбирає до себе всі культурно-історичні цінності нашого народу, особливо в їх християнізованому, православному звучанні. Народний світогляд, міфопоетика фольклору органічно увійшли у християнський простір етнонаціональної культури, створюючи метарелігійні виміри сакральних цінностей. Крім Святого Передання і Письма (Біблія), джерелом і основою українського Sacrum у є давні літописи, «Слова» І «Поучення», твори релігійних мислителів і письменників (від професорів Острозької і Києво-Могилянської академії до Чернігівського літературно-філософського кола).

Вирішальний внесок у розвиток національної ідеології зробили представники Кирило-Мефодіївського товариства. «Братчики» мріяли побудувати самостійну Україну на засадах Православ'я, християнських цінностей Біблії (М.Костомаров – «Книга буття українського народу»). Своєрідний тезаурус сакральних цінностей можна віднайти у літературній творчості фундаторів української національної ідеї – Т.Шевченка, М.Гоголя, П.Куліша, багатьох письменників і поетів Західної України та діаспори. У сучасній філософії, естетиці культурології ця проблематика висвітлюється у працях Є.Андроса, І.Бетко, П.Герчанівської, Р.Демчук, Л.Донченко, С.Кримського, М.Поповича, В.Сабадухи, Г.Файзулліної, А.Федя, В.Чернеця, В.Шейка та ін.

Завдання цієї книги – розкрити багатство і ціннісні складники українського Sacrum у не лише через філософсько-естетичний дискурс, а й через поетику акровірша, на жаль, трохи призабутого жанру вітчизняної літератури. В добу українського Бароко акровірш розглядався як різновид «курйозної поезії», коли будовання вертикальних рядків з перших (або останніх) літер строфи приводило до утворення певного терміну, імені, алегоричного вислову. Досягався бароковий ефект «кончето» – дотепу, кмітливості, винахідливості у написанні вірша і викладу його втаємниченого змісту. Ця традиційна барокова форма українського віршування сьогодні відроджується у небарокових практиках сучасної поезики, яка теж тяжіє до гри, курйозів, дотепності, атракційності.



Крім того, використання форми акровірша у розкритті заявленої теми, дозволяє виявити не лише змісти і цінності сакрального, але і його «потаємне», іманентне існування у знаках, символах, сигнатурах. Акровірш тут «висвічує» таємне знання або навіть езотеричний дискурс, закладений в певних літерних комбінаціях, символіці та «філософії імені» (С.Булгаков) енергоінформаційної естетиці взагалі (В.Личковах). Сьогодні такі уявлення і художні експерименти корелюють з виникненням science-art, коли суто наукові методи і напрямки розвитку теоретичного знання набувають художньо-образних чи дизайнерських форм втілення. У такий спосіб з'являється віртуальне мистецтво, кібер-арт, комп'ютерна графіка, «фрактальне мистецтво», «біо-арт» і навіть «нейро-арт» тощо. В цих експериментальних напрямках розвиваються нові рівні і сенси реального і віртуального світу, особливості людської свідомості, обумовлені новими методологіями, технологіями і техніками наукового і мистецького пізнання. У цьому контексті поетика і техніка акровірша дозволяють не тільки згадати «добре забуте старе», а й вивести його на сучасні прийоми художньої творчості з позицій постнекласичної естетики і неомодерну. Відтак традиційна тема Sacrum'у і сакрального набуває поетичної модифікації, тобто стає більш доступною і зрозумілою сучасному перцепієнту, вихованому в електронному середовищі «cyber-space», як правило, на розважально-ігрових формах інтернет-комунікацій (Ж.Денисюк). Це поєднання традицій і новаторства може дати позитивний ефект в освоєнні такої складної і важливої компоненти світогляду як Sacrum в його релігійних, буттєвих і художньо-естетичних вимірах. Тим паче Український Sacrum в означених координатах стає внутрішнім набутком особистості, включаючись в її світогляд, релігійні й життєві позиції, моральні норми та естетичні ідеали. Сприяти виробленню таких цінностей і ціннісних орієнтирів – вища мета цієї книги.

### АКАДЕМІЯ – 50

Аполлон і дев'ять муз  
 Коло Лаври знайшли ВУЗ –  
 Аскетизм монастиря  
 Дух науки окриля.  
 Еврипід, Есхіл, Софокл  
 Манну з неба мають впрок,  
 І кінь з крилами Пегас  
 Ячмінь творчості припас...  
 П'ятдесят вже літ минуло,  
 Як відкрили двері тут,  
 Технології культури  
 Дають творчості маршрут.  
 Етюд образів майбутніх,  
 Стиль і жанри творчих форм  
 Ясне сонечко науки  
 Транспонує для реформ.

*Лукава Дарина, аспірантка НАКККіМ*

### ТВОРЧА ТА ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА Ю. КИПОРЕНКА-ДОМАНСЬКОГО У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА



Одним з видів музично-театрального мистецтва є опера, яка на сьогодні займає важливе місце в сучасній українській культурі. Основоположником української опери вважають Миколу Лисенка, творчість якого охоплює різні жанри, зокрема історико-героїчну, лірико-побутову, комічну тощо. Оперна творчість виконавців ХХ ст. відкривала невідомі раніше засоби музичної виразності та образи, в яких відображалася реальна дійсність. Одним з таких періодів були 20-ті рр. ХХ ст. Саме у цей період і відбулося становлення видатного оперного співака Ю.С. Кипоренка-Доманського, який володів дуже сильним голосом благородного тембру широкого діапазону – справжнім героїчним тенором. Його виконання відзначалося пристрасністю та експресивністю. Найбільшої сили й виразності мав у драматичних та героїчних партіях.

Народився Юрій Степанович Кипоренко-Доманський у Харкові у родині бідного багатодітного шевця 12 (24) березня 1888 року. Феноменальні вокальні дані Ю. Кипоренка-Доманського у визначному тенорі, який мав велику звукову потужність як у середньому, так і у верхньому регістрах.

З 1906–1908 роки прослужив у О. Суходольського, виконував партії Петра в “Наталці-Полтавці”, Андрія в “Запорожці за Дунаєм”, Левка в “Утоплений”. Згодом, Ю. Кипоренко переходить до І. Шосткінського. а в 1919 році Юрія запросив до себе в трупу славетний Панас Карпович Саксаганський (Тобілевич, 1859 – 1940). Саме у цій трупі відбулося становлення Ю. Кипоренка як українського актора. Гра в одних виставах з корифеями українського театру – Марією Заньковецькою (1860-1934), Миколою Садовським (Тобілевич, 1856-1933), Любов'ю Ліницькою (1865-1924). До того ж тогочасні українські трупи були музично-драматичним, тому що ставили не тільки драматичні п'єси, а й нескладні опери.

На початку 1910 року Ю. Кипоренко виступає вже в трупі Трохима Колесниченка (1876-1941).

Восени 1911 року Кипоренко вперше потрапляє на гастролі до Москви з трупою Дмитра Гайдамаки (справжнє прізвище Вертепов, 1864-1936)., Зачарований голосом Кипоренка професор Станіслав Лапінський запропонував безплатно навчати його співу, але умови контракту не дозволили йому скористатися цією пропозицією.

У наступному 1912 році Ю. Кипоренко підписав контракт з власником московського приватного оперного театру С. І. Зиміним (1875-1942). Саме цей час і можна визначити як початок професійної діяльності оперного співака Ю. Кипоренко-Доманського.

7 січня 1913 року Ю. Кипоренко-Доманський виступив у досить складній партії Богдана Сабініна в опері М. Глинки “Іван Сусанін”. Преса одноставно оцінила дебют співака, як дуже вдалий. Згодом він готує і виконує партію Родамеса в “Аїді” Дж. Верді, яка вважається однією з найважчих у теноровому репертуарі. За шість сезонів виконав 50 партій, здобув визнання у публіки.

Великою подією та школою для молодого артиста ст зустрічі з Федором Івановичем Шаляпіним (1873-1938) – сумісні вистави.

У 1919-1921 роках співак працює в Саратовському оперному театрі. До України повертається після закінчення громадянської війни. Восени 1922 року співак приїхав до рідного Харкова (тоді столиця України), де Перша державна опера була відкрита в 1920 році. Сезон 1922/1923 року відкривався “Аїдою” Дж. Верді. У партії Родамеса виступив Кипоренко-Доманський

Далі починається надзвичайно насичена робота (прем'єри, гастролі) в Харкові (1928–1931, 1932–1939), Одесі (1928–1931), Києві (1939–1941).

В період окупації командирований до Тбілісі, весною 1944 року Юрій Кипоренко з іншими артистами повернувся до Києва. Завершив активну роботу в Київській опері весною 1949 року прем'єрою постановкою Івана Сусаніна. Працював у Київській консерваторії, періодично мав виступи на збірних та сольних концертах, епізодичні вистави на сценах Києва, Харкова, Львова, Одеси, Свердловська та ін. Помер у 67-літньому віці, 6 серпня 1955 року. Похований в Києві на Байковому цвинтарі. Творчий доробок Ю. Кипоренко-Доманський – 116 партій. Деякі записи входять до антології «Золоті голоси України» (1970). Таким чином, слід зазначити, творчий доробок Ю. Кипоренко-Доманського і на сьогодні є не достатньо досліджений та пропагований в українській музичній культурі.

#### *Література*

1. Лисенко І. М.. Кипоренко-Доманський Юрій Степанович. Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ: Наук. думка, 2007. Т. 4 : Ка–Ком. С. 284.

2. Лисенко І. М.. Кипоренко-Доманський Юрій Степанович. Енциклопедія сучасної України: у 30 т. / ред. кол. І. М. Дзюба; НАН України, НТШ, Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України. Київ, 2003–2016.

*Маєвський Олександр,  
кандидат історичних наук, науковий співробітник  
відділу історії України періоду Другої  
світової війни Інституту історії України НАН України*

### **ТРАДИЦІЙНІ МОДЕЛІ ТА ФОРМИ ТОТАЛІТАРНОГО МИСТЕЦТВА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ У ДРУГІЙ СВІТОВІЙ ВІЙНІ**

До початку Другої світової війни радянський плакат сформувався як самодостатнє інформаційне джерело. Плакатна графіка використовувалася і проникала в усі сфери людського існування: агітувала, пропагувала, рекламувала, закликала, інформувала та виконувала інші політичні завдання. Аналіз плакатів дає можливість репрезентувати основні вектори еволюції радянської моделі світосприйняття й повсякдення, показати, як зі зміцненням комуністичної ідеології радянська міфологія перетворювала «державну машину» в монументальніший образ «локомотива».

У рамках ідеології як нового типу свідомості обґрунтування будується не на апелюванні до традиції, до вже минулого, а на нових (раціональних) аргументах і теоріях. Критерієм істинності (а отже легітимності ідеології) стає логіка прогресивного історичного розвитку. Модерністський соціальнокультурний проект приводиться в рух самою історією, а там, де діють потужні історичні сили, легітимність отримують надіндивідуальні

соціальні проекти – наприклад, класові чи національні. Моделі ідентифікації людини конструюються ідеологією як культурною підсистемою, тож повинні, таким чином, апелювати до цих колективних сутностей. Складні в культурі моделі ідентифікації розглядаються через умовну призму «єдності піддаються об'єктивації та репрезентації маркерів»: через візуальні образи, які відображають становлення культурного концепту «радянська людина» [1, 73]. Цей складний концепт розкривається у своїх основних характеристиках, проходячи через велику кількість плакатних творів. При цьому іконографія «радянської людини» не задана спочатку, а виробляється при комунікації. Моделі ідентифікації – продукт культурного моделювання, у ході якого моделюється й об'єкт – «радянська людина» у плакаті, і суб'єкт – «радянський художник-плакатист», і реципієнт – «радянський масовий глядач». Транслюючи символічні значення, плакатні образи, як й інші ідеологічні системи значень, задають моделі ідентифікації, що допомагають людині орієнтуватися і планувати власні стратегії адаптації та інтеграції у просторі радянської культури. Своєрідність феномена плаката в радянській культурі полягає в тому, що плакат пропонував ефективну технологію такого моделювання [2, 164].

Значну роль у формуванні патріотичної ідеології відігравали плакати другої половини 1920–1930-х рр. До плакатної риторики активно залучалися терміни «Батьківщина», «патріотизм», «Вітчизна». Плакатна графіка входила в активну фазу формування нового типу «радянської особистості». Пропагандистський, рекламний, соціальний, культурологічний та навчально-інструктивний плакати стали дієвим інструментом формування інформаційного простору радянської системи. На плакатну продукцію покладалося важливе завдання репрезентації «соціалістичної Батьківщини», яка формувала абсолютно нову «радянську людину». В. Бонелл зазначає, що у веденні пропаганди більшовики від початку надавали великого значення візуальним методам, надто зважаючи на неграмотність значної частини радянського населення й сильну «візуальну традицію», закладену православною церквою [3, 204].

Плакатна графіка формувала в підсвідомості реципієнтів об'єкт патріотичного потягу до гігантської машини СРСР, поступово інтегруючи у свідомість імперативи «єдиного братнього народу» та «єдиної Батьківщини». Особливе місце у плакатній графіці патріотично-пропагандистського характеру відводилося «великому вождеві» та «батькові народів» – Й. Сталіну. Плакати стали інструментом для формування культу особи, візуалізації, героїзації та піднесення лідера держави, і в кінцевому рахунку спромоглися сформувати необхідний образ, який для багатьох жителів замінив стару ікону. Плакатна продукція візуалізувала об'єкти «народної любові», якими, відповідно до офіційного дискурсу, були Й. Сталін, наближені до нього компартійні лідери, найкращі «сини й доньки Радянського Союзу» – стахановці, передовики, полярні льотчики, жінки-пілоти.

У процесі плакатної комунікації активно використовувалася фамільярна лексика й у такий спосіб конструювався образ «великої родини». Особливе місце серед плакатної графіки патріотичного напрямку займали зразки, які прославляли збройні сили та містили зображення окремих елементів військово-промислового комплексу СРСР. Плакати цього типу тісно пов'язані з пропагандою технічного прогресу у засобах ведення війни, мали на меті викликати почуття гордості та стверджувати аксіому про «непереможність», високу обороноздатність країни. [4, 206]

На формування міфологізованого сприйняття образу «радянської Батьківщини» «працювали» плакати, які закликали «виконати п'ятирічку за чотири роки», ганили нероб та пияків. І все ж ядро радянського патріотичного дискурсу активно підсилювало насамперед ідею «захисту Батьківщини». Специфікою офіційного патріотизму було культивування мобілізаційної готовності. Ідеї «обложеної фортеці», «ворожого капіталістичного оточення», психологія постійного очікування війни належали до умов складання патріотичної ідеології. Іншим важливим критерієм було відображення у плакаті теми гордості за країну. Радянський патріотизм функціонував як комунікативна практика, націлена на формування нової ідентичності. Тому «особливість» радянського способу життя, специфіка ідеології радянської держави та її людей як предмет гордості, безсумнівно, була одним із провідних мотивів політичної плакатної продукції [5, 280]. Тиражна політична графіка СРСР миттєво реагувала на всі рухи державного апарату, забезпечуючи висвітлення інформації під потрібним кутом, мобілізуючи людський ресурс для необхідних дій, формуючи та нав'язуючи бажані ідеологічні стереотипи. Тому задовго до війни з Німеччиною, ще від початку 1930-х рр., плакатна графіка виконувала держзамовлення на формування інформаційного простору в умовах прихованої підготовки до ведення масштабних бойових дій. Мілітаризації піддалися не тільки важка промисловість, а й ідеологія, засоби масової інформації, шкільна освіта. Плакатна пропаганда пережила у цей час дві фази критики фашизму й мілітаризму [6, 44]. Простежити зміну пропагандистського курсу СРСР можна завдяки публікаціям у радянських періодичних виданнях. Так, у передовій статті газети «Правда» зазначалося, що відмінності в ідеології й політичних системах обох держав – це не перешкода для встановлення добросусідських відносин між ними. Ключовими моментами в контексті розгортання політико-ідеологічної кампанії були усні виступи та публікації у центральній пресі авторства голови радянського уряду В. Молотова, за яким стояв Й. Сталін [7, 1]. У промові на позачерговій сесії Верховної Ради СРСР від 31 серпня 1939 р. В. Молотов розтлумачив тезу про встановлення «добросусідських відносин між СРСР і Німеччиною», давши

пропаганді відповідний сигнал. За його словами, раніше деякі «короткозорі люди» захоплювалися «спрощеною антифашистською агітацією». У такий спосіб В. Молотов не тільки націлював пропагандистські органи на відмову від відкритих антинацистських декларацій, а й озвучив установку для населення СРСР про адекватне сприйняття цього пропагандистського повороту [8, 1].

#### *Література*

1. Тхагапсоев Х.Г. Категория «идентичность» в системе гуманитарной методологии // Вестник РГГУ. – 2011. – № 15. – С. 71–78.
2. Николаева М.Ф. Модели идентификации человека в советской культуре: дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Санкт-Петербург, 2013. – 198 с.
3. Bonnell V. Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. – Berkeley: University of California Press, 1997. – 385 p.
4. Гюнтер Г. Мудрый отец Сталин и его семья: На материале картин Д. Вертова и М. Чиаурели // Russian Literature. – 1998. – № 2 (XLIII). – P.205–220.
5. Никонова О.Ю. Советский патриотизм на плакате: визуализация любви к родине в 1930-е гг. // Вестник Пермского университета: Серия «История». – Вып. 1 (18). – Пермь, 2012. – С. 278–288.
6. Симонов Н.С. Военно-промышленный комплекс СССР в 1920–1950-е годы: темпы экономического роста, структура, организация производства и управление. – Москва: РОССПЭН, 1996. – 336 с.
7. Правда (Москва). – 1938. – № 6.
8. Известия Советов народных депутатов СССР (Москва). – 1939.

*Маслюк Олександр, аспірант НАКККиМ*

### **ПРОВЕДЕННЯ КІНОФЕСТИВАЛІВ В УКРАЇНСЬКІЙ РСР В 1945р.**

Починаючи з 1945 р. в СРСР відроджено довоєнну традицію проведення масових показів художніх та документальних фільмів. Ці заходи проходили під назвою радянських кінофестивалів. Одним з місць проведення радянських кінофестивалів була обрана Західна Україна, де був і продовжував існувати потужний націоналістичний рух опору. Подібні заходи, на думку радянського керівництва мали формувати у населення позитивне ставлення до радянської влади. Керівництво Управління в справах кінофікації при РНК УРСРУ у своєму зверненні до Ради народних комісарів УРСР та ЦК КП(б)У з пропозицією організувати показ фільмів навіть не приховувало політичних мотивів кінофестивалу. Як зазначалося в документі, фестиваль мав подолати дію німецької пропаганди, яка стверджувала, що «німці – представники вищої раси, носії вищої культури, визволителі». Крім цього, кінофільми мали продемонструвати, що «тільки Радянський Союз являється вільною багатонаціональною батьківщиною народів, в якому забезпечене радісне і щасливе життя багатонаціональним масам трудящих, де праця являється справою честі, слави, доблесті і героїства, де культура досягла небувалого розквіту»[4, арк. 13].

Постановою РНК УРСР та ЦК КП(б)У від 5 лютого 1945р. «Про проведення в Західній Україні УРСР тематичного кінофестивалу «Червона армія – визволителька від німецько-фашистського ярма» визначався термін проведення заходу: з 20 лютого по 20 березня. Постановою ж окреслювалися завдання і обов'язки відповідних структур щодо підготовки проведення кінофестивалу. Так, уповноваженого Кінокомітету з прокату кінофільмів зобов'язували забезпечити кінофестиваль кінофільмами, рекламою, агітацією та лібрето. На обласні Ради депутатів трудящих, обкоми КП(б)У та Обласні управління кінофікації покладался контроль за належним станом кінотеатрів, забезпечення кінопрокату електроенергією та достатньою кількістю палива. Обласні органи влади відповідали за обладнання фойє засобами наочної агітації, забезпечення заходу доповідями, бесідами та зустрічами з бійцями Червоної армії, виступами артистів естради, колективів художньої самодіяльності тощо. Для організації кінофестивалу планувалось відправити прокатників з східних регіонів України та апарату Управління в справах кінематографії [5, арк. 17-18].

Для кінопоказу обрано наступні стрічки: «Битва за Севастополь», «Битва за нашу Радянську Україну», «Битва на півдні», «Битва за Росію», «Березень-квітень», «В ім'я Батьківщини», «Два бійці», «Ленінград в боротьбі», «Молохів курган», «Машенька», «Небо Москви», «Непереможні», «Народні месники», «Олександр Пархоменко», «Орловська битва», «Підводний човен Т-9», «Повітряний визник», «Хлопець з нашого міста», «Райдуга», «Розгром німецьких військ під Москвою», «Сталінград», «Морський яструб», «Син Таджикистану», «Чапаєв», «Чекай на мене», «Я – чорноморець», «Доповідь товариша Сталіна про 27-річницю Жовтня» [5, арк. 19].

Окрім художніх фільмів показували кінохроніку, пов'язану з боротьбою проти нацистського режиму в СРСР та Центральній-Східній Європі. До списку увійшли такі фільми: «Белград», «Бобруйський котел», «Боротьба за Вітебськ», «Боротьба в Польщі», «Вступ наших військ в Бухарест», «Вступ наших військ в Болгарію», «Визволення Вільно», «Гімн Радянською Союзу», «Літаючі фортеці», «Мінськ-наш», «На



звільненій польській землі», «Конвоювання німецьких військ через Москву», «На підступах до Варшави», «РКЖ №14-15 – Розгром німців під Корсунь-Шевченківським» [5, арк. 20].

Спільною постановою ЦК ВЛКСМ і Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР визначено проведення 25 липня по 10 серпня 1945 р кінофестивалю «Комсомол і молодь в бою і праці». Відповідно до назви фестивалю, стрічки, що підбирались, присвячені участі радянської молоді в радянсько-німецькій війні та розбудові економіки СРСР. В списку рекомендованих фільмів були «Зоя», «Це було в Донбасі», «Жила-була дівчинка», «Комсомольці», «Березень-квітень», «Олександр Покришкін», «Комсомольськ», «Поєдинок», «Як закалялася сталь», «Велике життя», «Трактористи», «Подруги», «Фронтові подруги», «Машенька», «Хлопець з нашого міста», «В 6 годин вечора після війни», «Свинарка і пастух», «Світлий шлях», «Семеро сміливих», «Берлін» [1, арк. 9]. Обов'язковою складовою сценарію заходів були виступи та до обговорення фільмів місцевих письменників, працівників кінематографу і учасників бойових дій. Кінофестиваль проходив в містах: Київ, Сталіно (теп. Донецьк), Харків, Одеса, Миколаїв, Херсон, Ворошиловград (теп. Луганськ), Львів, Чернівці, Полтава, Чернігів, Житомир, Вінниця, Дніпропетровськ (теп. Дніпро), Запоріжжя, Кіровоград (теп. Кропивницький), Суми та Сімферополь, що входив тоді до складу Російської РФСР [1, арк. 9-11].

Під час «виборів» до Верховної Ради СРСР кінематограф використовувався для передвиборчої агітації. Управління в справах кінематографії при РНК УРСР склало «План заходів Управління в справах кінематографії при РНК УРСР з участі в масовій агітаційній роботі в зв'язку з проведенням виборів до Верховної Ради СРСР». Відповідальним за забезпеченням фільмів під час виборчої кампанії визначено уповноваженого з кінопрокату при РНК УРСР. Він мав завести в Україну 100 примірників фільмів: (по 4 примірники фільму «Виступ товариша Сталіна на виборчій дільниці» на область, 8 примірників фільму «Виступ товариша Сталіна на 8 сесії ЦВК СРСР» по 1 в Західні області України і Закарпатті). Наказувалося переглянути діючий фільмофонд областей СРСР, вибрати актуальний матеріал і надіслати списки рекомендованих фільмів. Планувалося поповнити фільмофонди областей, особливо Західної та Закарпатської України, актуальними фільмами для виборчої кампанії.

Міські кінотеатри планувалося обладнати засобами наочної агітації в фойє, організувати столи довідок, червоні кутки, агітпункти, зміст роботи яких повинна відповідати завданням виборчої кампанії. Перед початком сеансу обов'язково проводилися лекції по роз'ясненню глядачам виборчого закону, «сталінську» конституцію. Фестиваль, присвячений виборам, проведений в грудні 1945р. Були особливості проведення кінофестивалю в сільській місцевості. Від 1 січня до 10 лютого 1946 кінофестиваль проводився в сільських райцентрах. В кожній області мобілізували по 15 автомашин для організації автокінопересувок. Згідно рішення ЦК КП(б)У з фондів України виділявся для сільської кіномережі та автокінопересувок бензин в розмірі 60 т в листопаді, 100 т в грудні 1945 р. та 140 т в січні 1946 р. В складі автопересувки бути присутні 1-2 агітатори [3, арк. 176-177]. Започатковано традицію проведення тематичних кінофестивалів. Так, фестиваль науково-популярних фільмів відбувався від 8 грудня 1945 р. до 10 січня 1946 р. Згідно довідки, яка була надана голови Комітету в справах культурно-просвітницьких організацій при РНК УРСР завідувачем сектору культури ЦК КП(б)У фестиваль проходив у 7 клубах і 2 кінотеатрах м. Києва. Він мав такі локації: окружний будинок офіцерів Червоної Армії, Будинок вчителя, Будинок культури заводу «Більшовик», Будинок культури імені Фрунзе, клуб ЦЕС, клуб заводу 512 – Дарниця, клуб Київського вагоноремонтного заводу, кінотеатри імені Чапаєва і «Комунар».

Підготовка до даного кінофестивалю проводилася протягом трьох місяців, за які при участі науковців Академії наук УРСР і Державного університету ім. Т.Г. Шевченка було переглянуто 32 науково-популярних фільмів по астрономії, медицині, історії. Було відібрано 23 кінофільми, з них по астрономії – 6, по географії – 3, по біології – 6, по фізіології та медицині – 3, по історії – 5. Перед кожним показом фільмів з лекціями виступали знані вчені столиці, серед яких 1 академік, 8 докторів наук і професорів, 7 кандидатів наук і доцентів. На кінофестивалі прочитано 41 лекцію для 10000 осіб [2, арк. 111-112]. Отже, в 1945 р. в Україні активно проходили кінофестивалі. Їхньою метою було не лише розважити місцеве населення в тяжкий період, а й пропаганда радянської ідеології. В цьому радянській владі допомагали не лише кінофільми, а й наочна агітація в кінотеатрах. Перед початком сеансу кінофільму проводилися лекції на політичні теми, бесіди з бійцями Червоної Армії. Особлива увага приділялася областям Західної України та Закарпаттю. Їх додатково забезпечували кваліфікованими фахівцями та копіями фестивальных кінофільмів. Метою подібних кінофестивалів був ідеологічний вплив на свідомість населення. Організували й фестивалі науково-популярного фільмів, під час яких відомі науковці УРСР проводили лекції.

### *Література*

1. Директивные указания и приказы Комитета по делам кинематографии при СНК СССР о кинообслуживании населения в период подготовки и проведения выборов в Верховный Совет СССР; о деятельности киносети; о проведении кинофестивалей «Комсомол и молодость в бою и труде»/ЦДАВО України. Ф. 4733. Оп. 1. Спр. 31. 57 арк.

2. Докладные записки, переписка с парторганизациями о развитии и состоянии работы кинотеатров (5 декабря 1944 – 29 декабря 1945)/ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 70. Спр. 283. 119 арк.

3. Документи (переписка, справки, свідення, доклади) о розвитку киносети в Западних областях України, о состояннии восстановления киносети, об улучшении кинообслуживания трудящихся УССР за 1945 г. Том 2//ЦДАВО України. Ф. 4733. Оп. 1. Спр. 35. 210 арк.

4. Переписка с ЦК КП(б)У, СНК УССР о создании обласных контор кинопроката, о проведении тематических кинофестивалей в западных областях; об улучшении кинообслуживания трудящихся Донбаса за 1945 г.//ЦДАВО України. Ф. 4733. Оп. 1. Спр. 37. 115 арк.

5. Приказы Управляющего по делам кинематографии при СНК УССР по основной деятельности за 1945 г. Том 1//ЦДАВО України. Ф. 4733. Оп. 1. Спр. 26. 150 арк.

*Міненко Людмила, аспірантка НАКККіМ*

## **ГОЛОВНІ НАПРЯМИ КОМПЛЕКТУВАННЯ ФОНДІВ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІЙСЬКОВО-ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ У ПЕРІОД 1995–2013 РОКИ**

Головні складові системи комплектування фондів Національного військово-історичного музею України (НВІМУ), що сформувалася у період з 1995 по 2013 роки, можна представити у вигляді сукупності чотирьох відносно відокремлених і взаємозалежних динамічних напрямів:

- *експедиційна діяльність* (експедиції; пошукова робота; відрядження);
- *безкоштовне отримання історичних цінностей* (накази і директиви МОУ; органи військового управління; військові частини, що розформовуються; регіональні митниці; міжмузейний обмін; меценатська (спонсорська) допомога);
- *дарчі надходження* (державні особи і військові діячі; ветерани; інші особи);
- *закупівля музейних предметів* (митці (художники, скульптори, дизайнери); приватні колекціонери; інші особи).

Однією із найбільш трудоємних, ресурсовитратних і змістовних складових системи комплектування фондів музею була *експедиційна діяльність*. Зокрема, працівниками НВІМУ здійснювалися пошуково-розвідувальні експедиції по місцях ведення боїв, військових навчань та інших військових маневрів з метою виявлення предметів, що мають історичну цінність. З метою організації такої діяльності керівництво НВІМУ отримало Наказ Міністра оборони України від 21 вересня 2000 року за №307 згідно якого музею було передано 163 одиниці речового майна для матеріального забезпечення військово-археологічних експедицій [7].

Експедиційна діяльність НВІМУ мала місце у 2003, 2008, 2009, 2010 та 2013 роках. Проводилася вона зусиллями співробітників музею із залученням фахівців-пошуковців з установ та організацій військово-патріотичного спрямування. Серед них: Інститут археології Національної академії наук України; Науково-дослідний центр Збройних Сил України «Державний океанаріум»; Центр підводної археології при кафедрі археології та музеєзнавства Київського національного університету ім. Т.Шевченка; підводний клуб «Наварекс» (м. Одеса); клуб ветеранів-підводників ім. О. Маринеска (м. Одеса); ТОВ «Науково-виробнича фірма «Танаїс»; Молодіжна громадська організація «Київський клуб «Червона зірка»; Всеукраїнське громадське об'єднання «Союз «Народна пам'ять».

Завдяки експедиційній діяльності, під керівництвом начальника музею, на той час к.і.н, полковника В. Карпова, фонди музею поповнилися оригінальною військовою технікою та озброєнням часів Першої і Другої світових воєн, численними військово-історичними предметами, що відображали побут різних історичних періодів, фотографіями та історичними довідками про діяльність військових підрозділів на теренах України. Деякі пошукові операції закінчилися безрезультатно або були припинені через брак коштів.

Крім експедиційної діяльності, основу фондів НВІМУ вдалося накопичити завдяки найбільш вагомій формі комплектування – *безкоштовному отриманню* історичних пам'яток. Безоплатну передачу музейних предметів, з метою формування музейного фонду військового музею, регламентує Наказ Міністра оборони України від 06 березня 2002 року № 95 «Про затвердження Положення про організацію діяльності військових музеїв та музеїв (кімнат) бойової (трудової) слави у Збройних Силах України» (Наказ №95). Згідно цього наказу було дозволено: передачу предметів озброєння, військової техніки і майна в оригіналах, моделях, макетах чи муляжах, обмундирування і спорядження, знаків розрізнення, документів та іншого майна від військових частин; передачу культурних цінностей, вилучених на митницях; обмін дублетними і непрофільними матеріалами з іншими військовими музеями (музейними утвореннями), установами, колекціонерами на предмети музейного значення, що відповідають профілю військового музею (музейного утворення); дарчі надходження від організацій (установ) або приватних осіб [17]. Статутом НВІМУ передбачено комплектування фондів і допомога співробітникам у збиранні матеріалів за сприяння керівників структурних підрозділів ЗСУ [16].

Відповідно до норм вказаних регламентів безкоштовне комплектування НВІМУ відбувалося за: наказами і директивами Міністра оборони України; рішеннями органів військового управління; рахунок

розформування військових частин у ході реформування ЗСУ; процедурами вилучення і передачі музею військово-історичних культурних цінностей регіональними митницями; міжмузейним обміном; рахунок меценатської (спонсорської) допомоги.

Виконання наказів і директив Міністра оборони України органами військового управління забезпечило наповнення фондів колекцій НВІМУ предметами військової техніки та озброєння, побутового військового майна, пам'ятками вексилології, фалеристики та іншими посвідками сучасної військової історії України. Подібним чином були укомплектовані фондові колекції предметів озброєння і техніки у філіях НВІМУ. При створенні кожної філії, Наказом Міністра оборони України посадові особи ЗСУ уповноважувалися забезпечити формування музейного зібрання філії військовою технікою та майном [18]. Відповідальні посадові особи організували комплектування зразками військової техніки, озброєння та боєприпасів за нарядами з військових частин ЗСУ [3, 4, 5]. Безкоштовна передача історичних пам'яток відбувалася і з метою створення виставок.

Наступним постійним джерелом наповнення фондів НВІМУ стали предмети передані до музею з військових частин, що розформовувалися. Така ситуація виникла внаслідок реформування ЗСУ, адже розбудова армії з 1995 року супроводжувалася значним скороченням чисельності особового складу та озброєнь. У випадку розформування військової частини, що у своєму підпорядкуванні мала військовий музей, його фонди передавалися до головного музею на основі рішення Міністерства оборони України або Головного управління виховної роботи. Наказом № 95 було визначено, що Центральний музей Збройних Сил України (з 2010 року – НВІМУ) є головним у відношенні до інших військових музеїв (музейних утворень) [17]. На виконання цього наказу, музейна колекція прапорів і документальний фонд з історії військових частин України поповнилися бойовими прапорами, нагородами, грамотами, історичними довідками військових підрозділів ЗСУ.

У 2013 році в телеграмі Першого заступника начальника Генерального штабу Збройних Сил України адмірала І.В. Кабаненко від 01 жовтня 2013 року №335/327-т «Про передачу бойових прапорів військових частин, що розформовуються, а також орденів та грамот до них на тимчасове зберігання до Національного військово-історичного музею України» було зафіксовано вказівку щодо передачі прапорів і документів розформованих військових частин до НВІМУ [6]. До моменту цього розпорядження мали місце випадки передачі вказаних предметів до Національного музею історії України у Другій світовій війні (НМІ ДСВ), а не до головного музею ЗСУ – НВІМУ. Причиною було не уважне прочитання виконавцями Наказу № 95. Через це фонди головного військового музею ЗСУ втрачали цінні експонати, а керівництво НМІ ДСВ не завжди йшло на зустріч щодо повернення цінностей ЗСУ до законного їх місця зберігання.

Ще одним видом комплектування фонду була передача предметів музейного значення, вилучених на митниці. Така процедура відбувалася відповідно до норм Закону України «Про музеї та музейну справу» від 29 червня 1995 року № 249/95-ВР і діючого у досліджуваній період Наказу № 95 [2, 17]. Згідно цих нормативних актів здійснювалася першочергова безоплатна передача музею культурних цінностей, вилучених на митницях. За сприяння Бориспільської, Волинської, Київської, Закарпатської митниць, що зараз входять у підпорядкування Державної фіскальної служби України, значно поповнився речовий фонд, фонд нагород, фотофонд і бібліотека НВІМУ [8, 9, 10, 12, 13, 14].

Водночас незначним було комплектування фондів НВІМУ на умовах міжмузейного обміну. Такий вид комплектування передбачений Законом України «Про музеї та музейну справу» від 29 червня 1995 року № 249/95-ВР, Наказом № 95, Статутом НВІМУ [2, 17, 16]. Крім того НВІМУ здійснював плідну співпрацю із численними заінтересованими особами, щодо безоплатної передачі своїх фондів на тимчасове експонування чи використання у відеозйомках.

Ще одним видом комплектування фондів військового музею стала меценатська (спонсорська) допомога. Наказом № 95 визначено, що формування музейного фонду військового музею може здійснюватися шляхом придбання Міністерством оборони України культурних цінностей за рахунок Державного бюджету України і військовими музеями за власний кошт, коштом меценатів чи спонсорів, в організаціях, установах або у приватних осіб, відповідно до порядку визначеного чинним законодавством [17].

Наступним елементом системи комплектування фондів НВІМУ були *дарчі надходження*. Варто зазначити, що НВІМУ завжди викликав інтерес до своєї діяльності у вищих посадових осіб України і оборонного відомства, зокрема. При створенні експозиції і виставок Головного музею ЗСУ та його філій існувала необхідність у комплектуванні фондів предметами, що належали вказаним особам. Добросовісно організована робота та авторитет керівництва НВІМУ у період 1999–2013 років, дозволили залучити до колекції НВІМУ, від знакових осіб держави і ЗСУ, особисті речі, предмети вексилології, фалеристики, матеріали з міжнародних військових навчань, документи, унікальні фотографії тощо.

Подальшим напрямом поповнення колекцій НВІМУ шляхом дарування була співпраця з ветеранами воєн і військових конфліктів ХХ століття. Зокрема наукові співробітники НВІМУ налагоджували співпрацю з ветеранами Другої світової війни (ДСВ), свідками ДСВ, чиє дитинство проходило саме в цей час, учасниками війни в Афганістані та інших конфліктів і миротворчих місій. Також дарчі надходження здійснювалися і від

інших осіб, зокрема, у ході трансгресійних подій, по так званих «гарячих слідах». У 2004 році під час Помаранчевої революції, та у 2013–2014 роках, – Революції Гідності, науковими працівниками та іншими небайдужими до збереження історичних подій громадянами, у фонди музею було передано багато історичних пам'яток і революційної атрибутики [6, 11].

Черговим напрямом комплектування фондів НВІМУ стала *закупівля музейних предметів*. Начальник музею, полковник В. Карпов, задля забезпечення естетичних очікувань відвідувачів музею і його філій, залучав до роботи сучасних митців (художників, скульпторів, дизайнерів), приватних колекціонерів та інших заінтересованих осіб. Варто зазначити, що станом на 01 січня 2014 року образотворчий фонд НВІМУ і його філій склав 244 предмети [1, 15]. Частина з них перебувала у сховищі, інша експонувалася у залах НВІМУ, філій та інших установах Міністерства оборони України. Деякі з них виготовлені на замовлення. В основному надходження від митців здійснювалися на платній основі. Проте деякі художні твори були подаровані В. Карпову, як очільнику військового музею, з метою їх збереження для експонування прийдешнім поколінням.

Сталою формою комплектування фондів НВІМУ була закупівля культурно-історичних цінностей у приватних колекціонерів та інших осіб. Кожна пропозиція розглядалася окремо і затверджувалася на засіданнях Фондово-закупівельної комісії. Потім відбувалася процедура закупівлі предмету за рахунок коштів музею. Таким чином фонди музею, від кам'яного віку до сучасності, комплектувалися величезною кількістю предметів озброєння, посвідок військових конфліктів, побуту тощо. Крім того, закуповувалися історичні документи, фотографії, нагороди, книги. Пошкоджені цінності підлягали плановій реставрації і подальшому використанню у ході виставок чи для оновлення діючих експозицій.

Підсумовуючи, варто акцентувати увагу, що зазначені головні напрями комплектування фондів НВІМУ у період з 1995 по 2013 роки відповідали місії музейної установи, сприяли ефективному її функціонуванню і досягненню визначених цілей. Детально кожний із цих напрямів ми охарактеризуємо у наших подальших наукових дослідженнях.

#### *Література*

1. Аналіз підсумків роботи військових музеїв (музейних утворень) Збройних Сил України за 2013 рік. Архів НВІМУ. Док. фонд. 43 арк.
2. Закон України «Про музеї та музейну справу» від 29 червня 1995 року № 249/95-ВР. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80> (дата звернення 26.12.2018 р.).
3. Звіт про діяльність Національного військово-історичного музею України за 2010 рік. Архів НВІМУ. Док. фонд. 85 арк.
4. Звіт про діяльність Національного військово-історичного музею України за 2011 рік. Архів НВІМУ. Док. фонд. 69 с.
5. Звіт про діяльність Національного військово-історичного музею України за 2012 рік. Архів НВІМУ. Док. фонд. 55 с.
6. Звіт про діяльність Національного військово-історичного музею України за 2013 рік. Архів НВІМУ. Док. фонд. 113 с.
7. Звіт про діяльність Центрального музею Збройних Сил України за 2000 рік. Архів НВІМУ. Док. фонд. 21 арк.
8. Звіт про діяльність Центрального музею Збройних Сил України за 2001 рік. Архів НВІМУ. Док. фонд. 12 арк.
9. Звіт про діяльність Центрального музею Збройних Сил України за 2002 рік. Архів НВІМУ. Док. фонд. 16 арк.
10. Звіт про діяльність Центрального музею Збройних Сил України за 2003 рік. Архів НВІМУ. Док. фонд. 26 арк.
11. Звіт про діяльність Центрального музею Збройних Сил України за 2004 рік. Архів НВІМУ. Док. фонд. 39 арк.
12. Звіт про діяльність Центрального музею Збройних Сил України за 2005 рік. Архів НВІМУ. Док. фонд. 43 арк.
13. Звіт про діяльність Центрального музею Збройних Сил України за 2006 рік. Архів НВІМУ. Док. фонд. 61 арк.
14. Звіт про діяльність Центрального музею Збройних Сил України за 2008 рік. Архів НВІМУ. Док. фонд. 54 арк.
15. Звіти про діяльність Національного військово-історичного музею України за період з 1997 по 2013 роки за формою №8-нк Державної статистичної звітності. Док. архів НВІМУ. 48 арк.
16. Наказ Міністра оборони України № 374 від 16 липня 2010 року «Про перейменування Центрального музею Збройних Сил України в Національний військово-історичний музей України та затвердження його Статуту». Архів НВІМУ. Док. фонд. 19 арк.
17. Наказ Міністра оборони України від 06 березня 2002 року № 95 «Про затвердження Положення про організацію діяльності військових музеїв та музеїв (кімнат) бойової (трудової) слави у Збройних Силах України». Галузевий державний архів Міністерства оборони України, ф. 3697, оп. 4809.
18. Накази Міністра оборони України «Про створення філії ЦМЗСУ – Волинського регіонального музею українського війська та військової техніки» від 18 березня 1999 року №83. Док. фонд НВІМУ. 2 арк.; «Про передачу військової техніки та майна філії ЦМЗСУ–Волинському регіональному музею українського війська та військової техніки» від 20 лютого 2001 року №51. Док. фонд НВІМУ. 1 арк.; «Про створення філії ЦМЗСУ – Музею Ракетних військ стратегічного призначення» від 8 листопада 2000 року №436. Док. фонд НВІМУ. 2 арк.; «Про створення філії ЦМЗСУ – Військово-морського музейного комплексу «Балаклава» від 30 грудня 2002 року №5. Док. фонд НВІМУ. 1 арк.; «Про створення філії ЦМЗСУ – Військово-Морського музею України» від 28 серпня 2009 року №432. Док. фонд НВІМУ. 2 арк.; «Про створення філії ЦМЗСУ – музею «Герої Дніпра» від 22 липня 2010 року №378. Док. фонд НВІМУ. 1 арк.; Розпорядження Кабінету Міністрів України «Про передачу цілісного майнового комплексу Меморіального комплексу «Пам'яті Героїв Крут» у державну власність від 27 січня 2010 року №127-р. Док. фонд НВІМУ. 1 арк.

## **ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО МУЗЕЙНОГО БУДІВНИЦТВА**

Формування відкритого, демократичного суспільства, а також тенденції глобалізації сприяли виробленню стратегії відкритості та доступності в музеях, що розуміється сьогодні досить широко. Це можливість доступу до музею для різних аудиторій, включаючи ті, які раніше не були охоплені музеями (перш за все, людей з обмеженими можливостями). Орієнтація даної стратегії передбачає оптимізацію процесу спілкування відвідувача музею з музейними предметами, умовами успішності та ефективності якого є, з одного боку, здатність відвідувача розуміти «мову» музейних предметів, з іншого – здатність музейних співробітників створювати необхідні умови для цього розуміння. У зв'язку з цим, відбувається створення нових, більш зрозумілих відвідувачеві експозицій з використанням досягнень сучасного дизайну та нових інформаційних технологій, різних прийомів посилення сприйняття, а також розвиток музейної педагогіки, яка виховує музейну культуру відвідувача.

Музей функціонує, насамперед, як соціальний інститут, який займається збереженням і використанням культурної спадщини. І функції музею як закладу складаються з різних видів його взаємодії з суспільством, в ході якого він виконує своє призначення.

Зміна стратегій, форм і способів комунікації музеїв є закономірним наслідком розвитку всього суспільства, викликана потребою самих музеїв в пошуку самовизначення і позиціонування себе в мінливому соціальному середовищі [1, 89]. Важливе значення у сучасному музейному будівництві відіграють маркетингові технології, які здатні змінити існуючу стратегію збільшення музейної аудиторії. Головним змістом маркетингу в установі культури на сучасному етапі стає орієнтація на споживача із запитами, які можна задовольнити створеними унікальними пропозиціями у сфері соціально значущої діяльності. При цьому слід розуміти, що установа не зможе кардинально змінити характер своїх послуг, оскільки вона створена для виробництва і розповсюдження соціальних цінностей.

Найбільш поширені концепції маркетингу спрямовані або на збільшення числа відвідувань шляхом нової оригінальної подачі колекцій, або на утримання і розширення вже існуючої аудиторії музею шляхом демонстрації чогось нового. Маркетинг закладає основи для проведення заходів із залучення позабюджетного фінансування. Чим більше суспільство буде знати про музеї, тим легше буде привернути увагу різних фінансових організацій, особливо, спонсорів, до потреб музею.

У цьому аспекті найважливішим стало вивчення потреб аудиторії, суспільства і держави та розробка відповіді на ці потреби у вигляді музейних послуг, окремих форм культурно-освітньої та дозвільної діяльності музею, спеціальних проектів і програм, музейних видань та сувенірів. Одним з напрямків маркетингової стратегії комунікації є брендування, що ґрунтується на осмисленні музею як культурного центру території [2, 97]. Адже музеї все частіше сприймаються як спосіб залучення туристів і інвестицій для певних територій. Це стратегія розширення каналу музейної комунікації як за рахунок засобів традиційних каналів культурної комунікації, так і нових сфер сучасного суспільства споживання, що базуються на інформації, таких як інтернет, мультимедіа, і таких явищ, актуальних для сучасного споживача, як сучасне мистецтво, дизайн, мода, сучасна музика. Діяльність з просування бренду музею не обмежується проведенням обов'язкових заходів. Сьогодні, щоб успішно функціонувати, музей повинен бути не просто майданчиком для демонстрації експонатів, а місцем проведення дозвілля. У відповідності з новими підходами і сучасними вимогами до роботи з відвідувачами, музей все активніше вдається до організації різних святкових і дозвільно-розважальних заходів, направлених на залучення нової цільової аудиторії.

Особливого розвитку в музеях набувають стратегії участі, взаємодії з відвідувачем, які повинні бути спрямовані не тільки на створення інтерактивних експозицій і музейних програм, але й на реальне залучення відвідувачів і місцевої громади до активної участі в житті музею, співучасть в створенні культурного продукту, залучення в нові комунікативні зв'язки, які сприятимуть формуванню навичок і компетенцій як відвідувачів, так і співробітників і волонтерів, їх творчій самореалізації.

Щодо посилення і підвищення якості комунікації музею із суспільством, головне, що потрібно зробити, – активно заявити про музей, зробити його «видимим» для публіки. Якщо музей хоче залучити нових відвідувачів, необхідно подбати про те, щоб вони могли легко знайти цей музей. Якими б великими і помітними не були вивіски музею і скільки б не розміщували покажчиків, їх ніколи не буває забагато. Варто витратити максимум зусиль і часу на те, щоб всі необхідні покажчики були на місці. Якщо стоїть завдання замінити занадто маленькі і непоказні вивіски і покажчики, потрібно проявити всю творчість, на яку здатні співробітники музею, і навчитися обходити або змінювати існуючі правила.

Таким чином, місією сучасного музею є не лише збереження й передавання соціокультурного досвіду, а формування з музею культурного, інформаційного й дозвільного центру. З метою розвитку даної стратегії музеї повинні нарощувати свої технічні та організаційні можливості, віднаходити нові форми роботи з використанням новітніх прийомів і технологій.

### *Література*

1. Денисюк Ж. Музеї в контексті комунікативних стратегій сучасного суспільства. Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матер. міжнарод. наук.-практ. конф. м. Київ, 07-08 червня 2018. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 88-90.
2. Соболева Е. С., Эпштейн М. З. Музейный брендинг: процесс и инструментарий. Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. Т.212. С. 93-100.

**Морозов Андрій,**  
*доктор філософських наук,*  
*професор кафедри філософських та соціальних наук*  
*Київського національного торговельно-економічного університету*

## **ТРАНСЦЕНДЕНЦІЯ ЯК КОНСТИТУТИВНИЙ АТРИБУТ СУТНОСТІ ЛЮДИНИ**

Г. Гегель пише у «Лекціях по філософії релігії»: «Предмет релігії, як і філософії, є вічна істина в самій її об'єктивності. Філософія є пізнання не-світового, не пізнання емпіричного буття і життя, але знання того, що вічно, що є Бог... Роз'яснюючи релігію, філософія роз'яснює саму себе, і навпаки – роз'яснюючи себе, вона допомагає глибше зрозуміти релігію... Таким чином філософія і релігія співпадають воедино» [2, 219]. На наш погляд, «не-світове» як об'єкт філософії і релігії конституює той полюс «належного» і «сутнісного», без якого неможливо говорити про етику, аксіологію, філософську антропологію. Сутність людини – у постійній трансценденції, самоподоланні, смисловою і ціннісному рухові з «внутрішньо-світового» (повсякденного) у не-світове (трансцендентне).

Гуманістичний психолог В. Франкл піднімає тему трансценденції і не-світового, обговорюючи сутність смислу людського існування. Людина живе в певному світі, але цілком можливо припустити, що за межами цього світу ймовірно існує мета-світ. Відношення наявного людського світу до над-світу аналогічно відношенню оточуючого середовища тварини до світу людини, що її приручила. Тварини не знають, з якою метою її тримає хазяїн; так само і людина не знає Господніх шляхів, бо вони «неповідимі», але здогадується про наявність замислу, Провидіння, Промислу Божого стосовно свого індивідуального життя. Франкл відзначає, що віра у над-смісл, замисел світу і кінцеву мету людського життя має величезне психотерапевтичне і психологічне значення. Для такої віри немає нічого беззмислового, напрасного, абсурдного, жодна дія не залишається непоясненою. «Існування не лише інтенціональне [спрямоване на «сильну ідею» чи ідеал – прим. наш], але також і трансцендентно. Самоотраценденція – сутність існування. Бути людиною - означає бути спрямованим не на себе, а на дещо інше... Бути людиною – означає бути протипоставленим світу» [5, 284-285]. Франкл говорить про «напруження, яке існує між суб'єктом і об'єктом, між «я є» і «я повинен», між реальністю та ідеалом, між буттям і смислом. І щоб зберегти це напруження, потрібно відгородити смисл від співпадіння з буттям. Я би сказав, що смисл смислу в тому, що він направляє хід буття» [5, 284-285]. Франкл порівнює трансцендентність смислу із Божою Славою, яка супроводжувала давніх ізраїльтян під час виходу з Єгипту у вигляді хмари попереду їхнього табору. Для мислителя очевидно, що факт і цінності є різними полюсами буття. Цінності є контр-фактичними: на їхній інакшості, трансцендентності будується уся величезна будівля людської моралі. По суті, можна погодитися з цієї тезою Франкла. Сперечатися можна хіба що через термін «самотрансценденція» - адже виникає сумнів з приводу того, чи може людина трансцендувати себе сама. На наш погляд, ні, адже для трансценденції завжди потрібен Інший (а якщо загострити – Абсолютно Інший). Можна сказати, що вищі «верховні цінності» (благо, істина, краса) сягають корінням у таке «інше», яке є «не від світу цього», тобто у «не-світове».

«Не-світове» має різні іпостасі – філософська свідомість традиційно називає його трансцендентним, а релігійна свідомість – священним. Різниця між двома поняттями наступна. Філософське «трансцендентне» за визначенням – це деяке абстрактне «замежжя», яке принципово недоступне досвідному пізнанню (якщо під досвідом розуміти лише чуттєвий досвід). Релігійне «священне» - це те, що відкриває, являє себе людині у певних символічних формах (Мірча Еліаде називає їх «ієрофаніями», богоявленнями). Тобто ми можемо переживати свяченне в особливому містичному, транс-персональному, релігійному досвіді (В. Джеймс, К. Уїлбер). В контексті християнського універсалізму способом трансценденції як причетності до священного є *тайнства*, символічні дії, в яких безкінечна необумовлена божественна реальність проявляється через конкретні матеріальні носії (наприклад, хліб і вино).

Секуляризація культури – це насправді ніщо інше як відсутність в сучасній людині досвіду священного, а значить і відсутність трансценденції. На наш погляд, тотальне відчуження від сакрального виміру несе негативні наслідки. По-перше, позбавляючи культуру і історію вертикального трансцендентного виміру, ми занурюємося у вульгарність, заяложеність і міщанство, низькопробний утилітаризм і орієнтацію на привласнення, приземне життя без піднесеного та дивовижного, у «людське, занадто людське» (Ф. Ніцше). Саме через цей розрив починається регрес людини, її моральне падіння, втрата власної сутності та

розлюдення. По-друге, без орієнтації на священне культура особистості втрачає свою національну самобутність, свій народний дух, адже ще Гегель справедливо зазначав, що «ідея Бога є підвалиною, на яку спирається національність» [3]. По-третє, свідомо чи несвідомо відмова від не-світового як священного підриває основи й філософії як вершини духовної діяльності людини, предметом якої є Абсолют, а значить унеможливує ґрунтовне осмислення людиною свого власного буття, його підвалин і майбутніх перспектив.

Відрив екзистенції від божественного не-світового і нехтування трансценденцією як покликанням - це не лише відрив від чогось такого, що знаходиться по той бік світу, від абстрактної інстанції «*causa sui*», що не втручається в природу і життя людини (позиція Лапласа). Такий вульгарний деїзм потрібно одразу відкинути як такий, що не відповідає істині речей. Для нас в цьому контексті набагато важливішою є думка Гегеля про те, що дух і духовне не є чимось таким, що існує ззовні по відношенню до людини. Проблема значно глибша: Дух як «не-світове» – це передусім внутрішня іманентна основа існування всього суцього. Гегель у так званих «Фрагментах системи» висловив слушну думку: «Іудеї об'єктивували Бога як буття, що знаходиться над кінцевим і поза ним. Це хибна ідея нескінченного, «дурна» нескінченість. Христос же відкрив безкінечне Життя всередині себе як джерело своєї думки і дії. І це – правильна ідея нескінченного, а саме як внутрішньо притаманного кінцевому і як такого, що містить кінцеве в собі» [2, 196]. Таким чином, людина як конечна істота, що належить світові, містить в своїх надрах вже, так би мовити, насіння не-світового, трансцендентного начала, вірніше «безначального». Забвіння не-світового означає не просто відрив людини від священного і екзистенційне падіння «вниз», в «низини буття» (М. Бердяєв), а відчуження людини від самої себе, від власної духовної основи. Провина за нездатність бачити і розпізнавати дію не-світового лежить на самій людській особі, її «викривленої волі» (св. Августин), що свідомо і добровільно відмовляється від всього не-світового, зосереджуючись лише на горизонтальних (внутрішньо-світових) проявах буття. Яскравим виявом цієї горизонтальності є «повсякденність» – неавтентичний, несправжній, відчужений і по суті протиприродний спосіб існування. За Гайдегером, повсякденність характеризується безособовістю (*Das Man*), марнослів'ям, невіглавством, симуляцією, видимістю, страхом. У повсякденності не лише відсутня метафізика, але й цезає символічна і семантична подвійність, і все стає однозначним. Згадуються слова поета Срібного Віка Михайла Кузьміна: «Наш ангел превращенный отлетел. Ещё немного – я совсем ослепну, И станет роза розой, небо небом, И больше ничего!» [4, 148].

Не-світове - це надіндивідуальна (транс-персональна) інстанція. Особистість народжується у співпричетності до неї, бо вона сама є чимось над-індивідуальним. Ототожнення особистого та індивідуального є помилкою редукції, зведення вищого порядку буття до нижчого. Екзистенційна відмова від не-світового, «ціннісна сліпота» обертається стагнацією особистості як принципу. Тільки коли священне природичинається нам через певні символи («вікна в трансцендентне», як їх називав о. Павло Флоренський), народжується справжня особистість (та, яка відповідає своєму «поняттю»).

На наш погляд, переривання живоносного ланцюгу між світовим і не-світовим, процес десакралізації світу і водночас його герметизації, «отвердіння» (термін Р. Генона) є вельми небезпечним. Поки жевріє віра в духовні символи, екзистенція як *при-сутність* (буття при суті) відкрита абсолютній сутності світу, а через неї – і власній внутрішній сутності. Нещастя атеїста чи агностика не в тому, що він не може або не хоче повірити у щось вище за нього (мета-фізичне), а в тому, що він закритий для власної сутності, у нього *від-сутнє* внутрішнє сутнісне існування, йому не доступна глибина власного буття. Його серце як духовний центр особистості стало мертвим. Борис Вишеславцев справедливо зазначає: «Атеизм есть мирозерцание постоянно двигающееся на периферии, на поверхности, постоянно верящее во внешность, видимость, атеизм есть отрицание таинственного центра личности и, в силу этого, отрицание таинственного центра вселенной. Для него ... нет и сердца человека, ибо он никогда не спускается в глубину, постоянно скользит по поверхности и, конечно, нет ничего легче, как скользить по поверхности. Поверхностное есть самое легкое, самое общедоступное. Атеизм есть банальнейшее мирозерцание, мирозерцание бездарности. Аристотель говорит, что начало философии есть удивление; мы можем сказать, что начало религии есть *чувство тайны*, трепет таинственного, благоговение перед таинственным. В этом смысле атеизм и позитивизм есть столько же безрелигиозное, как и не философское мировоззрение: он ничему не удивляется и ни перед чем не благоговееет» [1, 34]. Духові нашого часу вдалося майже все священне і таємниче-невимовне розчаклувати і вульгаризувати до рівня дискурсивно-прагматичного. Парадоксально, але таємницею для людини залишається сама її установка на розчаклування світу, позбавлення його таємниць. Чому ми все прагнемо раціоналізувати – це питання випадає з нашої уваги. Раціоналізація – не лише модний тренд, але і найбільша загадка. Раціоналізація є самою ірраціональною річчю на світі.

#### Література

1. Вышеславцев Б. Сердце в христианской и индийской мистике / Б. Вышеславцев // Вопросы философии. – 1990. - № 4
2. Гегель Г. Лекции по философии религии // Гегель Г. Философия религии, в 2-х т. – Т. 1. – Ч. 1. – М., 1976. – 320 с.
3. Гегель Г. Энциклопедия философских наук / Г. Гегель. – Т. 1. Наука логики. – М., Мысль, 1974. – 458 с.
4. Кузьмин М. Форель разбивает лед. Восьмой удар // Михаил Кузьмин. Стихи и проза. – М., Современник, 1989. – 431 с.
5. Франкл В. Человек в поисках смысла. М., Прогресс, 1990. – 368 с.

*Москалюк Валентина,  
доктор філософських наук, професор, завідувача кафедрою гуманітарних  
та мистецьких дисциплін Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтва*

## **ЛЮДИНА ЯК СУБ'ЄКТ ХУДОЖНЬОГО ВЧИНКУ У ПОБУДОВІ ТА РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНИХ СФЕР**

Людина у побудові себе як особистості і громадянина соціуму протягом життя не лише залучається до загального культурного контексту оточуючого світу. Особливість людської природи полягає у тому, що людина, від самого початку своєї появи у світі, з'являється як суб'єкт дії, здатний до активного творення духовного і матеріального простору власного буття. Духовне самовідкриття і осмислення людиною світу як цілісності, її рефлексія відносно свого місця у цьому світі, – є однією з необхідних умов самовизначення людини. Найбільш повно ці процеси проявляються у творчості, що підводить нас до необхідності дослідження людини як суб'єкту художнього вчинку, того біфуркаційно-магнетичного простору, який вона собою являє.

Насамперед, з'ясуємо поняття художнього вчинку. По-перше, – це дія людини у художньому просторі, котра являє собою єдність побуджуючих мотивів і результатів, яких очікує людина від свого вчинку, єдність її намірів, цілей і засобів для втілення художньої ідеї. По-друге, – це самооцінка людиною свого творіння, аналіз тих духовно-енергетичних полів, котре воно викличе своєю появою у світі. Характерною ознакою художнього вчинку, на наш погляд, є внутрішній імператив людини як творця на єдність його ціннісної і діяльній складових, оскільки саме ціннісні пріоритети рухають нашими діями, забезпечують гармонію між художньою ідеєю, наміром і вчинком. Уточнимо поняття художньої ідеї та художнього наміру, котрі становлять генезисну основу художнього вчинку. «Ідея є назагал нічим іншим, як поняттям, реальністю поняття і єдністю їх обох», зазначає – Г. В. Ф. Гегель [1, 114]. Як бачимо, у наведеному визначенні Г. В. Ф. Гегеля, підкреслена неподільна цілісність, єдність поняття і реальності поняття, тобто сама ідея, уже від початку, містить прагнення до її здійснення, дієвий потенціал. Художня ідея митця ґрунтується на синтезі його світоглядного та естетичного досвіду, конкретизованого даним етапом його особистісного розвитку. Можна розглядати художню ідею як феномен, що, певним чином, є незалежним від буттєвої реальності і є інтуїтивним прозрінням людини-творця, проте будь-які інтуїтивні порухи завжди, (навіть коли ми цього не усвідомлюємо), містять у собі колись пережите, відчуте нами, тобто особистісний досвід життя. Узагальнюючи, зазначимо, що художня ідея є нескінченною у просторі й часі; у пошуку, народженні ідеї матеріалізується прагнення людини, як суб'єкта художнього вчинку, досконалості.

Художній намір, котрий, разом з ідеєю, стає поштовхом до художнього вчинку, становить вільне, осмислене рішення людини здійснити відповідний художній акт задля самоідентифікації в якості художнього суб'єкта і досягнення очікуваного естетичного результату. Поза усіляким сумнівом, художній намір є вольовою установкою людини-творця, що втілює увесь досвід її попередньої духовно-емоційної діяльності. Означені «елементи структури» художнього наміру звичайно, можна розглядати нарізно, проте, можлива всебічність дослідження людини як суб'єкту художнього вчинку, – стає більш-менш досяжною лише за умови аналізу його в усій цілісності, що втілюється у генеральній спрямованості суб'єкта художньої творчості. Отже, художній вчинок – це акт художньої діяльності, який полягає у тому, що людина, виявляючи суверенність власних естетичних поглядів, художнього смаку, уподобань, ціннісних пріоритетів, реалізує себе у духовному просторі буття, створює нову художню реальність.

Художній вчинок є, свого роду, особистісним посланням людини-творця оточуючому світові, його «даруванням» себе навколишньому, щирим одкровенням. Художній вчинок, в результаті якого народжується художній твір, на перший погляд, – крихке творіння, яке можна «розхитати», а то й зруйнувати, тому що художник розкриває у цьому вчинку свою душу, раниму і незахищену. Проте це – лише поверхове розуміння. Людина як суб'єкт художнього вчинку покликана вести за собою, тому вчинок її, за самою природою, – переконливий, адже вчинок є по-дією, спроможною до реалізації нескінченних смислів простору-часу буття. Він сприяє становленню духовного світу людства і саме тому його можна виокремити як одну з визначальних точок самореалізації людини і реалізації сутності тих креативних процесів, котрими забезпечується безперервність суб'єкт-суб'єктної взаємодії між людиною, як творінням світу і світом, як творінням людини. Саме у художньому вчинку ви-являється взаємодія людини і світу, яка є іманентно спрямованою на можливість трансляції у поколіннях культурно значущих смислів. Смысл художнього вчинку полягає у його націленості на створення особливого виміру просторовості духовно-творчої ситуації і домінуючого встановлення суб'єктного початку цього вчинку.

Цілком зрозуміло, що художній вчинок як такий не може бути поодиноким. Оскільки він розверстий до світу, до спільноти інших людей, – художній вчинок, подібно до ефекту різомі, «розростається», поширюється, поглиблюється, утворюючи безмежний мистецький простір, виводить його на історично



конкретний рівень культури. Побудова і розвиток культурних сфер, початком яких завжди є художній вчинок, (якщо мати на увазі мистецький простір), генерують спеціалізовані компоненти, що забезпечують процес прийняття, відбору і кодування необхідної художньої інформації. Художній вчинок, побудований за допомогою притаманної йому особливої художньо-духовної форми, виступає як умова розкриття активно діючим суб'єктом не лише конкретної соціально-культурної ситуації, а й розвитку особистісного людського змісту, втіленого у художній формі. Це знаходить вияв у проектуванні і творчому втіленні різноманітних культурних сфер, котрі, у свою чергу, утворюють складні конфігурації культурного ландшафту. Сукупний характер взаємодії таких конфігурацій розвиває морфогенез культурного простору, що містить у собі імплікативні програми руху культури, утворює духовний шар нової смислової життєвої природи людини у її складних взаємовідносинах між нею, як суб'єктом культурного вчинку, і навколишнім світом. У зв'язку з цим, не можна не погодитися з М. Мамардашвілі, котрий наголошує на тому, що «головна жага людини – це бути, здійснитися, статися» [2, 180].

Взаємозв'язок між художнім вчинком і побудовою та розвитком культурних сфер є безпосереднім, оскільки культура являє собою досвід творчого втілення активності людини у художніх формах. У створенні культурних сфер – розуміння людиною оточуючих реалій буття, пошук відповіді на питання про те, яким повинен бути сучасний світ, щоб у ньому стало можливим і доречним людське буття. Окреслена у даних тезах проблема людини як суб'єкту художнього вчинку у побудові та розвитку культурних сфер, звичайно, не може бути остаточно розкритою, оскільки самий феномен людини і її художньої діяльності становить величезне потенційне поле подальших наукових досліджень. Разом з тим, спираючись на викладені думки, зробимо декілька висновків. Людина у художньому вчинку ви-являє себе як людина, що діє у світі. Художній вчинок, який є дією людини у художньому просторі і включає самооцінку та аналіз створеного, долає площину моносистемного сприйняття дійсності, коли людина і світ постають як замкнена, суворо окреслена автономія. Художній вчинок як чуттєво-предметний тип дії суб'єкта у побудові та розвитку культурних сфер, має характерну властивість зведення Я людини до цілісного центру соціокультурного простору у його відкритості сприйняттю нового художнього досвіду. Особливу характеристику художнього вчинку становить те, що він являє собою, водночас, і визначеність (у створеній художній формі), і потенційну можливість подальшого творіння у проектуванні і творчому втіленні різноманітних культурних сфер.

#### *Література*

1. Гегель Г. В. Ф. Лекції по естетике / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; [пер. с немецк. Б. Г. Столпнера]. – // Гегель Г. В. Ф. Эстетика В 4-х томах. – Том первый. – М.: Искусство, 1968. – С. 7 – 309.

2. Мамардашвили М. Если осмелится быть... / Мераб Мамардашвили // Как я понимаю философию. – М. Прогресс Культура, 1992. – С.172 – 201. – 415 с.

*Проценко Ольга,*

*доктор філософських наук, професор,*

*професор кафедри суспільно-гуманітарних дисциплін*

*Харківського національного університету будівництва та архітектури*

*Васильєва Людмила,*

*кандидат філософських наук, доцент, доцент Національного аерокосмічного університету*

*ім. М.Є. Жуковського «Харківський авіаційний інститут»*

### **ЕТИКЕТ В КУЛЬТУРІ ПОВЕДІНКИ ТА СПІЛКУВАННЯ**

Проблема етикету в сучасному гуманітарному знанні має як теоретичне, так і практичне значення. Вона актуальна тому, що знаходить відображення в стратегії соціальної комунікативності, пов'язана з пошуком універсального кодування культурних і цивілізаційних стереотипів поведінки, виявляється в реалізації програм щодо упорядкування рольових і статусних показників організованої соціальної активності людей. Проблема етикету, порушуючи формалізовані модуляції поведінки, розширює свої межі, звертаючись до аналізу креативно-продуктивної сфери моральної діяльності, де особливої вагомості набуває взаємодія ціннісно-нормативних систем.

Вивчення основ культурної поведінки і спілкування безпосередньо пов'язане з вивченням міри наявності моралі в спілкуванні, де розкривається специфіка морального символізму і морального передбачення, а також механізм возз'єднання морального блага з красою і доцільністю вчинків і дій людини. Результативність філософсько-етичної інтерпретації культурних і цивілізованих форм поведінки основана на системі методів наукового пізнання явищ соціокультурної дійсності. Це, перш за все, стосується положень контекстуальності, компліментарності, калакагатії. В осмисленні транслонування універсального в індивідуальне особливе місце належить ідеї «етичного дискурсу» (Апель, Хабермас), «респонзивної раціональності» (Вальденфельс), де артикулюється необхідність консенсусу, компромісу, диспозиції факторів порядку і позапорядку у стосунках між людьми.

Етикет – багатозначне поняття, яке широко вживається в гуманітарному знанні та педагогічній практиці. Загальне уявлення про нього пов'язане з наявністю культурних і цивілізованих форм поведінкової активності, що виявляється в зовнішньому абрисі вчинків і дій людини, техніці їхнього виконання (манери поведінки, тон як спосіб дій, стильові та іміджеві стратегії). Етикетом позначається особливий різновид соціальної нормативності, формування напрямків щодо уявлення про належне, створення упорядкованої й організованої поведінки людей (ритуал, церемоніал, процедура) і особливого типу міжособистісних контактів як показників високої цінності – ввічливості, делікатності.

У філософсько-культурологічному знанні «етикет» включається в понятійно-категоріальний апарат, що стосується емоційно-експресивної, метафоричної та ідіоматичної лінгвосфери. Таке «ходіння» терміну «етикет» дозволяє транслювати універсальну і загальнозначущу тенденцію поведінки та спілкування, одночасно витворювати всі нюансування «живої» моралі в її чуттєво-сприйманому прояві. В арсенал лінгвсемантичного простору філософії, що характеризує показники культури та цивілізованості вчинків і дій, увійшли такі синонімічні «етикету» утворення, як «належне», «пристойне» та «порядне» поведінки, «гарний тон», гарне «суспільство», а також такі виміри вчинків, як «чемність», «люб'язність», «делікатність». Розмежування повсякденно-розмовної та літературно-просвітницької традиції відносно вживання терміну «етикет» обумовило відтворення історико-філософської та культурологічної рефлексії щодо вишуканих форм поведінки і спілкування.

Екскурс в історію філософсько-культурологічної думки показав, що інтерес до зовнішньої сторони поведінкової активності та її інтерпретації знаходять себе у вченнях як минулих століть, так і нашого часу. Праці мислителів свідчать про пошук належних форм вчинків і дій в ході мудрування, розповсюдження основ здорового глузду. Досвід у дослідженні наочної, оперантно-технічної сторони поведінки сприяв розробці системи особливих вимог, які удосконалюють манери, що формують навички, які візуалізують вчинки.

Культура поведінки, її індикатори та критерії стають об'єктом особливої уваги й осмислення філософів-моралістів і просвітителів. Починаючи з Конфуція, Арістотеля, а потім Х. Аквінського та Е. Роттердамського ця проблема стає постійно присутньою у працях мислителів. Так, Б. Грасіаном, Ж. Лабрюйером, лордом Честерфілдом та іншими була розглянута суперечлива єдність внутрішнього і зовнішнього в поведінці, що перетворює на реальну практику духовні чесноти людини. Краса поведінки як результат «роботи» людини над формою своїх вчинків і дій трактувалася як «свого роду» майстерність, мистецтво, що піднімає її над «первозданою» природою.

У філософсько-етичних працях, присвячених трактуванню пристойностей і гарного тону, з'являються вчення, які актуалізують не тільки індивідуальну зацікавленість в удосконаленні манер, але і соціальну значущість вільного володіння ними. Культура і цивілізованість поведінки – це може бути «рекомендаційним» листом у системі людських стосунків (Ф. Бекон, Д. Локк), втілюють здатність індивіда включатися в систему духовних цінностей, дотримуватися універсального морального закону (І. Кант).

Сучасне філософське знання апелює до етичного знання як елемента в системі соціальних трансформацій і тотальної соціальної комунікативності з її тенденцією до консенсусу, толерантності і взаєморозуміння (Апель, Єрмоленко, Хабермас, Малахов). У ході історичного розвитку суспільства етикет як явище самостійне і унікальне затверджує і виявляє себе, головним чином, в елітарних прошарках громадського життя через розширення публічного простору суспільства. Публічність як відкрите демонстративне середовище людського існування здатна моделювати різноманітні практики і форми її поведінки через реалізацію персонального особистісного світу в оригінальні дії та вчинки. Поступово виділяються і набувають тимчасової стійкості такі відносно самостійні уявлення етикету, як «придворний церемоніал», «світські пристойності», «підприємницький етос», «дипломатичний протокол», «етикет ділового спілкування». У системі соціального регулювання правила етикету відрізняються цілою низкою власних ознак. Обумовлені соціальною нормативністю, вони регламентують, канонізують, кодують і декорують поведінку людини, цілком облагороджуючи її. Правила етикету демонструють наочний зразок поведінки, еталону, моделі й стереотипу. Самі ж правила етикету знаходять вербальне вираження. Вони існують як кодекси, програми, розпорядження. Правила гарного тону сприяють утворенню відносно самостійних сфер, що відбивають культурподійність: лінгвосфера (мовний етикет), процедура трапези (застільний етикет), процес обміну дарунками та благодіяннями, «мова» руху тіла, маніпулювання одягом тощо.

Етикетна поведінка як упорядкована, організована затверджує себе в хаосі суб'єктивного волевиявлення. Сміслова заданість неетикетної поведінки неоднозначна і суперечлива. Не всяка альтернатива етикетному входить в розряд контркультурних елементів. Багато проявів позаетикетного являють собою продукт суперечливої єдності належного і сущого. Етикетне як те, що удосконалює форму поведінки, пов'язане з постійним обмеженням активності людини на догоду належному, обов'язковому, у зв'язку з чим багато дій і вчинків виявляються під заборонаю, набувають статусу потаємного. Етикет включається в аксіологічний проєкт культуротворчості, стверджуючи в соціальній взаємодії морально-естетичне, утилітарно-прагматичне і креативно-продуктивне. У динаміці культурних трансформацій етикет з'являється на рівні інтерсуб'єктивного розуміння об'єктивного консенсусу, що стверджує злагодженість у діях і вчинках людей. Етикет являє собою моральний продукт, який є результатом тривалих і різноманітних соціально-комунікативних практик.

## **THE MAIN FORMS OF INTERACTION BETWEEN SOCIETY AND CULTURE IN THE FRENCH PHILOSOPHICAL CONCEPTIONS OF THE SECOND HALF OF XX CENTURY**

The development of information technologies and their implementations into the people's everyday life led to the transformation of values, cultural orientations as well as the principles of social existence of the individual and society in general. After the elimination of the «Iron Curtains», the former Soviet republics met with a great stream of information that needed a new system of its perception. It caused the socio-cultural crisis in society, which included the reconstruction of the social relations, based on the principles of marketing and consumerism. The countries of Western Europe and the United States of America overcame those transformations in the 60s and 70s of the XX century and refuted them in the form of scientific problems - the simulation and the quasi-realities of society, which determined the development of culture. J. Baudrillard, a famous French philosopher, analyses the quasinateure or the simulation of society in terms of the impact of the development of information technologies on the example how television influences on the perception of a person of his existence. He introduces the simulacra category to explain this process. In his opinion, the simulacrum is the truth that hides the fact that it does not exist. J. Baudrillard states that in the modern society the livelihoods of people are under the influence of various simulacra. They lead to the formation of a number of specific features of the simulation society, which influence the level of culture and its development in the society. They are the end of panopticon, cloning, hologram and sentimentalism. The end of panopticon or the transition from reality to hyper reality. J. Baudrillard notes that due to the development of television, the factor of presence plays the leading parts thanks to the forms of various reality shows. It destroys the casual principle of reality. Watching shows and quizzes, a person begins to perceive it as if the person takes part there. Such perception leads to the creation of hyperreality. The latter imposes behavioural patterns and produces its own quasi-culture. Consequently, according to the philosopher, there is the implosion of meanings, which leads to simulation. Partly, J. Baudrillard modifies the theory of the spectacles by G. Debord, which proclaims the displacement of reality by the visualization and consumerism. So, «a man stops living, whereas he only experiences the reality» [2, 87]. J. Baudrillard interprets cloning in the context of the cultural development of society and the assessment of cultural heritage. Analysing cloning, the theorist pays attention to the fact that this phenomenon does not involve the process of uniqueness or improvement, whereas it means total copying. Nevertheless, it leads to a new vision of art. When the serial production of the art composition increases the aesthetic value of the original product gets the special status. The hologram is considered by the philosopher as the fantasy or reality, which was caught «in moving». He believes that the technological development enlarges the risk that the live art will be replaced by the reproduced patterns of the past or the present. There will be the illusions of concerts or games. In modern computer graphics, we can see the use of holograms of the old well-known images on television, in particular the images of Hollywood stars of the mid-twentieth century such as Merlin Monroe, Grace Kelly and Elvis Presley. Sentimentalism is one of the main features of the simulation society. J. Baudrillard points out that this feature developed in the context of the human attitude to animals, but it got the peculiar distorted forms. The theorist identifies three main stages of the development of the relations between people and animals: 1) the first one was characterized by the cult of animals and respect for them in the form of totemism; 2) the second one is a period of the separation a man from animals, whereas they were equal; 3) the third one means the slavery, when a person perceives animals as a form of the lower living beings. Sentimentality appears at this stage. It is «only a form of atrocities, racist compassion, we need to humiliate animals to feel sentimentality towards them». It is embodied in the culture in the forms of various artistic images and creativity. According to the philosopher, the example of the sentimentality is the film «King Kong». The animal is pulled out of the natural environment. It begins to destroy an artificial, deadly industrial culture. Humanity is on the side of the King Kong, because society is shown only as one that wants to have fun with it. So, the society is «dead in a value sense». Despite the sense of humanity, the animal is deprived of speech, which is an attribute of intellectual superiority [1]. Thus, in the second half of the twentieth century, in French studies, devoted to the development of the society in the context of the information environment, the main features of such societies and their influence on culture and art are analysed as the ways of its reflection such as cloning, hologram, sentimentalism, . The analysis of the works of J. Baudrillard and G. Debord allows us to reveal the simulative nature of the socio-cultural development of the society and its manifestations in the field of culture.

### *Література*

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Жан Бодрийяр. URL: [http://lit.lib.ru/k/kachalow\\_a/simulacres\\_et\\_simulation.shtml](http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml) (дата з екрану 25.11.2018).
2. Дебор Г. Общество спектакля / Г. Дебор. Москва: Логос (Радек), 2000. 184 с.

## **МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ З ЖИТТЯ ПАВЛА ВІРСЬКОГО (ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ)**

Непересічним на терені формування національної культури в наш час є новаторські мистецькі ідеї та досвід Павла Вірського. Їх визначна цінність підтверджується впровадженням у практику навчання і виховання творчих особистостей вже не одної генерації танцюристів і постановників. Подальше використання спадщини знаного хореографа відкриває широкі перспективи для діяльності балетмейстерів, педагогів у їх подальшій роботі на ниві танцювальної культури України, дозволяючи простежити процес формування творчої особистості на його наочному прикладі.

Дослідження творчої спадщини і діяльності видатного українського хореографа і педагога Павла Вірського з формування національної культури є актуальною проблемою, а їх зміст – цінним джерелом для сучасної культурології та практики. Історико-логічний та системно-структурний аналіз різноманітних мистецьких здобутків, напрацьованих ним за багато років, дозволив виокремити серед них декілька складових вітчизняної культури, зокрема, хореографічне, музичне і драматичне мистецтво. Як втілення духовних цінностей, найхарактерніших ознак і національних особливостей українського етносу, вони сприяли створенню театралізованих хореографічно - образних постановок, які і нині є репертуарними не лише ансамблю, котрий носить його ім'я, але й інших танцювальних колективів країни та української діаспори далеко за її межами.

Хореографічна творчість українського митця глибоко увібрала самобутню красу танцю, який дарував йому не лише дивні хвилини творчих прозрінь і радості, але й інколи навіть занурював славетного балетмейстера-постановника у прірву сумнівів і розчарувань, стаючи суворим суддею. Це можна простежити, роблячи аналітику окремих хореографічних постановок Павла Вірського. Проте переважна більшість створених ним сценічних творів (як у мистецтві класичної, так і народної хореографії) все ж сповнена театралізованими поетичними образами, які втілені засобами сучасного хореографічного викладу. Саме вони випрозорюються в часі, набуваючи більшої значимості й історичності незалежно від гасел епохи. А це свідчить про те, що справжнє мистецтво, основи якого були закладені ще в далекі роки його ранньої юності спочатку в родині, а потім під час навчання в гімназії та в хореографічному учбовому закладі, дало плоди в період його творчого зростання. Щоб краще дослідити це, спробуємо перегорнути біографічну сторінку і «заглянути» в його найранніший період життя і простежити, як відбувалося становлення цієї неординарної творчої особистості.

З архівних документів і спогадів сучасників Павла Вірського, яких, на жаль, на сьогоднішній день стає все менше, відомо, що він корінний одесит з потомственного дворянського роду. Паша виріс в родині, де дідусь займався банківською справою, а бабуся була випускницею Інституту шляхетних дівчат. Його мама, закінчивши гімназію, працювала вчителькою, а коли з'явилися в родині діти, стала домогосподаркою, займаючись їх вихованням. Вона була висококультурною одеситкою, досконало володіла французькою мовою, декламувала класиків, грала на фортепіано, чудово співала і знала багато пісень, серед яких були і народні. Любляча матуся нерідко наспівувала їх сином, з раннього дитинства відкриваючи перед ними чарівний світ пісні та музики. В домі була велика бібліотека авторів класиків, енциклопедичні видання, книги про мистецтво, інженерну справу, поетичні збірники тощо. Дух любові та шанобливого ставлення до класичного і народного мистецтва, музики і літератури, що панував у цій родині, позитивно впливав на виховання Павла. Його батько мав дві інженерні освіти і був гарним спеціалістом. Цікавився новинками техніко-наукових розробок і залюбки захоплювався й історією, літературою і був театралом. Будучи високоінтелектуальною особистістю, він сподівався, що сини підуть по його стезі, оволодіють точні науки і пойдуть вчитися до Німеччини, щоб здобути інженерну освіту. Тим більше що передумови для цього були, бо він бачив їхнє креативне мислення, інтелект і глибину знань невластивих їх віку.

Почав Павлик з престижної Ришельєвської гімназії і був авторитетним учнем серед одноліток. Проте математика не була його «родзинкою», а от музика, малювання, танці й спів та інші гуманітарні дисципліни завжди були на відмінно. Залюбки брав активну участь у шкільній самодіяльності, в організації святкових вечорів, чудово декламував вірші та гуморески, гарно музиціював і танцював, де йому не було рівних. Він був начебто народжений для танцю-стрункий, пластичний, музичний. По недільним дням родина Вірських відвідувала одеську оперу, куди часто приїжджали імениті гастролери. Нерідкими були і тематичні родинні концерти, в яких брали активну участь найближчі друзі. На них серед інших звучали окремі твори класичної музики, популярні народні мелодії, пісні та сатиричні уривки українських класиків. Крім того, в домі Вірських інколи влаштовувалися й домашні вистави, одним із активних учасників яких був Павло. Через багато років із вдячністю долі він згадував їх, котрі були одкровенням у дитячі роки і здавалися для нього недосяжним прекрасним чудом. Отже, як бачимо, уже в сім'ї закладалися стійкі підвалини формування творчої особистості,

котрі з роками дали «паростки», проявившись у діяльності майбутнього відомого майстра української хореографії Павла Вірського. Можливо, тоді він і вирішив присвятити своє життя служінню мистецтву.

Проте буремні події тих років, які вихором пронеслися по країні, внесли корективи в життя багатьох одеських родин. Не стала винятком і сім'я Вірських, матеріальне становище якої відчутно погіршилося. Об'єктивних і суб'єктивних причин для цього було багато. Однією з найголовніших з них були відомі революційні потрясіння, іноземна інтервенція та громадянська війна, в результаті чого молодій країні було завдано величезних збитків. Їх відголоски відчували багато людей. Павло мимоволі ставав небайдужим свідком і учасником лютневих революційних подій, жовтневого більшовицького перевороту в Петербурзі та його відлуння у сонячній Пальмірі. Навчання в гімназії неодноразово переривалося, учнів примушували брати участь в різноманітних маніфестаціях і мітингах. Єдиною відрадою для мрійливого юнака в процесі навчання в цей період життя були окремі гуманітарні дисципліни і фізкультура, уроки яких були для нього в радість.

Говорячи про тогочасне життя його родини, то воно не лише помітно погіршилося, а, якщо сказати точніше, ледь жевріло. Щоб вижити у ті важкі роки, чоловіки родини Вірських ходили на пляж, мочили у морі канати, сушили їх, а потім збирали з них сіль. Це було надійне прибуткове фінансове джерело, хоча й невелике. За гроші, отримані за її реалізацію, родина підтримувала свою життєздатність. Щоб допомогти родині, юний Павло не цурався будь-якої роботи. Він працював на будівництві різноробом, був сторожем, підробляв робітником сцени у цирку, статистом в оперному театрі. Відчуваючи нестримне тяжіння до мистецтва і прагнучи в майбутньому реалізувати в ньому свій творчий потенціал, Павло Вірський у старших класах гімназії став постійним відвідувачем разом з друзями окрім оперного ще й музично-драматичного театру і циркових вистав. Все це в певній мірі дає підстави говорити про його любов до естетики сценічного мистецтва, з яким він у подальшому пов'язав усе своє життя. А тому й не дивно, що, закінчивши навчання в гімназії, він твердо вирішив, що буде вчитися на хореографічному відділенні Одеського музично-драматичного інституту ім. Бетховена (нині на його базі функціонує Одеська консерваторія ім. Нежданової). Успішно витримавши вступні іспити, Павло Вірський став його студентом. При цьому варто звернути увагу на те, що майбутній віртуоз «па» почав серйозно займатися хореографією майже у вісімнадцятирічному віці. Педагоги йому неодноразово говорили, що починати вчитися балетному мистецтву в такому віці вже запізно. Та його упертість не знала меж.

Навчаючись танцювальному мистецтву і режисерському мистецтву у відомого професора, колишнього популярного артиста балету Маріїнського театру В.Преснякова, який, до речі, окрім класичної хореографії викладав і постановочно-режисерську роботу, він своєю неабиякою працездатністю і завзяттям хотів довести всім, хто дотримувався цієї думки, протилежне, що тільки праця помножена на працю дає позитивні результати. Це стало його девізом на все життя. Вранці він приходив на заняття і з граничною працьовитістю починав наполегливо опановувати складні закони класичної хореографії, прислуховуючись до будь-яких зауважень викладачів. Більш того, навіть кожне слово чи зауваження, сказане іншим учням, Павло Вірський осмислював і використовував для власних вправ, вдосконалюючи кожен танцювальний рух чи складну підтримку.

Досвідчений педагог звернув увагу на талановитого студента з вольовим характером, який фактично цілий день практичних занять проводив у постійному тренажі, намагаючись відпрацювати кожен рух до найменших дрібниць. Педагоги і його сокурсники бачили, яким виснажливим і тяжким був класичний екзерсис, з нього сходив піт, але в кожній вправі випромінювалась якась особлива радість на його обличчі після її вдалого виконання. Лише дзеркало часто було свідком його неймовірних зусиль і граничного напруження всіх духовних і фізичних сил. Результати цієї виснажливої роботи невдовзі заявили самі за себе. Він швидко надолужив прогаяне і вийшов на рівень тих, хто займався хореографією вже декілька років до вступу на навчання в інститут. До того ж його прекрасні природні дані, природна пластичність, гармонійна статура, почуття ритму й органічна музикальність у певній мірі допомагали в оволодінні тонкощами класичного танцю, задля чого він не шкодував ні сил, ні часу.

Жадоба до навчання в оволодінні всіма секретами танцювального мистецтва привели його спочатку в студентський гурток народного танцю, а пізніше, у 1925 році Павло Вірський проявив ще й свої організаторські здібності, ставши одним з ініціаторів створення студентського естрадного гурту. В ньому він вдало суміщав функції не тільки постановника і адміністратора, але й танцюриста. Кістяк колективу складали його колеги з хореографічного факультету, учні професора В. Преснякова, дехто з яких в майбутньому прославив українське танцювальне мистецтво на оперній сцені спочатку одеській, а потім і київській, зокрема М.Іващенко, І.Курилов та Б.Таїров.

Активно включившись у його репетиційний процес, вони готували танцювальні номери, які показували на сцені свого учбового закладу і в клубах рідного міста. Невдовзі концертний репертуар цього самодіяльного колективу поповнився цікавим сюжетним танцем під назвою «Пригоди захмелілого матроса», поставленого Павлом Вірським. В поставленому ним театралізованому ексцентричному танцювальному номері він сам і солірував. У цій естрадно-сценічній постановці Павло Вірський продемонстрував не лише свою віртуозну техніку, але й режисерсько-балетмейстерську фантазію з використанням елементів пантоміми. А запроваджений ним в цьому концертному номері пластично-танцювальний прийом «бортового коливання на

морських хвилях» пізніше почав застосовуватися у балетмейстерсько-постановочній роботі багатьох вітчизняних хореографів. [1] В цій його одній з перших самостійних робіт чітко простежується схильність талановитого студента до створення театралізованих хореографічно-образних мініатюр. В ній можна було побачити не лише емоційний зміст танцю, але і створений експресивний комічний образний характер сценічного персонажа, розвиток сюжетної лінії, що надавало більшій видовищності концертному номеру.

Дух любові та шанобливого ставлення до танцювального мистецтва, що відчувався в цьому аматорському колективі, позитивно впливав на формування його творчої фантазії, прививав любов до народної творчості. Його креативне мислення і бажання публічно розкрити свої здібності у синтезі класичного, естрадного і народного танців можна було відчутти як у поставленій ним цій театралізованій танцювальній картинці, так і в інших його режисерських постановках, в яких брала участь талановита студентська молодь. Побачивши здібності режисерсько-постановочної роботи, режисер гурту почав підключати здібного танцюриста до постановочної роботи в колективі. У Павла Вірського з'явилася реальна можливість втілити у життя свою мрію про власний підхід до створення більш візуально видовищних концертних номерів, ожививши академічний танець народним, пантомімою та художньою образністю і оформивши цей мікс їх театралізацією.

Цей невеликий мобільний творчий колектив з успіхом гастролював у південних районних центрах, селах і містах України. Саме тоді з'явилися перші його записи місцевого танцювального фольклору, з яким познайомився майбутній маг народного танцю. Вже в ті ранні роки молодості його почало непокоїти те, що багатий ігровий матеріал, створений народом і породжений його фантазією, поступово забувається і безслідно гине, ніким не записаний і не впорядкований. А саме в ньому можна було віднайти потужний виховний і розвивальний потенціал творчої фантазії народно-танцювальної культури. Розуміння цього підштовхує його до збирання перлин народної творчості, насичених українською мелодією. Тому вже на ці його студентські роки припадають перші спроби етнографічно-дослідницької роботи, коли він, студіюючи український танцювально-ігровий фольклор, почав використовувати окремі елементи в своїх найпростіших авторських постановках. Досвідчений педагог В. Пресняков не лише не заперечував, але і підтримував ініціативного студента в його бажанні внести свіжу струю в тогочасне хореографічне мистецтво. Щоправда, класика переважала в ті його студентські роки, а народний танець був тоді у нього лише як хобі. Саме їй талановитий юнак приділяв значну частину свого учбового часу. А відвідуючи регулярно разом із своїми сокурсниками балетні спектаклі, творчі зустрічі з провідними артистами, він все більше занурювався у мистецтво хореографії. Більш того, він ще й фактично вивчив майже весь репертуар одеського театру. Годинами він розучував окремі партії в учбовому класі, відшліфовуючи кожну партію, що врешті-решт йому допомогло, коли він брав участь у кастингу під час конкурсного відбору артистів кордебалету, який він успішно витримав. Це була одна з перших творчих перемог педагога і учня, бо саме В. Пресняков, помітивши різнобічні творчі здібності Павла Вірського, порадив йому спробувати свої сили в одеському оперному театрі, в якому було оголошено конкурс для артистів кордебалету. В комісії серед інших був і відомий хореограф К.Голейзовський, з яким потім йому довелося працювати в окремих виставах, поставлених знаним митцем.

Невдовзі здібного артиста балету було направлено дирекцією театру з метою підвищення кваліфікації на навчання у Московський театральний технікум ім. А.В.Луначарського. Це вже був 1927 рік, який митець запам'ятав на все життя. І не тому, що Павло Вірський відчував жалогідність свого матеріального становища, живучи «впроголодь», про що він згадував на творчих зустрічах з громадськістю міст, почитателів його таланту. Він з гумором розповідав, як під час навчання в столиці він зі своїми найближчими друзями на чотири копійки (а це були і тоді мізерні гроші) купував у їдальні для фабричних робітників і візників купував дешевенький обід і поспішав до учбового класу, а потім вже і до тренажерної зали, де часто займався до пізнього вечора. А тому, що мав можливість познайомитись з визначними постатями тогочасного балетного мистецтва, які викладали в цьому учбовому закладі. Враження від численних творчих зустрічей були несамовиті. Вимоги до роботи з повною віддачею і навчання стажистів були суворі та потребували багато часу. Творча атмосфера панувала на кожному занятті, які проводили справжні майстри балетної сцени, які намагалися передати багато чого зі свого досвіду роботи на сцені. Павло Вірський з першого дня свого стажування сповна занурився в учбовий процес, беручи участь практично в усіх концертах, ставлячи окремі невеликі постановки, а інколи навіть імпровізуючи, що навіть заохочувалось. На танцювальних екзерсисах він знаходив невимовну радість і забуття від власних думок і сумних настроїв, що інколи тривожили молодого митця в суворих умовах напівголодного московського життя. Як і в студентські роки одеського життя, лише дзеркала бачили величезний обсяг виснажливої праці, результати якої глядачі могли оцінити вже під час його концертного виступу на студентській сцені столичного театрального технікуму ім. А.В.Луначарського. Незабаром до планових занять молодого стажиста почали додаватися невеличкі виступи у масових сценках балетних дивертисментів, що також вимагало репетицій.

Невпинне тяжіння до навчання, а також бажання більшого заглиблення в його процес приводить його до думки про необхідність брати додаткові уроки зі спеціальності. І невдовзі він став ще й відвідувати факультативні заняття у вільний від навчання час. Його надзвичайна артистично балетмейстерська обдарованість, чітко визначене прагнення пов'язати своє життя з танцювальним мистецтвом і зробити кар'єру в

хореографічному мистецтві, намагання отримати професійну режисерсько-балетмейстерську освіту зумовлювали виснажливий ритм життя Павла Вірського в Москві під час його річного стажування. Загальна картина його перебування в столиці була б неповною, якщо не сказати те, щовечірні дозвіллі години він проводив у театрах, переглядаючи балетні вистави, на які студенти театральних учбових закладів мали безкоштовний вхід без права займати місця. Подібні культурні заходи помітно розширювали світогляд молодих людей, формуючи їх естетичні смаки.

Здобуті професійні нюанси балетно-танцювального вміння і навичок, накопичений корисний досвід роботи сприяли подальшій успішній театральній діяльності молодого митця після повернення до рідної Південної Пальміри, де він почав працювати в одеській опері в якості артиста балету, а пізніше і балетмейстера-постановника.

Дослідження архівних матеріалів і документів показує, що багатоганне мистецьке обдарування Павла Вірського - акторське і балетмейстерське поступово розкрилося під безпосереднім впливом В.Верховинця, К.Голейзовського, А.Месеррера, В. Преснякова та інших майстрів танцю. Так, К.Голейзовський повірив у талант молодого артиста балету, бачачи його здібності та безмежну працювистість, терпіння, відкрив перед ним мистецтво танцю в усіх його формах, жанрах і стилях. Артисти, котрі мали змогу працювати з відомим експериментатором, говорили про те, що цей хореограф на репетиціях був мудрим, вимогливим учителем, а інколи чимось нагадував жорстокого тирана, добиваючись від виконавців найвищої віддачі і точності виконання його авторського задуму.

Зустріч Павла Вірського з К. Голейзовським була знаковою подією, яка здебільшого і визначила майбутню долю молодого митця. Аналіз бібліографічних джерел показує, що багатоганне мистецьке обдарування Павла Вірського - акторське, танцювально-балетмейстерське поступово розкривалося саме в роки творчої співпраці з видатним столичним хореографом-експериментатором під час його роботи в одеському театрі [5, 62-64].

Його продовженням був Київський театр опери та балету ім. Т.Г. Шевченка. Величезний творчий потенціал Павла Вірського сприяв привнесенню і реалізації цікавих задумів та відкриттю значних перспектив у роботі трупи цього мистецького колективу, де він продовжив свою балетмейстерську кар'єру в середині 30-х років минулого століття. Його прихід співпав з оновленням колективу, репертуарної політики на деяку українізацію мистецького життя. Цьому сприяли і окремі урядові документи, спрямовані на поліпшення роботи творчих організацій [4].

Наочним прикладом могли слугувати оперні та балетні вистави, які побачили світ на сцені цього театру. Це були не лише нові постановки, але й оновлені старі. В цій роботі активну участь брав і відомий в ті роки в мистецьких колах балетмейстер – постановник Павло Вірський, який нещодавно переїхав до столиці для продовження мистецької кар'єри. В своїх оперних постановках він намагався передати соковитий національний колорит, справжній дух і характер українського народного танцю. Чи не найяскравіше це простежувалося в одній з перших його робіт на київській сцені в опері «Запорожець за Дунаєм» Приступаючи до постановки танцювальних сцен у цій виставі, митець вивчив весь комплекс матеріалів народної творчості, пов'язаних з тією історичною епохою, вибрав з них найхарактерніші динамічні прийоми, підкоривши їх законам театральнo-хореографічного образу і органічно ввів у сюжетну лінію оперного спектаклю. В цих українських танцях глядачі побачили, що в них збережена пластика запальних козацьких танців з традиційними ігровими елементами, які не лише демонструють спритність натренованого людського тіла, але, що найголовніше, вони сприяють більш повному розкриттю і образного характеру сценічних персонажів.

Досвід, набутий митцем на оперній сцені був перенесений на роботу в нову для нього творчу сферу-ансамблеву форму народно-танцювального мистецтва. Це була для нього маловідома форма реалізації творчих задумів, проте він активно взявся спочатку за створення першого в Україні професійного мистецького колективу, який, за задумом організаторів, мав би популяризувати українське народно - танцювальне мистецтво серед населення різних регіонів країни, а також далеко за її межами. Величезний творчий потенціал Павла Вірського сприяв привнесенню і реалізації цікавих задумів та відкриттю значних перспектив у роботі Державного ансамблю танцю України. Не вдаючись у подробиці його організаційної роботи і пошуків репертуару для цього, варто сказати, що вже перші його народно-танцювальні постановки, розроблені характерними прийомами в дусі національної танцювальної культури, передають своєрідний колорит національного мистецтва [2,15]. Водночас він багато працював над творчим освоєнням фольклорного багатства інших народів, в чому переконується, досліджуючи творчість славетного митця.

Таким чином, працюючи в ансамблі, поступово збагачувався досвід його балетмейстерської роботи в новій для нього сфері та зростала його режисерсько-постановочна майстерність у розробці народно-сценічної хореографії, в якій митець намагався передати справжній дух і характер української танцювальної культури. Однією з складових її була і класична хореографія митця, яка досліджена лише фрагментарно. А тому вся його багатоганна творча спадщина потребує комплексного наукового історико-культурологічного аналізу. Вона становить глибоко національне за своєю сутністю і виховне за змістом явище, яке органічно поєднує мистецьку творчість з педагогічно-практичною діяльністю. Її непорушними підвалинами є українська національна



культура, котра є найголовнішою базовою основою, на що спирався митець в своїй роботі, бо якщо це відкинути, то вихолоститься вся його творчість, яка не буде мати ніякої основи.

#### *Література*

1. ЦДАМЛМ України. Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР ім. П. Вірського Міністерства культури УРСР. Ф. 643, оп. 1, спр. 715, од. зб. 67, арк. 15; 5.1 оп. 4, од. зб. 72, арк. 1; 5.2 оп. 1, од. зб. 1, арк. 20;
2. Ивинг В. Государственный ансамбль народного танца УРСР. Москва Изд.Советское искусство, 1938, 14 січня.
4. Пролетарська правда, 1936, 27 березня.
5. Рой Є.Є., Рой В.Є. Мистецька взаємодія творчих концепцій П.Вірського та К.Голейзовського як вагомий еволюційний фактор у процесі трансформації художньо-образного мислення українського митця. Культура і сучасність. Київ, 2018.№2, с.61-67.
6. Станішевський Ю. П.Вірський. Київ,Мистецтво. 1962. С. 42-43.

*Рой Євген,*

*доктор історичних наук, професор, професор*

*НДІ Київського національного університету*

*культури і мистецтв*

*ORCID:/0000-0002-5566-9604*

### **ВІЙСЬКОВІ АНСАМБЛІ ПІСНІ І ТАНЦЮ ЯК ПРОТОТИП АНСАМБЛЕВОЇ ФОРМИ НАРОДНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Сценічно-хореографічне мистецтво сьогодення є складним і багатоманітним явищем художньої культури, як в Україні, так і у світі. Народний танок перш ніж набути статус сценічного пройшов складний шлях свого розвитку, відбулися складні процеси трансформації, диференціації та народження нових різновидів, стилів і напрямків. Крім того, було апробовано значну кількість організаційних форм, в результаті яких окремі найкращі аматорські танцювальні колективи завдяки високій виконавській майстерності ставали професійними. Серед значної кількості нині існуючих фактично в усіх областях України професійних творчих колективів помітне місце посідають і військові ансамблі пісні й танцю, що в значній мірі обумовлено специфікою їхнього армійського середовища і функцій та завдань, які на них покладаються.

Численні дослідження у сфері народно-сценічної хореографії лише побіжно торкалися проблем функціонування армійських танцювальних колективів. Хоча не варто забувати, що саме вони були одним з перших творчих об'єднань такої організаційної структури, яка відповідала загальному поняттю «ансамблева форма» у широкому його розумінні. А тому за їх зразком у подальшому було створено велику кількість як професійних, так і аматорських колективів народно-сценічного танцю, популярність яких почала зростати із року в рік.

Історія становлення професійних військових ансамблів пісні і танцю тісно пов'язана із формуванням цивільних творчих колективів народно-сценічного танцю. Аналізуючи цю форму хореографічного мистецтва можна чітко визначити критерії мистецтвознавчої оцінки специфіки роботи танцювальних гуртів військових професійних артистів у пагонах. Відзначаючи специфіку діяльності армійських творчих колективів перш за все викликає підвищений інтерес сама система їх організації, яка активно почала формуватися ще в 30-х роках минулого століття.

В них вже на ранній стадії становлення складають танці, які вбирають в себе окремі елементи народного-побутового, бального, класичного і сучасного танців, у яких часто-густо відчувається вплив національних традицій. Характер їх танцювальної пластики диктується сучасними ритмами і формується під впливом суміжних мистецтв, утворюючи синтез музики, театру, пантоміми і навіть деяких акробатичних елементів, що відповідає основним композиційним принципам побудови естрадних номерів і концертних програм.

Крім того, естрадний танець у військових ансамблях, починаючи з другої половини минулого століття, будується ще й на чіткій драматургічній основі, на лексичних засобах хореографічної виразності і все частіше включає в себе ексцентрики, акробатичні прийоми, підтримки, які виконуються з високим професіоналізмом [6, 641].

Важливим моментом у роботі цих творчих колективів є репертуар, який часто побудований на лексиці народно-сценічного танцю, котра перемішується з класикою, естрадою і окремими елементами спортивної акробатики, і народного танцю. Це в значній збагачує і урізноманітнює палітру хореографічного мистецтва військових ансамблів, в основі якого знаходиться все ж «народний танець, як основа народно-сценічної хореографії. Він, тісно переплітаючись з музичним, естрадним та театральним мистецтвом, трансформується у відповідності до законів сценічного мистецтва, драматургія якого побудована за її законами» [2, 24].

Тенденція віднесення до категорії "народного мистецтва" зразків народно-сценічної хореографії військових ансамблів була закладена на початку 30-х років ХХ століття, коли намітився розмах створення



самодіяльних та професійних танцювальних колективів, в тому числі й в армійському середовищі. Аналіз концертних програм цих колективів, дає підстави говорити, що вони є достеменно фольклорними, а майстерні обробки та стилізації стали сприйматись як народне мистецтво, хоча це поняття і носило досить викривлене уявлення про традиційне мистецтво. Це відбувалося, в першу чергу, завдяки зловживанню назви "народний", бо в суспільстві це поняття більш поширювалось на всеохоплююче масове народне аматорське та професійне мистецтво.

Танці на військову тематику завжди запалювали глядацьку аудиторію і особливо її чоловічу та хлопчачу частину, бо саме в них закладалися і розвивалися фізичні і моральні якості, формувалися у молоді прикладні навички, які відповідали вимогам її військової підготовки до реального армійського життя. Провідною рисою у сценічній діяльності військових ансамблів пісні і танцю є їх переважна орієнтація на сучасні та естрадні форми танцювального мистецтва, в яких різноманітні жанрові різновиди поєднуються. Завдяки цьому діапазон творчих можливостей колективів такого типу постійно розширюється, привертаючи увагу значно більшої кількості глядачів. Що стосується їх концертного репертуару, то його ретельний аналіз свідчить про те, що він переважно складається з концертних номерів, побудованих на лексиці народно-сценічного танцю.

Концертні та мистецькі заходи, які проводять у своїй діяльності армійські творчі колективи пісні і танцю, вражають своїм задумом, драматургічною побудовою сюжетних танців, втіленням на сцені різноманітних сюжетів, часто взятих з армійського середовища, інколи навіть і з комічним відтінком драматичних та комічних сюжетів. Зазвичай, програми їх концертних виступів вирізняються єдиним сюжетно-композиційним задумом і навіть театралізацією сценічно-хореографічних постановок. А тому й не дивно, що інколи вони за своєю композиційною структурою наближаються до театрів танцю, артистами якого виступають виконавці, які образно підходять до відтворення характерів персонажів, котрі задіяні в тій чи іншій танцювальній сценці. Подібні творчі об'єднання живуть за законами театральної сцени і несуть у своїй діяльності хореографічні елементи танцювальної пантоміми і мають сюжетну лінію, в якій за короткий проміжок часу можна простежити зав'язку дії, її кульмінацію і розв'язку (фінал) [7, 52]. Все це, зливаючись воедино й з танцювальною майстерністю виконавців, візуально утворює театралізовану хореографічну мініатюру.

Високий професіоналізм, своєрідність та акторська майстерність артистів цих художніх колективів сприяли наданню багатьом з них статусу професійних ансамблів. Не стали винятком і армійські колективи. У системі вітчизняної хореографічної культури можна чітко простежити становлення та розвиток багатьох військових професійних ансамблів пісні і танцю різних відомств, включаючи й МВС. Проте у кожного з них була своя історія створення, тернистий шлях до визнання у вітчизняному і міжнародному культурному просторі. Одним з перших танцювальних колективів, який було створено (1928 р.) на теренах колишнього Радянського Союзу, став Ансамбль пісні і танцю Радянської Армії, нині Червонопрапорний академічний Ансамбль пісні і танцю Російської армії імені О. В. Александрова.

Різноманітність та багатство його репертуару було представлено у героїко-патріотичних військових, народних піснях і танцях переважно на сучасну армійську тематику. В них на етапі формування армійського колективу поряд з військово-патріотичною тематикою червоною стрічкою проходили фольклорні мотиви. Танцювальна труппа ансамблю за звичай намагалася досягти синтезу балетного мистецтва і народного танцю з використанням окремих елементів естради [7, 93]

У системі військових творчих колективів серед родоначальників ансамблевої форми танцю, слід назвати і флотський колектив - Ансамбль пісні і танцю Чорноморського флоту, який вважається одним з найперших військових професійних колективів у хореографічному мистецтві України. Історія його виникнення почалася у роки першої п'ятирічки у 1932 році. В той нелегкий для країни час його танцювальна група була сформована переважно із тринадцяти талановитих матросів-аматорів, які були учасниками флотської художньої самодіяльності. Помітною фігурою серед них були і С. Бормотов, Й. Мезенцев та Б. Князев.

Війна внесла свої жорстокі корективи у долю цього творчого колективу. Не вдаючись у глибокий аналіз його бойового шляху, лише зазначимо, що виступи чорноморців не припинялися ані на день у роки Другої світової війни. Червень 1941 року застав артистів ансамблю у Севастополі. Всі вони знаходились в оточеному ворогом місті, піднімаючи бойовий дух їх захисників і вселяючи в них впевненість у свої сили, і тим самим роблячи свій посильний внесок у перемогу над німецько-фашистськими загарбниками [4].

Успішні виступи флотських артистів вже у перші повоєнні роки сприяли популяризації артистів серед військових моряків, офіцерів і їх родин, а наполеглива праця над досконалістю виконавської майстерності позначилася на успішності їх концертних виступів. Гучна слава про цей колектив швидко набувала масштабності, який за короткий проміжок часу став гордістю всього військового морського флоту країни.

Помітною віхою у творчому житті колективу стало призначення художнім керівником висококласного музиканта і композитора Н.П. Чаплигіна. За час його роботи помітно поживилася гастрольна активність артистів і їх шефська робота з різними робочими колективами Донбасу, перед якими вони виступали під час

своїх гастрольних поїздок. Ці дружні контакти викликали любов і гордість за своїх захисників Вітчизни, сприяючи військово-патріотичному вихованню молодих людей.

Постійно розширюючи свій концертний репертуар, хореографічна група ансамблю створила декілька оригінальних постановок сюжетного плану і тим самим розширила палітру всього творчого потенціалу. За відносно короткий проміжок часу балетмейстер І. Шевченко здійснив постановку таких популярних художньо-танцювальних композицій як «Призовники», «У матроському кубрику. Мистецька довершеність цих театралізованих концертних номерів свідчила насамперед про їх художній стиль і високу культуру сценічно-образного виконавства.

Докорінні зміни, пов'язані з репертуарним курсом колективу, намітились з приходом нового художнього керівника ансамблю народного артиста України, Б. В. Боголепова, який помітно збагатив творчий арсенал цього колективу новими творами, котрі по новому звучали в створеній ним концертній програмі ( «Легендарний Севастополь», «Дивись моряк, дивись, «Слава флоту», «Виходжу в Середиземне море», «Сапун гора», матроські танці «Яблучко», «Полька-чорноморка», "Солоня вода" тощо). Їх постановки помітно оновили репертуар ансамблю, а запрошення для постановки танців таких відомих балетмейстерів В. Смірнова і М. Годенка сприяло розширенню його творчого діапазону.

На зламі 30-40-х років минулого століття з'являється ще декілька армійських Ансамблів пісні і танцю відповідно Київського і Одеського військових округів, а в листопаді 1943 р. до когорти військових творчих об'єднань приєднався і Академічний ансамбль пісні й танцю МВС України. [3, 7-9] Так, одним з перших художніх керівників Заслуженого ансамблю пісні і танцю України Київського військового округу був М. Венедиктов, який почав творчу біографію колективу зі створення музичного оркестру і лише після цього почалося на конкурсній основі формування танцювальної трупи і хорового колективу. На молодий армійський колектив (як, до речі, і на інші військові творчі об'єднання) покладалося високе завдання – засобами хореографічного та пісенно-хорового мистецтва виховувати особовий склад підрозділів і армійських військових частин в дусі патріотизму і любові до Вітчизни. На прикладі цього колективу чітко простежується мета створення подібних колективів. Ансамбль пройшов буремними шляхами Другої світової війни, переможно дійшов до Берліну у складі бійців Південно-Західного фронту, давши велику кількість концертів, надихаючи бійців на ратні подвиги в ім'я перемоги над німецько-фашистськими загарбниками. У джерел формування та становлення танцювальної трупи у грізні роки війни стояв уже відомий на той час балетмейстер Павло Вірський, який часто створював сюжетні солдатські танці з використанням у них елементів українських народних танків і традиційної ігрової культури. Серед численних талановитих танцюристів, котрі входили до складу цього армійського колективу, був і Олександр Сегаль, який у повоєнні роки проявив свій неабиякий талант балетмейстера. Після закінчення Другої Світової війни слава про цей творчий колектив і його великий творчий потенціал швидко розходилась по країні. Особливою популярністю користувалася ціла низка вокально-хореографічних сюїт на армійську тематику і народно-сценічних танців, які були вдало театралізовані постановки Павлом Вірським ("Повзунець", "Ми пам'ятаємо", "Гопак"). Завдяки спільним зусиллям знаних творчих особистостей, які працювали в різні роки в колективі, ансамбль швидко здобував популярність – спочатку серед військової аудиторії, а пізніше і цивільних слухачів та глядачів. Специфіка його роботи колективу спричиняла до того, що в його репертуарі були переважно пісні і танцювальні композиції на військову і патріотичну тематику з елементами естрадних номерів, які відзначалися своєю варіативністю і мали виховувати населення країни на кращих народних традиціях, проникнутих любов'ю до своєї Вітчизни.

Наприкінці 70-х рр. до військових творчих колективів, які функціонують і нині на теренах України, приєднався і Ансамбль пісні і танцю Прикордонних військ України, який очолював С.С.Павлюченко. Вже його перші успішні виступи підтвердили правильність курсу, що чітко віддзеркалювалося у численних концертних програмах армійських артистів під час їх поїздок у віддаленні гарнізони. Крім того, вони були бажаними гостями і в будинках офіцерів, які існували майже в кожному обласному центрі та в деяких міських будинках культури. Військово-патріотична тематика червоною стрічкою нібито проходила крізь всю їх різнопланову концертну програму, вселяючи віру молодих людей в щасливе майбутнє і гордість за свою армію і Вітчизну. Це наочно простежується і в його виступах на далеких прикордонних заставах, на підприємствах, в будинках культури, а також в численних закордонних поїздках [5, 69].

Досліджуючи творчу діяльність армійських об'єднань, можна сказати, що нині в Україні діє розгалужена мережа музично-хореографічних колективів, серед яких помітно виділяються військові ансамблі пісні і танцю, котрі успішно діють в рамках Територіальних Центрів військово-музичного мистецтва оперативних командувань Збройних Сил України. Одним з основних їх завдань є засобами музичного, хореографічного і пісенного мистецтва всіляко сприяти військово-патріотичному, культурному та естетичному вихованню підростаючого покоління, підтримувати кращі традиції лицарського воїнства, пропагувати найкращі зразки українського національного мистецтва, котре гідно представляє нашу культуру не лише в Україні, але і далеко за її межами. Задля цього у період Незалежності нашої Держави і було проведено реструктуризацію військових творчих колективів, до складу яких входять мобільні артистичні

групи з широким репертуарним діапазоном, який дозволяє вирішувати різноаспектні виховні завдання по підтримці національно-патріотичних настроїв військовослужбовців, їх родин та усього населення України.

#### *Література*

1. Ансамбль // Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. - 3-ье изд.- Москва: Советская Энциклопедия, - 1984. -С. 61.
2. Голдрич О. Хореографія: посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю- Львів : Край, 2003. 160с.
3. Іменем Закону. Громадсько-правовий тижневик МВС України №6, 2007.
4. Красная звезда. Моряки принимают эстафету 1969, 29 марта.
5. Павлюченко С.С. Бібліографічний покажик. Київ: Планета 2012, 87с.
6. Уварова Е. Д. Танец на эстраде, Эстрада в России. XX век: Енциклопедія. - Москва: Олма-Пресс, 2004. - С. 641.
7. Шилов А. Краснознаменный ансамбль Советской Армии. Москва: Искусство 1964. – 267с.

*Руденко Світлана,*

*кандидат філологічних наук, професор  
кафедри суспільних та гуманітарних дисциплін  
Харківського державного університету харчування та торгівлі*

*Петренко Наталія,*

*кандидат педагогічних наук, доцент  
кафедри суспільних та гуманітарних дисциплін  
Харківського державного університету харчування та торгівлі*

*Головко Олександра,*

*кандидат історичних наук, доцент  
кафедри суспільних та гуманітарних дисциплін  
Харківського державного університету харчування та торгівлі*

### **ГУМАНІТАРНІ СТРАТЕГІЇ В ЗАГАЛЬНІЙ ТА ФАХОВІЙ ОСВІТІ НА СЛОБОЖАНЩИНІ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ**

До середини ХІХ ст. в університетах світу питома вага гуманітарних наук (право, граматики, риторика, історія, література, мови, філософія) була вищою, ніж природничих і точних. З другої половини ХІХ ст. стрімкий розвиток світової промисловості дав імпульс для розвитку технічних, інженерних, математичних наук. Необхідний базовий навчальний план у більшості університетів світу почав змінюватися. При цьому керівництво багатьох держав не усвідомлює згубності дегуманізації високого професіоналізму, що усуває культурний і культурологічний складники освіти та науки, аде саме завдяки гуманітарним векторам розвитку формується, оцінюється та підкреслюється важливість таких чеснот успішного суспільства, як милосердя, ввічливість, співчуття та щедрість.

Прикладами гармонійного поєднання професійної та культурологічної підготовки студентів можуть слугувати гуманітарні стратегії, розроблені істориками Слобожанщини кінця ХІХ – початку ХХ ст., які взяли найкраще з того, що було напрацьовано на той час теоретичною вітчизняною та іноземною педагогікою, уникнувши крайнощів у питаннях освіти. Деякі з висунутих ними ідей випередили свій час, ставши актуальними лише сьогодні. У сучасній системі освіти набули актуалізації саме ті «старі» питання, що піднімалися й активно розроблялись теоретично, а також упроваджувались у педагогічну практику. Чільним із цих питань постає створення гуманістично спрямованого змісту освіти. Учені-історики Харківського університету, виступивши ще тоді проти ранньої професійної підготовки студентів, справедливо вважали, що вона повинна стати лише частиною системи освіти, а метою – виховання культурної особистості, вільної у своїх оцінках і судженнях, здатної до творчості, прийняття самостійних і відповідальних рішень. На їхню думку, життя людини має свою логіку розвитку, що має лежати і в основі змісту освіти. Ця логіка спрацьовує, якщо освітня система спрямована на роботу з живою людиною, а не зі схемою.

Ученими було справедливо відмічено, що створення спеціальних елітних навчальних закладів може вирішити лише приватні проблеми окремого навчального закладу й не становить організаційної цінності для середньої школи в цілому, бо відсутній принцип гармонії.

До змісту загальної освіти необхідно ввести цілу низку предметів художньо-естетичного циклу, створити програмно-методичне забезпечення єдиної моделі художньо-естетичного виховання, упровадити нові авторські програми, зорієнтовані на творчий розвиток особистості з 1-го по 12-й класи. За таких умов освітня структура навчального закладу може складатися з двох самостійних блоків: 1) блок «Базові знання», який традиційно включав би усі загальноосвітні предмети; 2) блок «Творчість», що об'єднував би предмети художньо-естетичного циклу (музику, малювання, хореографію, історію мистецтва тощо). Збільшення другого освітнього блоку за рахунок зменшення першого не потягне за собою зниження успішності за основними (базовими) предметами – швидше навпаки.

З огляду на досвід учених, зміст сучасної освіти повинен вбирати всі три сфери людського життя: духовну, соціальну та сферу життя природи. Серед них духовна визначає решту сфер. Саме в цьому, на нашу думку, може полягати сенс гуманістично-культурологічної спрямованості сучасного змісту освіти, що реалізується через загальний, інтелектуальний і моральний розвиток особистості. Особливу увагу в роботі над створенням гуманітарних стратегій учені-історики Слобожанщини кінця XIX – початку XX ст. приділяли художньо-естетичній освіті та вихованню.

Предмети естетичного спрямування, на думку Д.І. Багалія [1; 2; 3], О.Я. Єфименко [4; 5], Є.К. Редіна [7], ефективно впливають на процес морального виховання та формують у молодого покоління поняття про «міру, стрункість, гармонію і злагоду». З цією метою істориками, які входили до складу Педагогічного відділу при Історико-філологічному товаристві Харківського університету, створювались і пропонувались для використання (дуже часто такі читання й бесіди проводились ними безпосередньо) у середніх навчальних закладах програми літературних, поетичних, мистецьких та наукових читань. Слід підкреслити, що подібні заходи розглядались не як додатковий, своєрідний факультативний засіб навчання, а як важливий інструмент морального й естетичного виховання.

Сенс гуманітарно-культурологічного складника професійної освіти визначається тим, що випускник університету стає не просто носієм певних знань і навичок, а й людиною, яка має особливі якості та бере участь у функціонуванні багатьох ланцюгів різноманітних взаємодій з іншими представниками соціуму.

Сучасна система освіти України поступово набуває професійної спрямованості. Але саме така орієнтація системи освіти, на превеликий жаль, вилучає з освітньої сфери розуміння унікальності людської особистості, наявності в неї талантів і здібностей, гуманістичний та культурологічний складники загальної й фахової освіти, що не може бути обмежена лише механічним передаванням прийдешнім поколінням сукупності знань та вдосконалення пізнавальних здібностей. Необхідним є переосмислення самого змісту освіти, підручням якого має бути вдосконалення людського потенціалу, що залежить від гуманітарно-культурологічного складника розвитку творчих можливостей та формування високих моральних орієнтирів.

Сьогодні поняття «освіта» має бути принципово переосмислене. Його слід розуміти як філософсько-антропологічну категорію, що фіксує фундаментальні основи людського в людині. Ідеологічне значення антропологічних ідей в освіті полягає в розумінні самоцінності людини як творчої особистості та її пріоритету над державою. За словами філософа Хосе Ортеги-і-Гассета, зараз у світі домінує людський тип, який не вимагає від себе нічого, він живе, дрейфує з потоком. «Якщо цей людський тип продовжуватиме домінувати в Європі ..., наш континент буде диким» [6]. Треба визнати, що ці страхи не марні. Сьогодні все більше людей в гонитві за матеріальними благами, добробутом та комфортом не лише ставиться до себе невимогливо, але й не усвідомлює себе частиною національної культури, особистістю, вищою цінністю буття.

Сучасна система вищої освіти вимагає створення культурного та освітнього простору, особливої атмосфери культури на рівні відносин між викладачем і студентом. Наукові основи реалізації такої мети: 1) створення умов для розвитку інтегральної особистості студента, що передбачає готовність до культурного та гуманітарного самовизначення; 2) формування в студентів загальних та професійних гуманітарних компетенцій, виховання здатності до міжкультурної комунікації як сукупності навичок продуктивної гуманітарної взаємодії з людьми в полікультурному світі; 3) надання студентам глибоких гуманітарних знань з метою усвідомлення змісту культурних потреб, системи ціннісних орієнтацій та соціальних норм, що є стандартами в різних сферах діяльності. Отже, реалізація саме гуманітарних стратегій освітнього процесу сприяє формуванню аксіологічних принципів майбутньої професійної діяльності. Нерозуміння фахівцями з технічних наук, інженерами, конструкторами, винахідниками, позбавленими моральних орієнтирів, того, що людина є найвищою соціальною цінністю, може тягнути за собою соціальну загрозу, а часом і злочинність. Такі риси особистості ніяким іншим чином, ніж гуманітарною підготовкою, сформувати неможливо.

#### *Література*

- 1.Багалей Д.И. К 30-летней годовщине его учено-педагогической деятельности 1880-1910 гг. Харьков. 1912.
- 2.Багалей Д.И., Миллер Д.П. История Харьковского университета за 250 лет существования. Харьков. 1906. Т.1-2.
- 3.Багалей Д.И. Плохинский М.Н. Научные чтения для женщин весной 1895 г. Программы чтений. Временная организация. Статистические данные. *Сборник Харьковского историко-филологического общества*. Харьков: Тип. Губернского правления, 1896. Т. 8. С. 28-34.
- 4.Єфименко О.Я. Початковий підручник українсько-московської історії для шкіл народних. Харків: Союз, 1919. 90 с.
- 5.Єфименко А.Я. Учебник русской истории для старших классов среднеучебных заведений. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1919. 445 с.
- 6.Ортега-і-Гасет, Хосе. Бунт мас. URL: [http://ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset\\_masa\\_ua.htm](http://ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset_masa_ua.htm) (дата звернення : 15.02.2019).
- 7.Редин Е.К. Историко-филологическое общество при Императорском Харьковском университете за первые двадцать пять лет его существования (1877-1902). Харьков: Тип. губ. правления, 1902. 10 с.

## **СТАВРОГРАФІЯ: ІСТОРИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ КОНЦЕПТ**

Ставрографія (у перекл. з грец. «stavros» – означає хрест, дерево та «grapho» – писати) – нова історико-мистецька наука, яка досліджує історію та іконографію Хреста (крижа) – найголовнішого сакральнотопічного знаку християнства, а також це наука з вивчення натільних хрестів і хрестів-релікваріїв (крижів-релікваріїв) [1, 172]. Цей термін був введений в науковий світ у 1917 році професором Московської духовної академії, вченим-археологом, доктором теології О. Голубцовим.

Першооснови ставрографії як учення були закладені ще у першій половині XIX ст. роботами вчених і священнослужителів. Вагомий внесок у становлення ставрографії зробили такі особистості як: архимандрит, духовний письменник та історик Макарій (Миролюбов); український богослов та історик, заслужений ординарний професор Київської духовної академії, доктор богослов'я І. Малишевський; професор Петербурзького університету, палеограф, історик античного мистецтва І. Шляпкін; професор Московської духовної академії, академік АН СРСР М. Покровський; археолог, почесний член Петербургської Академії наук О. Уваров; славісти-філологи І. Пальмов та М. Сперанський; святий Російської Православної Церкви, чудотворець Іоанн Кронштадський; українські меценати, збирачі стародавностей – подружжя Б. і В. Ханенки та багато інших мистецтвознавців, істориків, учених і колекціонерів.

Як істинна історико-мистецтвознавча наука сформувалася ставрографія на початку XX століття і розвивалася надалі у трьох напрямках: історичному: народознавство, церковна археологія, епіграфіка, джерелознавство; богословському - дослідженні релігійних свідчень джерел про Животворчий Хрест, переказів про побачені та чудотворні хрести і їх зображення на іконах, мозаїках, фресках, тканинах, будівлях тощо; а також – у мистецтвознавчому: іконографія, історія мистецтва тощо. Жовтнева революція 1917 року та її результати: відокремлення церкви від держави та антирелігійна агітація – кардинально різко змінили загальний стан ставрографії: із стопроцентної науки вона трансформувалася у описове мистецтвознавство та захоплення об'єктами давніх епох. Наукові розвідки майже припинилися у даній галузі, церковні книги вилучалися з бібліотек, публікації про хрести заборонялися. У той час статті ставрографічної тематики через це були доволі рідкісними, з'являлися праці, у яких хрести (крижі) християн трактувалися як предмети дохристиянської або позахристиянської доби.

Занепад розвитку ставрографії завершився у Радянському Союзі лише у другій половині XX століття, коли статті науковців стали активно з'являтися: мистецтвознавців, істориків, археологів і етнографів стосовно різноманітних ставрографічних концепцій. Нині відбувається процес повернення статусу дисципліни, ставрографія як наука розвивається потужними темпами. Ґрунтовний внесок у цьому напрямку зробили такі науковці: А. Пескова, В. Молодін, Г. Корзухіна. Заслужують на увагу наукові дослідження Е. Винокурової, С. Гнутової, Т. Ніколаєвої, В. Пуцка, Ю. Федорова.

У 2002 році створено слов'янський «Православно-ставрографічний Центр» – громадську міжрегіональну організацію, яка сприяє відновленню і піднесенню ставрографії. Як зазначає керівник Центру С. Гнутова, його магістральним напрямом є прославлення Господнього Хреста за допомогою збирання образів хреста і свідчень про них. Ставрографічний Центр виконує кілька функцій:

- 1) ознайомчу, котра спрямована на поновлення зв'язків світської і духовної культур;
- 2) накопичувальну (аккумулятивна), яка пов'язана із збиранням і збереженням вірців хрестів та інформації про них.

Фахівці Центру виконують розгляд регіональних особливостей хрестів, ведуть роботи зі створення системного підґрунтя даних за їх видами і типами (від натільних до надголівних). Надається консультативна допомога, створено цикл лекцій із ставрографії для закладів освіти, проводяться конференції та семінари, друкуються фахові видання («Ставрографічний збірник»). Крім статей сучасних науковців у збірниках друкують маловідомі актуальні праці дослідників кінця XIX – першої половини XX століть.

Окремим різновидом досліджень із ставрографії є об'ємні хрести, які використовуються під час церковної служби: напрестольні, виносні та ін.; хрести, котрі носили на грудях: натільні й наперсні. Ставрографія широко застосовує різноманітні наукові методи досліджень з археології, історії, джерелознавства, етнографії, епіграфіки, металознавства, палеографії та ін. Мистецтвознавчий концепт ставрографії досліджує аспект художнього стилю, особливостей іконографії різних типів хрестів.

На території нинішньої України особливим є Крим, де християнство і натільні хрести з'явилися ще в V-VI століттях, через вплив Візантії. На інших землях України - майже на п'ятсот років пізніше, у добу Київської

Русі. Натільний хрест - це ознака належності до християнства. На хресті був розп'ятий Ісус Христос. І це є символ віри для християн, але довго носіння натільного хреста обов'язковим не було. В Україні лише на початку XVII століття прийняли обов'язковим носіння хреста, на вимогу патріарха Філарета. Також не існувало і якихось суворих законів щодо конфігурації та оздобу хреста. Але хрести (крижі) інколи розкривають фантастичні епізоди нашої історії. Не дозволено було хоронити за візантійським законом з натільними хрестами. Найчастіше, їх передавали у спадок - від матері до доньки, від батька до сина. Того у могилах хрестів - одиниці, найчастіше їх знаходять на території поселень в культурному шарі. Хрестики втрачали просто - пошкодився чи обірвався шнур, на котрому носили ще й ладанку, іконку, слізник (маленьку пляшечку зі слізьми образів «плачущих»). Хрести були різнотипними, наприклад, це хрести-мощовики. Носили їх поверх одягу – як правило, заможні люди, щоб себе вберегти від зурочення або нечистої сили. Відкривалася кришечка у ньому, під котрою зберігалася частка святих мощей у заглибленні. Ще існували наперсні або нагрудні хрести, які носили духівники. У період зародження християнства зображення хреста (крижа) мало для людства два значення. Перше - хрест, як найдавніший космічний символ, що був об'єктом шанування у багатьох народів, і друге - це знаряддя ганебної страти найнижчих людей.

Стародавній символізм хреста, відомий людям з дохристиянського періоду, був широко використаний Церквою для подібної передачі християнського вчення, тому зупинимось на ньому трохи докладніше. Відображення хреста (крижа) є всюди з найдавніших епох. Хрест у квадраті, знак землі і стабільності, втілює чотири напрями Всесвіту або чотири області світу. Хрест у колі означає сонце, вогонь. Хрест – центр Макрокосмосу, космічна вісь, космічне Древо, яке реалізує зв'язок Неба із Землею. У хресті започаткований природний дуалізм і єдність антитез. Вертикальна лінія - духовна, небесна, активна, чоловіча. Горизонтальна - це раціональна, земна, пасивна, жіноча. У багатьох народів він був одночасно символом і життя, і смерті. З хрестом неподільно пов'язано і вагомість розп'яття як жертви спасителя, Бога або Боголюдини. Це належить в основному до культів, пов'язаних з поклонінням сонцю, як Богу або Божественної іпостасі.

Величне денне світило щоденно вмирає, зникаючи на небі, але кожного разу переможно підіймається із зимової гробниці. Монограми імені Христа і приховані хрести. Друге значення хреста, де він являється знаряддям безчесної страти, превалювало в перші століття християнства і отіняло архаїчний символізм хреста. Тому, звертаючись до християнської віри язичники або іудеї, протягом перших трьох століть хрест, а саме Розп'яття, ніколи не зображувалися відкрито. Його роль виконували приховані хрести: монограми імені Христа і різні символи, що відображають християнське вчення. Хрест (криж) - це символ християнства, прототипом якого, як стверджують, є дерев'яний модус для видобування вогню – це дві схрещені палиці; один з найархаїчніших людських знаків. Криж нерідко являв собою символ життя та сонця (коло) і зображувався на статуетках чи металевих речах, на днищах, стінках чи накривках глиняного начиння. Як знак сонця, бога Осіріса, його боготворили сирійці з плинном часу. В Єгипті символ хреста у вигляді літери «Т» значив ключ життя. Зазначений у пам'ятках шумерійських та хетських народів, як потойбічне значення чотирьох сторін світу; на ризах їхнього Бога був зображений хрест. Як прикрасу носив всякчас на грудях криж головний жрець Мемфісу. Використовувалися під час культу Мітри зіркові знаки хреста, як символ Бога Сонця. Також не були позбавлені цього зображення грецька і римська релігії: так, наприклад, нерідко спостерігаємо знак хреста, виکارбований у образах Богів: Діоніса, Аполлона, Деметри.

У Римі весталки на шії носили крижа. Він був розповсюджений і на грошах єгипетських та римських (на монетах єгипетських Мітрідатів та Птоломеїв була монограма хреста, поєднання «Р у Х»), чи на грецьких, де сполучення літер «Х та Р» значило метал. У Греції та Римі ще задовго до Костянтина Великого крижі були у вигляді прикрас на зброї і прапорах військових. З Карфагену та Риму, Асирії до Вавилону, Мідії хрест було донесено, як знаряддя смерті. Як символ спасіння, у євреїв хрест спершу був започаткований Мойсеєм, а як кшталт припинення життя та кари був впроваджений вже братами Маккавеями. Як уособлення смерті, хрести (крижі) були різної форми і способу виготовлення, а саме - втикані або збиті грецької чи латинської типологізації. Під Хрестом, на котрому зображено розп'ятого Ісуса Христа, зазвичай, відтворювали Адама, який з'являється з-під землі, чи Адамову голову і яблуко у його роті, або чашу, до якої ллється через гріхи людства Кров Христа.

Буває ще криж суто умовного характеру, окрім матеріального хреста, і має містично-духовне значення. Так, наприклад, страждання та смерть Ісуса Христа називається Господнім Хрестом. Через те, що на ньому був розп'ятий Христос християни шанують його. Криж виکارбований у церкві: на дахах будівель; на Престолах, Вівтарі; його носять на грудях, на священному одязі; на коронах наших князів, монархів; малюють на стелях, одвірках, огорожах, на землі тощо. Ставлять Хрести також на перехрестях, при шляхах, на площинах, у горах. Традиція чи культ встановлювати хрести на дорогах, могилах, на краю села або усередині - в Україні був надзвичайно розповсюджений і дійшов до сьогодення, бо український народ у своїх звичаях і релігіях є глибоко віруючим та консервативним. Для захисту поселення і мандрівників від усього злого

ставилися придорожні хрести богобоязливим український народом чи на знак вдячності за Боже чатування від тогочасного лиха і мають назву «фігура». Таким хрестам надавалося надзвичайно багато чудотворної сили. Наші праотці з введенням християнства стали ставити хрести і на могилах, спершу - дерев'яні, пізніше - у XIV-XVII ст. – кам'яні. На умовних курганах хрести лишаються складовим елементом нашого духовного спадку і є цінними об'єктами сакрально-лапідарного мистецтва, а для науковців-дослідників – невід'ємною часткою всеукраїнської ставрології.

#### *Література*

1. Академічний електронний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua>.
2. Зведений словник застарілих та маловживаних слів. URL.: <http://litopys.org.ua/rizne/zvslovnyk.htm>.
3. Diane le Berrurier. Icons from the deep / Diane le Berrurier // Archaeology. – 1988. – С. 21–27.
4. Jeckel Stefan. Russische Metall-Ikonen-in Formsand gegossener Glaube / Jeckel Stefan. – 1995.

*Святненко Анна,  
кандидат історичних наук, доцент,  
професор кафедри гуманітарних дисциплін НАКККіМ*

### **НАЦІОНАЛЬНІ І РЕЛІГІЙНІ ПОГЛЯДИ ЙОСИПА ТЕРЕЛІ**

Йосип Терелі (1943-2009рр.) - український письменник, поет, художник, публіцист, активний релігійний і громадський діяч, в'язень сумління, який належав до правозахисної течії дисидентського руху, засновник Комітету захисту Української католицької церкви (Ініціативна група захисту прав віруючих і церков України) (1982р.), редактор нелегальної «Хроніки Католицької Церкви в Україні», лауреат Українського літературного фонду ім. І. Франка в Чикаго (1986р.).

Автор численних книг, статей звернень, протестів, листів на церковні, історичні, національно-патріотичні теми: «Свідок», «Царство духа», «Нарис історії російського католицизму східного обряду», «Свідок привидів і переслідувань в СРСР», «Демократія при суспільно-приватній власності» та ін. Й. Терелі відкрито засуджував політику комуністичного режиму, власноруч виготовляв листівки антирадянського характеру і розповсюджував їх. В статті «Демократія при суспільно-приватній власності» стверджував про відсутність в СРСР навіть натяку на демократію і доводив необхідність замінити існуючий державний лад [1, 206]. Активіст переконував, що комунізм не є наслідком природнього розвитку людства, але є викривленням людського способу існування – катастрофою християнського гуманізму. Звідси, за твердженням Й. Терелі, і право на бунт, дароване самою природою. Бо бунт людини, скерований проти конкретних несправедливостей, веде не усвідомлення суті своєї істоти [3, 657].

Негативне ставлення правозахисник демонстрував до подій 1946р. - ліквідації греко-католицької церкви. Він стверджував, що сам факт передачі державними органами юрисдикції над церквою в руки священників був неправосильним. Церква має ієрархію: верховна влада – це Папа Римський, кардинали, єпископи. Наголошував на тому, що після фактичного знищення Української Греко-католицької церкви на папері, у Львові був скликаний «собор», на якому протягом години вирішено питання греко-католицьку церкву «вернути в лоно Руської Православної Церкви». Як справедливо зазначав Й. Терелі: «І глава Російської Православної Церкви...переступив через трупи розстріляних українських владик-архімандритів – таке «возз'єднання було миле його способів думання» [2, 663].

Й. Терелі акцентував увагу на тому, що через три десятиліття після примусового «об'єднання», і, навіть, після офіційного засудження радянською владою злочинів Сталіна, становище, в якому перебувала частина українського народу й їхня церква залишалося ненормальним. Держава, що проголосила своїм кредо: свободи, рівність, братерство – вела тотальне переслідування власного населення «тільки за те, що воно рідною мовою славить Христа» [2, 664].

У листі до голови центрального комітету німецьких католиків Гансові Майорові Й Терелі зазначав, що комунізм так знівечив світ, що після нього вся культура предків – поезія, музика, архітектура, мистецтво – здаються чужими останками втраченої культури. І саме через це, на думку діяча, спільне існування неможливе, як і неможливо жертвувати правдою заради ефемерного миру з комунізмом. На думку Й. Терелі католицький світ має усвідомити свій обов'язок – боротися з психологічним поневоленням комуністами спільністю дій, єдністю і солідарністю. За переконанням автора, справа не в новому різновиді російського імперіалізму. Він вбачав проблему значно серйознішою: світ має справу з безпринципним і жорстоким ворогом усього людства, метою якого є знищення любові. Й. Терелі зазначав, що комуністи на рештках російської імперії побудували власну імперію, а мова для спілкування їм байдужа. У людей, що не мають історії, культури, немає потреби чогось одного, національного [3, 662].

Й. Терелі справедливо стверджував, що: «Сьогоднішнє московське яacobінство продовжує існувати лише тому, що його підготовують мільйонові кредити безпринципних ділків з Вільного Світу... Якщо б на

Заході першого ж зустрічного комуніста садили в тюрму тільки за те, що він читає Маркса, і поводитись з ним так, як комуністи поводитись з інакомислячими в комуністичних тюрмах, то, безумовно, кількість «ідеологів» світлого майбутнього на Заході різко скоротилась б» [3, 660 - 662]. У вересні 1982р Й. Терелі очолив новоутворену українську релігійну правозахисну організацію Ініціативну групу для захисту прав віруючих і Церкви. Він один із перших політичних дисидентів почав відкрито говорити про необхідність легалізувати Українську греко-католицьку церкву в Радянському Союзі.

У своєму зверненні до уряду УРСР «Ініціативна група захисту прав віруючих в Церкві» висунула низку вимог, серед яких найважливішу – справу легалізації Української греко-католицької церкви в Україні. Так, в меморандумі зазначалось: щоб мати можливість виробити загальноприйняті норми для легалізації греко-католицької церкви було потрібно: вільні вибори в усіх єпархіях Західної України і Закарпатської України; в тих єпархіях, де більшість парафіян складається з ви знавців греко-католицької віри, повинна відбутися передача їм храмів, монастирів, каплиць; там, де парафіян УГКЦ в меншості у відношенні до інших груп віруючих, дозволяти їм будувати молитовні дома; відновити навчальні заклади греко-католицької церкви – духовні семінарії у Львів й Ужгороді; дозволити виїзд 50 студентам-богословам на навчання у Ватикан, а також 10 студентів – у Відень, Варшаву й Мюнхен; повернути раніше конфісковані друкарні в п'ятьох церковних єпархіях; створити комісії по розслідуванню злочинної діяльності органів КДБ і МВС, з вини яких були репресовані українські священнослужителі й парафіяни; створити комісії по розслідуванню злочинної діяльності радянських психіатрів, з вини яких були репресовані дячі Церкви; Церква має своїм верховним владикою святішого Папу Римського, і через це будь-яке підкорення радянським властям неможливе [2, 663-665].

Йосип Терелі один із найвідоміших українських дисидентів, боровся за свободу віросповідань, відстоював ідеї гуманізму та демократії, особистої й національної свободи. За свою антирадянську діяльність переслідувався органами безпеки, двадцять три роки свого життя провів у радянських в'язницях, концтаборах, на засланні. 1984р. Йосип Терелі відмовився від громадянства СРСР, 1987р. депортований за межі радянського «раю». Проживав разом із родиною в Торонто (Канада). В еміграції писав твори, малював, виступав із промовами, багато мандрував. Папа Римський Іоанн Павло II провів з українським дисидентом 36 аудієнцій. Попрощався зі світом Й. Терелі 2009р. Згідно із заповітом похований у с. Нижнє Болотне Іршавського району Закарпатської області. Дружина Олександра на сумних урочистостях сказала: «Він належав не мені, а Україні. Тому я його віддаю їй».

#### *Література*

- 1.Гордійчук С.О. Дисидентська діяльність Йосипа Терелі у 1960-1989-х роках (за матеріалами карниз справ КДБ) // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. 2013 Вип. XXV. С. 205-209.
- 2.Звернення «Ініціативної групи захисту прав віруючих і церкви» до уряду УРСР. Мартирологія Українських церков. Українська католицька церква. Документи, матеріали, християнський самвидав України /упор. і відред / Зінкевич О. і священник Тарас Р. Лончина. Торонто. 2013. Т. 2. С.663-665.
- 3.Терелі Й. Звернення Йосифа Терелі до голови німецьких католиків. Мартирологія Українських церков. Українська католицька церква. Документи, матеріали, християнський самвидав України /упор. і відред / Зінкевич О. і священник Тарас Р. Лончина. Торонто. 2013. Т. 2. С.657-662.

*Сіверс Валерій,*

*доктор філософських наук, професор НАКККіМ*

### **КУЛЬТУРОЛОГІЯ У КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОСТІ**

Періодизація досліджень культури не має щонайменшого принципового значення для даного матеріалу, так само як не має насправді значення для нас була писемність вперше створена у Месопотамії у 4 тисячолітті до н.е. чи ми, етнічні нащадки певної історичної спільноти почали користуватись нею тільки з часів Кирила і Мефодія. Але для констатації наявності певного періоду їх здійснення можна вважати, що відповідні дослідження набрали обертів та врешті решт оформився у окрему дисципліну “культурологію” для пострадянських країн приблизно з кінця-початку поточного століття а для умовної позначки “Захід” приблизно з кінця-початку минулого століття з позначкою “антропологія”. Значення має те, що протягом означеної доби існування розвідки культури виявили досить своєрідну особливість. Насправді позначення “своєрідну особливість” приховує комплексну і принципову проблему. Спроба її формулювання та осмислення у вимушено стислому форматі здійснена у наступних тезах.

Будь-який продукт мисленевої діяльності що починається у сфері духовного виробництва ( тобто тут мається на увазі його протилежність матеріальному, як такому що вже має алгоритм або технологічну формулу отримання певного продукту — результату) , залежить від поєднання двох “активних речовин” - особливостей науково-світоглядної установки самого дослідника , що вирішив опилоднити свої погляди з цього предмету- з однієї сторони, а з іншої- від особливостей сприйняття даної позиції реципієнтом дискурсу,



що починається і продовжується у певній площині як таке-собі інтимне спілкування автора і читача. Наступним кроком цього процесу виступає майже ланцюгова реакція множення смислів прочитаного. Вони утворюють множину точок сприйняття смислу написаного автором. Тобто йдеться про ефект примноження смислів як самопоширюваний процес.

Даний спосіб розуміння примноження смислів можна розглядати як універсальний але з наступним застереженням. Примноження смислів в сфері суто наукового, тобто природничо-наукового дослідження певного предмету певною наукою можна зрозуміти як примноження смислів, задане суворими правилами примноження, а вони самі центровані на досягнення певної істини-знання щодо обраного предмету. До того ж непорушним і абсолютно очевидним є розділення позиції: дослідник - предмет дослідження. При чому останній не може бути прийнятим за суб'єкт, що збігається (співпадає) з розумінням суб'єкту самого дослідника. Іншими словами у природничо-науковому (і теоретико-математичному) дослідженні предмет завжди відокремлений від дослідника тим, що ні за яких умов дослідник не може себе з ним ототожнювати, ідентифікувати, переносити риси власної особистості на цей предмет по одній або у сукупності. Тому смисли завжди працюють на прояснення предмету не розмиваючи смисли поняття "дослідник". Водночас в дослідженнях людиною себе відбувається перенос.

Оминаючи будь-якою реплікою чи коментарями багатостраждальний процес накопичення даного переносу, ідентифікації чи ототожнення у сфері соціогуманітарних наук, що розпочався як альтернативний практично одночасно з формуванням протягом багатьох століть так званого "наукового світогляду" зазначимо, що його результатом на даний момент є виділення вже згаданих позначок "антропологія" для "західного" варіанту і "культурологія" для пострадянського простору. Можна назвати його також прірвою, в яку успішно за інерцією розпаду потрапила або "провалилась" Україна. Однак, оскільки її "особлива" доля не є предметом розгляду, смислом даної тези є твердження, що і культурологія і антропологія у прагненні досягнення ясності щодо смислу свого предмету, що поступово, хоча і без надії на успіх "хапається" за слово "культура", підпадають під дію закономірності, яку можна назвати загрозою, прокляттям, чаклунством, ефектом Сцили і Харибди або пустотності дискурсу смислів про культуру.

Свідомо драматизуючи ситуацію сформулюємо це "прокляття" або пустотність наступним чином. Допоки людина не робить себе предметом власного дослідження вона має ілюзію що всі інші предмети з кожним новим кроком на цьому шляху приносять їй все більш достовірне, а головне, практично результативне знання. При чому слова "практично результативне знання" слід розуміти в одному з найпоширеніших його застосувань і одночасно найбільш "очевидному" щодо перевірки цих результатів авторитетним критерієм "здорового глузду" як абсолютно і безальтернативно істинні і перспективні для подальшого руху у цьому напрямі. Водночас, оскільки було зазначено про наявність альтернативного напрямку розвідки, предметом якої є людина і означеному у нашому дискурсі як смисли культури, то його результати майже невпинно приводять нас до невтішного висновку, що може бути сформульований у двох позиціях: знання, що нам відкривається про людину на цьому шляху не дає підстав для будь-якого оптимізму щодо його систематизації, впорядкування та використання крім як в рідчизні попередньої парадигми та методології розгляду, що веде до її свідомої деантропологізації та систематичного і послідовного витискування сукупності суто людських характеристик і заміною їх штучно змодельованими емуляціями. З іншої сторони - практично вичерпано ресурс для отримання важливих впливів на природу самої людини та її поведінки і перспективи самоудосконалення з огляду на вимоги та вплив первинного міфорелігійного нарративу, що за припущенням має лежати в основі духовного начала людини. Тобто ми в процесі нашого дослідження людини як предмету маємо майже послідовно відкидати ті "ненаукові" принципи, що хотіли б покласти у фундамент нашої віри у себе.

Таким чином означена пустотність смислів дискурсу про культуру визначається простою констатацією щільної структури реальності, щільності, яка ще у 17 сторіччі отримала своє вираження у принципі: "природа не терпить пустоти". Тільки його розуміння у даному випадку у наступному: щоб дійсно вичати себе і свою культуру людина повинна зробити себе і свою культуру предметом дослідження. А оскільки вона при цьому нікуди не може подітися в якості дослідника самої природи чи то реальності взагалі (бо вони щільні і не терплять пустоти), то дискурс смислів культури є вимушено пустотним. Адже людина не може роздвоїтись і вбити себе аналізом а протім воскресити синтезом - досвід Франкенштейна від цього застерігає. З іншої сторони допоки людина не дала собі звіт у безальтернативності даного підходу її дискурс є пустотним примноженням смислів, який, врешті-решт - просто перебільшить свою критичну масу - адже у реальному світі все має свою межу - і пустотні смисли або зруйнують своєю симулякровою масою саму духовність культури у її теперішній традиційній формі, або людина сама себе витисне як предмет дослідження у інший стан. Але цей стан пов'язаний з перетином "горизонта подій" або так званої точки "технологічної сингулярності", що за деякими прогнозами чекає на нас у 2045 році [1].

### *Література*

1. Режим доступу: EarthChronicles <https://ru.ihodl.com/technologies/2017-09-26/budushee-mira-tehnologij-prognoz-do-2099-goda/> <https://mmr.ua/show/tehnicheskij-direktor-google-raspisal-budushee-mira-prognoz-do-2099-goda/44073>

## СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ПЕРІОДИЧНОЇ ПРЕСИ В УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.: ПОЛІТИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ ГАЗЕТ

Уже перші місяці революції 1905-1907 рр. показали, що справитися з нею одними каральними засобами неможливо. Тому в правлячих колах Росії «стали поговаривать о необходимости некоторого обновления существующего государственного строя» [1, 40]. Імператор Микола II «вынужден был пойти на это» [1, 40]. В серпні 1905 р. підписав «Манифест об учреждении Государственной Думы, которая должна была стать законодательным органом, не колеблющим основ самодержавия и формирующимся в тому же самым недемократическим путем» [1, 40]. Проте через активний бойкот, котрий організували революційні сили, вибори до Думи не відбулися. Народний рух посилювався і в жовтні 1905р. в країні встановилася тимчасова рівновага протиборних сил. «Самодержавие было не в силах выступить открыто против революции. Революции не хватало сил нанести решающий удар по царизму» [1, 40]. В таких умовах «неизбежно была комбинация правящих кругов от репрессий к уступкам» [1, 40]. Такою вимушеною поступкою і став Маніфест 17 жовтня 1905р.

Революція та вирваний нею Маніфест 17 жовтня значно полегшив становище періодичної преси в Російській імперії. У жовтні-листопаді 1905р. цензуру фактично було скасовано [1, 40]. Формально головне управління у справах друку і його органи на місцях продовжували існувати, але побоювалися втручатися у видавничі справи [1, 192].

24 листопада 1905 р. з'явився «Именной высочайший указ правительствующему сенату о временных правилах о повременных изданиях», в якому, зокрема, відмічалось, що «Манифестом 17 октября сего года мы возложили на обязанность правительства выполнение непреклонной нашей воли даровать населению незабываемые основы гражданской свободы, одним из условий коей является свобода слова» [1, 194].

Тимчасові правила на друк від 24 листопада 1905 р. «хотя и ограничивали свободу печати, но в сравнении с дореволюционным законодательством стали значительным шагом вперед на пути к демократическому обществу» [1, 193]. Ними була ліквідована попередня цензура для всіх періодичних видань, котрі виходили в містах, відмінені адміністративні стягнення, міністр внутрішніх справ позбавлявся права забороняти обговорення у пресі будь-якого питання; були відмінені правила про застави для періодичних видань та деякі інші обмеження [1, 193].

У зазначений період продовжувалося видання на території Київського генерал-губернаторства таких газет:

- у Волинській губернії: «Волынские губернские ведомости», «Вольнь» (м. Житомир);
- у Київській губернії (м. Київ): «Киевские губернские ведомости», «Киевлянин», «Киевское слово», «Телеграммы», «Киевская газета», «Киевские отклики», «Спутник средней школы и экстерна»;
- у Подільській губернії: «Подольские губернские ведомости» (м. Кам'янець-Подільський).

Після проголошення нових правил на друк 24 листопада 1905 р. в цьому ж таки році почали видаватися в Києві такі газети:

- «Вечерняя газета». Вийшов лише один номер 21 грудня. Розпорядженням генерал-губернатора видання було припинено на весь час військового стану за «вредное направление»;
- «Киевская газета». У 1905р. під номером газети (№ 284-291) виходили телеграми «Киевская газета», присвячені страйкам;
- «Киевские новости»;
- «Южная неделя», проте за розпорядженням начальника краю від 02.12.2905р. видання було припинено;
- «Громадська думка» – перша україномовна газета Київського генерал-губернаторства, перший номер якої побачив світ 31 грудня 1905 р.

На основі вищенаведеного історичного матеріалу, можемо дійти висновку, що паростки тоталітаризму, домінування держави, уособленої в одній політичній силі, існували ще задовго до того, як ці явища проявилися за радянських часів, тобто вони були в царській Росії уособленням системи державного управління на місцевому рівні генерал-губернаторства.

### Література

1. Российское законодательство X-XX веков: в 9 т. / Отв. Ред. Чистяков О. И. Москва : Юридическая литература, 1994. Т. 9: законодательство эпохи буржуазно-демократических революций: законодательство о государственном строе. Административное земельное и уголовное законодательство, 351 с.

*Хойнацька Людмила,  
кандидат історичних наук, доцент,  
професор кафедри гуманітарних та загальноправових дисциплін  
Інституту Управління державної охорони України  
КНУ імені Тараса Шевченка*

## **ПІСЕННО-ЕСТРАДНА КОНЦЕРТНА ПРАКТИКА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ ЯК ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ТА ІДЕОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН**

Українське пісенно-естрадне мистецтво завжди перебувало під впливом соціальних, економічних і політичних подій, які у той чи інший період відбувались у суспільстві. Фактологічні та хронологічні аспекти розвитку цього мистецтва відтворено у дослідженнях А. Анастасєва, Ю. Дмитрієва, М. Зільбербрандта, С. Клітіна, В. Конен, Є. Кузнєцова, Л. Мархасьова, Є. Рибаквої, Т. Самаї, Г. Смирної, Е. Уварової, В. Фейертага, А. Цукера та інших істориків естради і музикознавців.

Національне обличчя української естради сформувалося у 1960 – 70-ті роки завдяки музично-пісенній творчості композиторів П. Майбороди, О. Білаша, І. Шамо, поетів А. Малишка, Д. Луценка, Д. Павличка, Б. Олійника, М. Сингаївського та інших. Яскравою зіркою спалахнув талант поета і композитора В. Івасюка, пісня якого «Червона рута» стала класикою української естради.

Оскільки у радянський період основним замовником естрадного мистецтва виступала партійна верхівка, відповідно, головним рушієм його розвитку став ідеологічний компонент, що значною мірою нівелювало національну самобутність української естради. Цьому сприяв і процес русифікації музичного мистецтва, який у 1970 – 1980-ті роки досяг свого апогею. Як наслідок, інтерес населення Української РСР до національної пісні помітно знизився. Перешкоджали розвитку української культури застійні явища в радянській державі та суспільстві, кризові тенденції в економіці й політиці.

У зазначений період традиції національної музики зберігали Н. Яремчук, В. Зінкевич, С. Ротару, Н. Матвієнко, І. Попович, В. Шпортько, Л. Відаш, тріо Мареничів, Державний заслужений академічний український народний хор імені Григорія Верьовки та Державна заслужена академічна капела «Думка». Перебудова та розпад СРСР призвели до трансформації естрадного мистецтва, пов'язаної з його комерціалізацією і закладенням підвалин шоу-бізнесу. З кінця 1980-х років естрадне мистецтво, яке не дивлячись на заідеологізованість, мало високий художній та виховний потенціал, втрачає свої позиції. Зникає жанр вокально-інструментальних ансамблів, практично перестають виконуватися пісні в супроводі оркестрів, відбувається поступова переорієнтація українського суспільства на західну модель розважальної індустрії та цінності поп-культури.

Прообразом сценічної культури незалежної України став фестиваль української музики «Червона рута – 89» у Чернівцях. Із здобуттям Україною незалежності почався пошук нових музичних стилів, формується нова молодіжна естрада, з'явилися нові імена І. Білик, В. Павлік, Самая-Т, І. Сказіна, М. Бурмака, Катя Chilly, Н. Могилевська, О. Пономарьов, Руслана, Ані Лорак, М. Одольська, К. Бужинська, О. Юнакова, Каріна Плай, Інеш, гурти «Табула Раса», «Брати Карамазови», «Плач Єремії», «Океан Ельзи», «Аква Віта», «Скрябін», «Грін Грей», «ВВ», «Кому вниз», «Нічлава-блюз», «Танок на майдані Конго», «Тартак» та ін. Українська естрада розпочала рух у бік масово-розважальних експериментів комерційного формату, синтезованих з національним мелосом.

Проте до кінця 1990-х років ще інерційно функціонувала традиційна українська естрада, що спиралася на досвід професійних кадрів радянської школи. Найвідомішими виконавцями української пісні того часу були П. Дворський, Р. Кириченко, А. Кудлай, О. Білозір, І. Бобул, Л. Сандулеса, В. Білоножко, П. Зібров, Н. Шестакова, Н. Шестак, А. Матвійчук, Т. Петриненко, В. Хурсенко; гурти «Соколи», «Дзвони»; дует «Світязь», тріо «Либідь», які з часом вимушені були значно скоротити, а то й зовсім припинити свою концертну діяльність. У 1998 році внаслідок дефолту Росії розвиток української естради призупинився, оскільки українські артисти витіснялися з українського ринку представниками російського шоу-бізнесу, які мали кращі умови для рекламного промоушну.

Теле- і радіопростір, а також полиці музичних крамниць заповнила низькопробна музика, головним чином російськомовна «попса». «Оберегом» української духовності виступало лише радіо «Промінь».

Увага держави до підтримки української пісенної творчості залишалася мінімальною. Більшість музичних проєктів митці реалізували за власний кошт або за рахунок меценатів. Так, у міжнародному конкурсі пісні «Євробачення – 2004» взяла участь молода українська виконавиця Руслана, яка посіла перше місце з композицією «Дикі танці», що ввійшла в себе елементи українських народних мотивів. Участь співачки у конкурсі відбулася за підтримки меценатів Віктора Пінчука та його дружини Олени Франчук.

Представники українського шоу-бізнесу поступово виходили на російський музичний ринок, де особливу популярність завоювали такі поп-виконавці як Верка Сердючка, Потап і Настя, Ані Лорак. Глобалізаційні процеси, що відбуваються в сучасному світі, поширення масової культури істотно впливають на збереження та стан традиційних, віками сформованих культур, їх індивідуальність і неповторність. Сьогоднішня ситуація, коріння якої лежить у процесах, що відбувалися в 1990-ті роки, наочно демонструє неможливість повної заміни естрадного мистецтва шоу-бізнесом, оскільки ці явища є нетотожними за генезою і соціокультурними функціями.

Збереженню та відтворенню багаторічних традицій української естради, реалізації її художніх завдань та відновленню естетичної і виховної соціокультурних функцій в українському суспільстві сприяють фестивалі-конкурси сучасної української пісні, а саме «Осіннє золото» імені Дмитра Луценка, «Трускавецька фієста», «Боромля», «Пісенний Спас» імені Володимира Шинкарука, що відбуваються у різних регіонах нашої держави.

Найавторитетніший серед них – фестиваль сучасної української пісні «Пісенний вернісаж», головою журі та співзасновником якого є президент всеукраїнської творчої спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва України» В. Герасимов. Помітними явищами культурного життя стали ювілейні концерти на честь поета В. Крищенко та композитора О. Злотника.

Окремий, специфічний формат естрадної діяльності становлять «електоральні» концерти на користь окремих політичних лідерів, партій та рухів.

Революція Гідності та воєнна агресія Росії проти України об'єднали зусилля української громадськості на підтримку власної держави та її культури. У сучасних умовах протистояння російської і російськомовної поп-музики та музики української можна розглядати як складову «гібридної війни», що призвело до зменшення російської гастрольної діяльності. З листопада 2018 року мінімальна квота української пісні на теле- і радіопросторі зросла до 35%.

Чимало відомих українських співаків їздять з концертами до бійців Збройних сил і Національної гвардії України, у зону ООС на добровільній основі. Серед них Ф. Мустафаєв, А. Ярмолюк, О. Василенко, Р. Лоцман, С. Мирвода, Л. Горова, які займаються активною філантропічною діяльністю, сприяють реабілітації українських воїнів.

Анексія Кримського півострова привернула особливу увагу світової спільноти до кримсько-татарського питання. Трагедії депортації кримсько-татарського народу була присвячена й пісня «1944», з якою Джамала перемогла на пісенному конкурсі «Євробачення – 2016». Нині один з телеканалів регулярно транслює кримсько-татарські культурні програми.

Специфікою сучасного українського соціуму є його полікультурність. Тому головна соціокультурна суперечність ХХІ століття між прагненням глобалізаційних процесів до єдності, унітарності, стандартизації та прагненням кожної культури до збереження своєї самобутності, унікальності й розмаїття повною мірою стосується й України.<sup>7</sup> Сучасне національне законодавство в мультикультурній сфері постійно наповнюється нормативно-правовими документами, що сприяють її розвитку. Серед них Закон України «Про національні меншини в Україні» (1992 р.). Циганські пісні виконує Л. Сандуленко, польською мовою О. Дзюба, татарською – Джамала.

Сучасна українська музика славиться розмаїттям виконавців та їхньою оригінальністю. З'являються й нові імена співаків, які намагаються працювати у кращих традиціях української естради, – А. Кондратюк, Д. Андрієць, А. Матвієнко, О. Муха. Інформаційно-культурний простір України нині більш захищений від російської музики. Великі зали на цей момент заповнюються українським музичним продуктом. Українська публіка готова слухати українську музику. Інше питання – це його якість.

Після здобуття Україною незалежності в її культурному житті почали спостерігатися як позитивні, так і негативні тенденції. До позитивних тенденцій можна віднести такі:

- демократизація культурної сфери (відсутність партійної цензури);
- поява нових суб'єктів культурного життя (нові музичні колективи),
- виникнення недержавних культурологічних структур (дирекцій свят і фестивалів);
- подальший розвиток міжнародних зв'язків.

Негативними тенденціями є:

- комерціалізація культури, внаслідок чого ринок заповнений продукцією, яка має невисоку художню цінність, але в той же час є видовищною, розважальною, тобто касовою;
- недостатня державна підтримка розвитку культури.

Таким чином, назрів процес реформування культурної сфери, необхідність вироблення виваженої стратегії гуманітарної політики. Держава має формувати умови для забезпечення розвитку національної культурно-мистецької продукції, щоб зробити її конкурентоспроможною, належним чином фінансувати культурно-мистецькі проекти. Значна кількість цивілізацій, особливо західних, нині переживають глибоку кризу у культурно-етичній сфері, орієнтуючись не на духовне вдосконалення, а на споживацькі, матеріальні цінності. У багатокультурному, багатонаціональному суспільстві одним з найважливіших цементуючих факторів виступає державна ідеологія. В умовах глобалізаційних викликів і зовнішніх військово-політичних загроз естрада стає потужним засобом впливу на масову свідомість, інструментом формування української політичної нації. Таким чином, визначальною тенденцією останнього десятиріччя слід вважати українізацію пісенного репертуару естрадних виконавців, їх орієнтацію на націє- та державотворчі цінності, утвердження патріотизму як іманентної риси демократичного, громадянського суспільства, що формується нині в нашій країні.

<sup>7</sup> За переписом 2001 р. в Україні проживає понад 130 національностей.

*Хроненко Ігор,  
кандидат історичних наук, начальник відділу експозиційної роботи  
Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника*  
*Масалова Ірина,  
заслужений працівник культури України,  
завідувач сектору, відділу експозиційної роботи  
Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника*

## **ВИСВІТЛЕННЯ ПОСТАТІ ГЕТЬМАНА ІВАНА СТЕПАНОВИЧА МАЗЕПИ В ЕКСПОЗИЦІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА**

Експозиція будь-якої виставки чи музею історико-культурного напрямку завжди має відповідати науковим та естетичним вимогам сучасності. Вона повинна відображати минуле свого народу, події світової історії, культури та вирішувати основні завдання охорони культурно-історичної спадщини.

Заснування в 1926 р. на території Києво-Печерської лаври музейного закладу, якій згодом отримав назву Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, має велике значення, адже основна його діяльність спрямована на збереження надбань минулого для *прийдеишніх поколінь*. Найефективнішими засобами музейної популяризації пам'яток культури є їх експонування, яке в Києво-Печерському заповіднику завжди складалося з показу, по-перше, безпосередньо архітектурного ансамблю, а по-друге — експонатів з його фондів колекцій шляхом організації виставок.[1, 23] За період з 1946 до початку 2019 р. на території Заповідника було побудовано майже 200 виставок. Саме деякі з них привернули увагу нашого наукового дослідження. Ці експозиції мали на меті висвітлення історичної ролі найбільшого ктитора Києво-Печерської лаври кінця XVII – поч. XVIII ст., гетьмана Війська Запорозького – Івана Степановича Мазепи.

З початком визвольних змагань українського народу середини XVII ст., а згодом утвердженням козацької держави, Києво-Печерська лавра суттєво зміцнила своє матеріальне становище. Щедрими меценатами Лаври виступали, в цей час, гетьмани і вища козацька старшина. Земне існування вважалося важливим, але скороминущим етапом буття, а тому, навіть маючи пристойні статки, заможне козацтво жило в скромних кам'яницях чи грубих дерев'яних будовах, не дуже переймаючись їх красою, вишуканістю. Головне – прийти на суд Божий із почуттям виконаного обов'язку перед Православною Церквою, батьківською землею. Часи І. Мазепи не залишили нам старшинського змагання в побудові розкішних палаців, маєтностей. Найближчі соратники гетьмана набуті кошти, здебільшого, спрямовували на зведення та відновлення храмів, на підтримку монастирів. Важкі реалії залежності від Московської держави, перебування в напруженому очікуванні навали ординців із Криму, корисливе зазіхання Речі Посполитої на територію Гетьманщини постійно вимагали від православного населення молитовного звернення до Бога [2]. Саме з цього періоду ми маємо найбільше культурне надбання – українське бароко. Іноді цю епоху називають «мазепинською», в зв'язку з тим, що своїм розквітом і блискучістю вона, не в останню чергу, зобов'язана цій легендарній особистості. Духовне серце українського народу – Києво-Печерська лавра – користувалася особливою любов'ю і повагою гетьмана Івана Мазепи. Особистість гетьмана є однією із тих постатей в історії, які вже самі по собі характеризують розвиток суспільства у певний період, і є своєрідним національним обличчям епохи. Доба гетьмана І. Мазепи є для України епохою величезного розквіту архітектурного мистецтва. Почався новий етап у розвитку вітчизняного зодчества взагалі й архітектури Києво-Печерської лаври зокрема [3]. Коштом гетьмана та його найближчого оточення наприкінці XVII – на поч. XVIII ст. побудовано монастирський мур довжиною 1190 м, з чотирма вежами і трьома брамами, церкву Всіх Святих над Економічною брамою (1696–1698), відновлено Троїцьку надбрамну церкву, позолочено бані Успенського собору і прибудовано до нього північний і південний приділи. У 1702 р. було відновлено будинок лаврської друкарні. Завдяки гетьману Лаврі в 1688 р. було повернуто її найважливіший привілей - ставропігію. Він також подарував 2 села на утримання монастирського шпиталю. Полковник К. Мокієвський побудував власним коштом церкву Різдва Пресвятої Богородиці (1696) на Дальніх печерах, а на Ближніх печерах коштом полтавського полковника П. Герцика, у 1698–1701 рр., була побудована Хрестовоздвиженська церква.

У 1701–1705 рр. гетьман І. Мазепа збудував велику Вознесенську церкву на території Печерського жіночого монастиря (знаходився навпроти Лаври із західного боку), де ігуменею була його мати – Марія Магдалина. На відомій гравюрі київського майстра Іларіона Мігури «Панегірик на честь гетьмана Івана Мазепи» (1701) зображено славетного гетьмана у лицарському одязі з гетьманською булавою в руках. Він оточений алегоричними постатями та шістьма збудованими церквами оздобленими його гербами. Над постагтю Мазепи напис: «Да будет имя мое ту во веки и будут ум мой и сердце мое ту во все дни», а під малюнками церков «Основание их на горах святых»

На усіх храмах до будівництва яких мав відношення могутній гетьман-меценат, були зображені його герби. Ці храми обов'язково мали престол в ім'я Іоанна Предтечі, який був небесним патроном гетьмана або

освічувались в ім'я Всіх Святих. Не була виключенням і церква Всіх Святих, де з північного боку над входом було викладено зображення герба гетьмана. Але у 1708 р., після відомих подій Північної війни, цар Петро I надав вказівку накласти анафему на гетьмана І. Мазепу і видав наказ прибрати герби гетьмана з усіх храмів, в тому числі й з церкви Всіх Святих.

У грудні 1999 р., до щорічної наукової конференції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника «Могилянські читання», яка була присвячена гетьману Івану Мазепі, відкрилася невелика фотовиставка, що оповідала про окремі віхи життя цього визначного політичного та культурного діяча, великого церковного фундатора. Під час конференції відбулося також урочисте відкриття відновленого герба І.С. Мазепи на північному фасаді церкви Всіх Святих. Майже 15 років до невеликої фотовиставки приходили люди – самостійно або групи з екскурсводами і з інтересом вивчали її матеріали, іноді переписуючи тексти псалмів, написаних гетьманом. Одна з відвідувачок, Олена Василівна Леонтович, під впливом матеріалів виставки, подарувала нам репродукцію з портрета «Гетьман Іван Мазепа», виконаного художником Сергієм Макаренком у 1964 р. в Нью-Йорку.

На той час тематичної експозиції, присвяченій гетьману Івану Мазепі та його зв'язкам з Києво-Печерською лаврою в Заповіднику не було, тому, враховуючи зацікавленість відвідувачів цією тематикою, постала необхідність оновити цю виставку не лише інформативно, але й змінити її оформлення за допомогою новітніх технологій при виготовленні фотоматеріалів. 2014 р. така виставка була розгорнута у церкві Всіх Святих. На трьох банерах розміщено 52 зображення, що пов'язані з постаттю гетьмана Івана Мазепи. Ця виставка використовується і досі для проведення квестів для школярів за мазепинською тематикою музейно-освітнім відділом Заповідника.

17 липня 2017 р. у Заповіднику в приміщенні Мазепиної (Онуфріївської) вежі відкрилася виставка одного дня «Гетьман Іван Мазепа – особистість, державник, меценат». Ініціаторами експозиції виступили Заповідник, фонд Миколи Томенка «Рідна країна» та Музей Шереметьєвих. Відкриття виставки було приурочене до двох визначних подій в історії України – прийняття Декларації про державний суверенітет України (16 липня 1990 р.) та 330-річчю обрання гетьманом Івана Мазепи (22 липня 1687 р.). На виставці були представлені козацька шабля, гетьманська булава, пернач та інші рідкісні пам'ятки XVII–XVIII ст., що надають уявлення про епоху, в яку жив славетний гетьман. 18 травня 2018 р. у Годинниковій вежі була відкрита виставка «Милостивий патрон святої обителі – гетьман Іван Мазепа». Відвідувачі мали можливість дізнатися про архітектурний ансамбль Києво-Печерської лаври та Печерського містечка часів Івана Мазепи, вклади гетьмана і його сподвижників у церковні ризниці. Особливу увагу відвідувачів привернув раритетний експонат – пам'ятка початку XVIII ст. – срібна позолочена зіздиця з вигравіруваним іменем Івана Мазепи – вклад гетьмана в Успенський собор Києво-Печерської лаври. Зіздиця має унікальну шестикінцеву форму і її можна побачити на гетьманських гербах. 5 липня 2018 р. у приміщенні Верховної Ради України Заповідником була організована виставка одного дня, присвячена визначній пам'ятці української культури доби гетьмана Івана Мазепи – Євангелію-Апракос, виданому друкарнею Києво-Печерської лаври у 1707 р. Книгу великого формату «in folio» вважають самим розкішним виданням лаврської друкарні за всі 300 років діяльності. Ця унікальна книга була першим й єдиним кириличним виданням Євангелія-Апракос. В перекладі з грецької «апракос» означає «тижневий». Священні тексти тут розміщені не традиційно, як у Четвероєвангелії (Євангелії-тетр) – від євангелістів Матфея, Марка, Луки та Іоанна, а послідовно, на кожен день церковного року від Великодня до Великодня, в порядку їхнього читання по днях тижня та неділях. Видання книги безпосередньо пов'язано з іменем Івана Мазепи, про що йдеться у передмові до читача. Отримавши в дарунок від грецького архімандрита давнє рукописне Євангеліє з Афону, «...благородний військ запорозьких вождь, обох сторін Дніпра гетьман Іван Мазепа...», усвідомлюючи значення та велику цінність манускрипту, передав його для друку та подальшого поширення у Києво-Печерську лавру. До друку книги готували понад два роки: монастирські вчені-богослови перекладали тексти з грецької, ретельно редагуючи їх, а сподвижник гетьмана, лаврський архімандрит Іоасаф Кроковський написав передмову, де виклав історію її створення. Євангеліє стало справжнім шедевром українського книгодрукування. На виставці було представлено два примірники книги із трьох, що зберігаються в колекції Заповідника. Відвідувачі могли оцінити високопрофесійну роботу як лаврських граверів та фахівців друкарської справи, так і велику майстерність відомого київського золотаря Олександра Іщенка, який у другій половині XVIII ст. виготовив вишукану срібну оправу до одного з примірників книги для Успенського собору Києво-Печерської лаври.

20 березня 2019 р. у виставковій залі Успенського собору Заповідника відбулося урочисте відкриття виставки «Гетьман Іван Мазепа і Києво-Печерська лавра (до 380-річчя з дня народження гетьмана України Івана Мазепи)». Де представлені ікони, церковне начиння, живописні твори, стародруки мазепинської доби, а також копійні матеріали, що розкривають особистість Івана Мазепи, як творця української культури своєї доби. Завдяки експонатам із колекції Заповідника можна скласти уявлення про масштаб діяльності гетьмана і вклад у становлення духовної й художньої культури України ранньомодерного періоду. На виставці представлені предмети, які мають безпосереднє відношення до гетьмана І. Мазепи, а саме:

- Універсал гетьмана Івана Мазепи про передачу митрополиту Варламу Ясинському права Київського магістрату на збір помірною на житньому торзі для утримання Петропавлівського монастиря з дозволом останньому шинкувати на монастирському подвір'ї. Оригінал, засвідчений печаткою та підписом І. Мазепи. 1695 р., січня 10, Батурина (папір, чорнило, рукопис).

- Потир. Вклад гетьмана Івана Мазепи до Успенського собору Києво-Печерської лаври Остання чверть XVII ст., Аугсбург (срібло, карбування, золочення, емаль, цитрин, хризоліт, аметист, гранат).

- Звіздця. Вклад гетьмана Івана Мазепи до Успенського собору Києво-Печерської лаври, початок XVIII ст. (срібло, скло, гравіювання, карбування, золочення).

- Євангеліє 1636 р., Львів (папір, друк, метал, карбування, тиснення, посріблення) Згідно напису на сторінках ігумена Києво-Печерського Вознесенського та Глухівського монастирів Марія Магдалина Мазепина замовила оправу для книги до монастиря Фрола і Лавра у Києві у 1696 році.

- Блюдо. Вклад ігумені Марії Магдалини Мазепиної до Києво-Печерського Вознесенського монастиря у Києві. 1701 р. (метал, гравіювання, карбування, золочення).

- Воздух. Вклад ігумені Києво-Печерського Вознесенського монастиря Марії Магдалини Мазепиної до Києво-Печерської лаври. 1689 р., майстерня Вознесенського монастиря (оксамит, шовк, золотні, срібні та шовкові нитки, гранати, рубіни, перли).

- Мигура Іван (Ларіон) Гравюра. Панегірик на честь гетьмана Івана Мазепи. 1705 (Відбиток XIX ст.) Україна. Папір, мідьорит. (копія)

- Євангеліє 1707 р., друкарня Києво-Печерської лаври. Гравюри Данила Галяховського (Папір, друк, мідьорити, срібло, литво, карбування, золочення).

Заповідник планує і надалі висвітлювати тематику гетьмана І. Мазепи, як ктитора Києво-Печерської лаври. Для цього вже розпочато побудову в приміщенні Мазепиної (Онуфріївської) вежі повноцінного музею, завданням якого буде всебічний показ актуального етапу історії України. Він може стати відкритим майданчиком для проведення інтелектуальних, наукових дискусій, освітнім центром, суспільно-політичне і соціо-культурне значення якого буде вкрай важливим при формуванні світогляду молодих українців.

#### *Література*

1. Масалова І.І. Жданова Д.А. Експозиційна діяльність Заповідника 1946–2005 рр. // Лаврський альманах: Збірник наукових праць. Випуск 15, спецвипуск 6: До 80-річчя Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. К.: Фенікс, 2006. С. 23-65.

2. Павленко Сергій. Духовні сподвижники Івана Мазепи. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://www.gorod.cn.ua/print/city\\_891.html](https://www.gorod.cn.ua/print/city_891.html)

3. Сідлецька Т.І. Історія української культури [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/15sidlecka\\_Istoriya\\_ukrayinskoyi\\_kulturi/p5.html](https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/15sidlecka_Istoriya_ukrayinskoyi_kulturi/p5.html)

*Чайка Владислава, аспірантка НАКККіМ*

### **МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В УМОВАХ СУЧАСНОГО МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО СУСПІЛЬСТВА**

Формування та розвиток української культури в діаспорі загалом і музичної зокрема як окремого феномену обумовлювався рядом чинників, що пов'язувалися безпосередньо як з хвилями еміграції, так і з умовами соціокультурного середовища тих суспільств, в межах яких відбувалася подальша їх інтеграція. Вагому роль в цих процесах відіграла культурна політика держав, яка повинна була враховувати поліетнічний склад суспільства, що розгортався за рахунок притоку різноманітних емігрантів. Саме політика мультикультурності як врахування багатоетнічного і різноманітного культурного складу стала визначальною у розвитку північноамериканських країн, насамперед Канади і США, а згодом і європейських.

Початки прояву політики мультикультурності припадають на 70-90-ті рр. XX ст. Основними засадами мультикультуралізму є урівноваження співжиття в суспільстві, де існують різні культури і національності, які повинні мати рівні права на розвиток та визнання їх у якості національно-культурних маркерів. Політика мультикультуралізму є відповіддю національної держави на соціокультурний виклик, пов'язаний зі зміною етнодемографічної структури суспільства, зумовленою насамперед характером сучасних міграційних процесів. Його поява пов'язана з тим, що в країнах активізувалися пошуки нових форм взаємодії з іноетнічним населенням. Йшлося, насамперед, про зниження рівня матеріальної нерівності людей різної етнічної та расової належності [1, 464].

Терміни «мультикультурне суспільство» і «мультикультуралізм» виникли в Канаді в 1960-х роках. Власне, політичні реалії Канади кінця 1960-х – початку 1970-х рр. вплинули на розробку теоретичних засад багатокультурності та застосування їх у багатоетнічній канадській дійсності. У 1963 р. було створено Королівську комісію з питань двомовності та двокультурності. Вона зосередила діяльність на вивченні рівня двомовності у федеральній адміністрації, ролі громадських та приватних організацій у намаганні поліпшити міжкультурні відносини [4, 112].

Політика мультикультуралізму стала однією із складових формування та розвитку державної політики ідентичності в Канаді. Багатокультурність виступала втіленням ідеї соціальної інтеграції держави, центральним завданням якої є розв'язання проблем, зокрема і у розвитку культури. Визнання багатокультурності та етнічної багатоманітності були визнані загальною цінністю суспільства на противагу запровадженню асиміляційної політики стосовно етнічних груп. Канадська модель мультикультуралізму передбачає механізми співпраці уряду, регіональної влади та неурядових організацій етнічних спільнот, які спрямовані на підтримку культур, що є складовими загальної канадської культури. У 1988 р. канадський федеральний парламент ухвалив Закон «Про канадську багатокультурність», який охоплював широкий спектр громадянських, політичних, соціальних та мовних прав, які закріплені Конституцією Канади.

Слід зазначити, що українська етнічна група протягом тривалого свого перебування на канадській землі зорганізувалася як невід'ємна складова частина поліетнічного організму. Вона досягла високого рівня акультурації та адаптації у канадське суспільство шляхом своєї суспільно-політичної та соціально-економічної інтеграції.

У Сполучених Штатах мультикультуралізм не був прийнятий офіційною політикою, але сама модель еміграції в цю країну завжди відрізнялася більшим культурним розмаїттям. Там він виник в 1970-і роки, але дещо в відмінному контексті, ніж в Канаді. В США мультикультуралізм прийшов на зміну гомогенізуючій політиці «плавильного котла», яка, втім, не виправдала сподівань американців [2, 111]. Він більшою мірою опирався на ідеї фемінізму, а також вбирав рухи афроамериканців за рівні права і можливості. Центрами такого опору були зазвичай університети і коледжі вищої освіти. Найбільш гострими питаннями були вимоги етнічних квот та мультикультурних навчальних програм. Початок був покладений студентським і молодіжним рухами другої половини 1960-х років, які кинули виклик усталеним стереотипам і інститутам. У США цей поступ з самого початку мав сильний антирасистський характер, що було пов'язано з виступами темношкірих за свої права. Така політика була частиною боротьби за цивільні права, які ставили собі за мету інтеграцію і рівні індивідуальні права незалежно від кольору шкіри. Проте хвилі еміграції визначали значну культурну динаміку, оскільки емігранти адаптувалися в новому соціокультурному середовищі і намагалися розвинути свої власні інститути на шляху до соціального зростання. Ці процеси не тільки протидіяли асиміляції в «плавильному котлі», а й сприяли формуванню етнічних, етно-релігійних або групових інтересів, породжуючи різні політичні орієнтації [2, 57].

Представники музичної культури української діаспори на північноамериканському континенті відразу були включені до міжкультурного діалогу мультикультурного суспільства, виступаючи активною стороною в цьому творчому діалозі, набуваючи значного світового досвіду, що загалом сприяло збагаченню української культури в межах багатонаціонального середовища. Таким чином, ми можемо констатувати, що саме завдяки політиці мультикультурності став можливим повноцінний розвиток етнонаціональних культур діаспорних спільнот поза межами Батьківщини.

#### *Література*

1. Козловець М.А., Михайлова М.О. Мультикультуралізм і проблема єдності суспільства. ХХ століття – етнонаціональний вимір та проблеми Голокосту: зб. наук. праць за матер. міжнарод. наук.-практ. конф., 22–23 жовтня 2010 р. Житомир, 2010. С. 464-472
2. Підскальна О. Мультикультуралізм як феномен постсучасного світу. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса НАН України*. 2016. Вип. 3-4(83-84). С.108-120
3. Терборн Г. Мультикультурные общества. *Социологическое обозрение*. 2001. Том 1. № 1. С. 50-67
4. Шалига О. Політика Канади щодо забезпечення національно-культурних прав етнічних меншин та українська діаспора. *Часопис української історії*. 2017. №. 36. С. 112-119.



# МЕНЕДЖМЕНТ

*Kaftandjiev Christo,*  
*professor, Ph.D. and Doctor Habilis in Advertising,*  
*Semiotics and Marketing Communications in Faculty of Journalism*  
*(Sofia University)*

## EFFECTIVE ADVERTISING AND MARKETING COMMUNICATIONS OF MUSEUMS

The strategies of museum communication are the methodological foundations that regulate the development of the museum as a cultural and communicative system, aimed primarily at solving the problems of the interaction among the museum and the external communication environment, the museum and society. The direction and dynamics of the development of museum communication and the success of the modern museum are determined by the following factors: strategy of openness of museums; marketing strategy; branding; partnership strategy; strategy of expanding the channel of museum communication; the formation of a strategy of participation, the interaction of the museum with the visitors and the local community.

The non-commercial nature of the museum as an organisation dictates the distinctive features of marketing in museum field. The museum marketing is the activity of museums to create and show the consumer value of the human cultural heritage in order to meet the needs of the aesthetic, spiritual development and education of the present and future generations of visitors, as well as other contact audiences of the museum and society as a whole.

The museum marketing is based on the principles of classical marketing, and can have both non-profit and commercial components. The results of the museum's marketing activities are aimed at supporting the development of the museum and the introduction its ideas and mission. The complex of marketing as an aggregate of the organisation, managed by variable marketing factors in the museum sphere, has a number of significant features. First of all, they concern the composition of the marketing complex. In addition to the product, prices, distribution channels and promotion in the museum marketing, personnel, processes, material environment play the important roles, which are the components of the marketing complex. Due to the development of marketing methodology, the prices of products are depended on its functional or utilitarian side as well as the buyer's perception of the products. At the beginning of XXI century in marketing the concept of a market mark has been established as a symbol that embodies some values.

The effective communication of the museums depends on the various types of advertising and different kinds of the museum products. They can be a museum product promotion, image advertising, comparative advertising, cooperative advertising, transport advertising, museums, digital advertising, non-traditional advertising (Ambient Media) and others

The different types of advertising and other marketing communications of museums depend on various groups of consumers, as well as the system of appeals. They are the appeals by authorities, marked by the high social status; education where intelligence is being analysed; a family that includes fun, humour, love, relationships; economy, traditions, intercultural relations, etc.

Effective advertising and marketing communications of museums involve the communication strategies. They can be a verbal part of the advertising of museums; advertising cars that use the sign systems of animals, architecture, space, color, light, gestures, music, etc.

In the advertisement of museums, we implement the communicative strategies by the following methods: visual comparisons, hyperbole, metaphors, metonymy, personification, opposition, repetition, paradoxes, etc. In the adverts of museums, we use various semantic notions such as redundancy; continuum; zero morpheme; semantic field and so on.

The criteria of the division of the museums' promotional campaigns are the context and intertextuality, the ways of integrating advertising campaigns at the formal and informative levels.

The different genres of PR-companies are used differently in museums at the level of marketing communications. Events and exhibitions in the marketing communications of museums suggest different placements of products in the system of marketing communications of museums. For example, calendars can be the specific PR-communication in the marketing communications of museums.

The modern marketing communications of the museums can include the following marketing communication constants: trademarks, colours, images, music, slogans, communicative approaches, testimonies, etc. There are many ways to integrate advertising campaigns and marketing communications with these communicative constants. Moreover, we should pay attention to the communicative contexts that help to better integrate marketing communications. The corporate design and style are the important components of marketing communications. Therefore, the analysis of these communications should be done in terms of their effectiveness and role in the integration of marketing communications of museums.

The digital marketing communications of museums and transmedia technologies also form the strategy of museum marketing communications. They include the digital advertising, digital PR, digital events, digital communications, digital direct marketing communications, digital commerce, merchandising etc. In addition, they can be digital ads; digital comparative ads; digital cooperative announcements; digital image ads digital product announcements; digital creative ads; digital advertising etc.

## **ТЕХНОЛОГІЯ КОУЧИНГУ У СУЧАСНІЙ УПРАВЛІНСЬКІЙ ПРАКТИЦІ**

В умовах радикальних соціально-економічних трансформацій організаційна культура стала значущим фактором впливу на ефективну господарську діяльність підприємств. Зарубіжний досвід переконує, що однією з важливих конкурентних переваг, одним з найбільш потужних чинників, який виділяють як ключову складову успіху підприємства, є його організаційна культура.

Разом з тим, серед важливих завдань управлінської ланки - пошук шляхів підвищення праці на підприємстві, що безпосередньо пов'язано з розвитком його людського потенціалу. Дедалі частіше власники підприємств здійснюють пошук способів адаптації працівників до вимог, які до них висуваються, та приділяють значну увагу їх професійному зростанню. Тому розгляд функціональної та змістовної сутності коучингу як інструменту управління ефективністю праці та важливого чинника покращення організаційної культури підприємства набуває актуальності та значущості.

Поняття «організаційна культура» відноситься до базових понять теорії управління і займає важливе місце у сфері вивчення господарської діяльності підприємств. Прояви організаційної культури на підприємстві можна відчутти одразу, оскільки саме культура обумовлює адаптацію «новачків» та поведінку «ветеранів», знаходить висвітлення в ідеології кожної управлінської ланки, насамперед, вищого керівництва, реалізуючи себе в конкретній стратегії підприємства.

Серед елементів організаційної культури науковці виокремлюють:

- сукупність типових стереотипів сприйняття, переконань, переживань, цінностей, норм і правил, ритуалів і традицій;
- загальні моделі поведінки та взаємодії членів підприємства один з одним, а також з представниками зовнішнього середовища;
- технології виробництва продуктів та послуг;
- будь які матеріальні продукти діяльності, включаючи планування офісів та виробничих приміщень, рекламу, продукти, технології та ін.;
- будь які продукти соціальної реальності нематеріального характеру (ідеї, оцінки, рейтинги та ін.);
- ставлення до змін: вороже, нейтральне або з ентузіазмом.

Організаційна культура знаходить свій прояв у засобах інтеграції членів підприємства і в методах її взаємодії з зовнішнім середовищем. Культура формує певний стиль взаємодії членів організації із змінами в зовнішньому середовищі, що дозволяє підприємству розвиватися.

Зокрема, Едгар Шейн серед культурних проблем, що пов'язані з адаптацією підприємства до зовнішнього середовища і його розвитком, виділяє [1, с.56]:

1. Проблему місії і стратегії підприємства. Розуміння місії, що поділяється більшістю членів підприємства, досягнення стратегічних цілей та ключових задач.
2. Проблему цілей. Досягнення консенсусу відносно цілей підприємства та його підрозділів на основі загальної місії.
3. Проблему засобів досягнення цілей. Встановлення єдиної думки відносно засобів, які повинні бути використані для досягнення цілей (для формування організаційної структури, створення системи заохочень).
4. Проблему визначення результатів. Досягнення консенсусу відносно критеріїв, які використовуються для визначення і оцінки кінцевого та проміжного результатів, вкладу індивідів та груп.
5. Проблему корекції. Досягнення згоди відносно зміни стратегії, якщо немає позитивних результатів в діяльності підприємства.

Організаційна культура, таким чином, може бути представлена як соціальний феномен, що постійно розвивається та вдосконалюється. Для забезпечення реалізації конкурентної стратегії на підприємстві необхідно культивувати певні риси культури через навчання персоналу та змінювати риси культури певних груп працюючих в разі перешкод при реалізації цієї стратегії.

Таким чином, організаційна культура представляє собою сукупність взаємопов'язаних елементів, котрі формують важливий механізм взаємодії персоналу на підприємстві, визначаючи соціальний простір для їх діяльності та індивідуального розвитку.

Людський фактор у роботі нині є пріоритетним, адже, з одного боку, у зв'язку з ускладненням виробництва вартість людської помилки істотно зростає, а з іншого – посилюється конкурентна боротьба за нові ідеї та практичне їх втілення. Саме тому в сфері управління персоналом з'являється технології, спрямовані на забезпечення успішного розвитку підприємства.

Серед сучасних заходів, спрямованих на покращення системи управління розвитком підприємства, - атестації, управління деревом цілей, заходи, спрямовані на розвиток корпоративної культури і підтримку

корпоративного духу, тренінги, дії, покликані прискорити адаптацію нових співробітників, робота з резервом.

Новітнім методом, що поєднує у собі різні методики і техніки, а також дає нові можливості щодо розвитку персоналу та впливає на результати діяльності окремих людей і організації в цілому, є коучинг. Сучасне управління в стилі коучингу – це погляд на співробітників як на величезний додатковий ресурс підприємства [2]. При цьому кожен співробітник розглядається як унікальна, творча особистість, здатна самостійно вирішувати багато завдань, проявляти ініціативу, робити виважений вибір, брати на себе відповідальність і приймати власні рішення.

Нині немає однозначного трактування коучингу як категорії. Зокрема, ДЖ. Уїтмор визначає коучинг як «новий стиль управління людськими ресурсами, технології якого сприяють мобілізації внутрішніх можливостей і потенціалу працівників, постійному вдосконаленню професіоналізму та кваліфікації працівників, зростанню рівня їх конкурентності, забезпечують розвиток компетентності, спонукають до інноваційного підходу у виробничому процесі» [3, с. 13].

Міжнародна федерація коучингу, як відомо, визначає коучинг як безперервне співробітництво, котре допомагає досягнути реальних результатів в особистому та професійному житті. Результатом коучингу є поглиблення знань, адже він сприяє самовдосконаленню працівника.

У праці М.Нагари коучинг представлено як технологію управління не лише поточним рівнем конкурентоспроможності персоналу підприємства, але і його перспективною конкурентоспроможністю, оскільки він спрямований на мобілізацію внутрішніх ресурсів підприємства, розвиток необхідних здібностей і вмій роботи з динамічно змінною інформацією, сприяє освоєнню передових стратегій отримання результату завдяки високій мотивації праці, створенню атмосфери творчості та ініціативи, підвищенню відповідальності за виконання завдань [4, с. 100].

В.Кулик вважає, що коучинг у загальному плані можна визначити як філософію, систему технологій і методів, спрямованих на постановку та максимально швидке досягнення глобальних цілей за допомогою консалтингової підтримки експертів та тренінгу з безпосередньою участю коуч-консультантів [5, с.138].

Як бачимо, коучинг переважно трактують як тренування та консультування працівників з метою максимальної реалізації їх потенціалу. А отже, коучинг спрямований в першу чергу на досягнення цілей підприємства, реалізацію його стратегії розвитку та покращення організаційної культури, а також на формування поведінки працівника таким чином, щоб максимально забезпечити самостійність та ефективність прийнятих ним рішень

Залежно від виду діяльності, кваліфікації працівників, особливостей галузі та цілей підприємства, коучинг може виконувати безліч функцій, серед яких найбільш значущими виступають [6, с.299]:

- функція розвитку - коучинг забезпечує розвиток трудового потенціалу та компетенції працівників, що впливає на їх кар'єрний ріст;
- креативна функція – коучинг дає змогу працівникам максимально проявити ініціативи, генерувати нові ідеї та приймати креативні рішення;
- функція комплексного консультування - коучинг може використовуватися в усіх сферах та усіма підрозділами підприємства на будь-якій стадії його розвитку;
- мотивуюча функція – коучинг дає змогу працівникам забезпечувати досягнення цілей як особистого характеру, так і підприємства в цілому;
- функція адаптації – коучинг дає змогу працівникам швидко пристосуватися до мінливих зовнішніх факторів роботи підприємства.

Таким чином, коучинг забезпечує високі стандарти виконання завдань, підтримує систему ефективного управління, створює атмосферу, яка стимулює креативність, генерацію нових ідей, проявляючись через співпрацю та партнерство, виступає надійним фундаментом організаційної культури підприємства та набуття ним конкурентних переваг

Тому серед переваг коучингу як методики роботи з персоналом та інструменту забезпечення дієвої організаційної культури підприємства можна виділити:

- підвищення ефективності управління. Коучинг розвиває професійні якості окремих працівників і команд та дозволяє використовувати ці якості в роботі на благо підприємства;
- розвиток персоналу. Використання коучингу дозволяє працівникам підприємства розвиватися безпосередньо в процесі роботи і тим самим підвищувати свою ефективність;
- оптимізацію системи корпоративного навчання. Використання коучингу в управлінні дозволяє багаторазово підвищити ефект від навчання на курсах і тренінгах. Працівники, котрі пройшли навчання, легше адаптують отримані знання до специфіки своєї роботи, починають більш активно і ефективно застосовувати отримані знання на практиці;
- поліпшення якості життя працівників. При використанні коучинг, крім поліпшення взаємин у колективі, кожен працівник отримує більшу емоційну задоволеність від своєї роботи, що мотивує його на якісне виконання своїх обов'язків;

- економія часу менеджера. На перший погляд, коучинг вимагає додаткового часу, але насправді він економить час керівника. Додаткові витрати часу вивникають тільки при навчанні коучингу і на етапі впровадження його як нової системи управління. Надалі працівники, з якими проводиться коучинг, готові брати на себе відповідальність, їх не треба контролювати, тому в менеджера з'являється час на виконання більш складних функцій, яким раніше не приділялася належна увага;

- творчу гнучкість та адаптацію до змін. Зростання конкуренції на ринку, інноваційні технології, економічна невизначеність та соціальна нестабільність вимагають усе більшої гнучкості та адаптивності. Коучинг дозволяє швидко адаптуватися до змін, що є актуальним для ефективної роботи підприємства.

Отже, важливим напрямом методів підтримки організаційної культури підприємств є використання можливостей системи поширення знань, зокрема широке впровадження системи наставництва, адаптації нових працівників, підвищення їх кваліфікації. Реалізація таких заходів підвищує якість трудових ресурсів та ефективність комунікаційних процесів, мотивує персонал до продуктивної праці, підвищує лояльність працівників до підприємства. Важливою метою навчання є формування системи знань підприємства як його конкурентної переваги, як фактору стійкості і ефективної адаптації в умовах мінливості зовнішнього середовища.

У цьому контексті потужним інструментом, що дозволяє досягти вагомих результатів щодо покращення ефективності роботи персоналу, є коучинг, адже він надає можливість працівнику повністю розкрити свій внутрішній потенціал і використовувати його в інтересах компанії. Тому використання коучингу в управлінні стратегічним розвитком підприємства є важливим чинником реалізації поставлених цілей.

### *Література*

1. Schein E.H. Organisational Culture and Leadership. A. Dynamic View. San Francisco, John Wiley & Sons, 2010. 464 p.
2. Шеховцова І.А., Годована А.С. Роль коучингу в політиці ефективного управління персоналом // Сучасні проблеми економіки і підприємництва: збірник наукових праць. Київ: ІВЦ Видавництво «Політехніка», 2016 URL: <http://sb-keip.kpi.ua/article/view/71027>
3. Уитмор Дж. Coaching – новый стиль менеджмента и управления персоналом: прак.пособие М.: Изд-во «Финансы и статистика», 2005. 160с.
4. Нагара М. Роль коучингу в забезпеченні конкурентоспроможності персоналу // Вісник Донецького національного університету економіки і торгівлі імені М.Туган-Барановського: зб.наук.праць. Донецьк, 2009. №4(44). С.96-101.
5. Кулик В. Коучинг в системі трансферу інновацій // Проблеми системного підходу в економіці: збірник наукових праць Національного авіаційного університету, 2007. №1. С.137-141.
6. Логвиновський С.І. Функціональна та змістова сутність коучингу на підприємстві // Європейський вектор економічного розвитку: збірник наукових праць. Дніпропетровськ, 2012. С. 297-301.

*Липов Володимир,*

*доктор економічних наук, професор, професор кафедри міжнародної економіки та менеджменту зовнішньоекономічної діяльності Харківського національного економічного університету імені Семена Кузнеця*

## **ГОСПОДАРЮВАННЯ І КУЛЬТУРА: ВІД НАТУРАЛЬНОЇ ФОРМИ ГОСПОДАРЮВАННЯ ДО ГЛАМУРНОГО КАПІТАЛІЗМУ**

Руйнівні наслідки трансформаційних перетворень на пострадянському просторі з усією наочністю продемонстрували обмеженість і уцербність неокласичної концепції людини економічної. Розширюється спектр методів, використовуваних в ході вивчення процесів економічного розвитку. Отримує розвиток інституціональний напрям економічних досліджень. Все активніше залучаються досягнення інших наук. До вивчення особливостей економічної поведінки залучаються досягнення таких наук як філософія господарства, соціальна економіка, економічна соціологія, інституціональна економіка, економічна психологія, поведінкова економіка. Істотний потенціал виявлення і дослідження чинників, що стимулюють або гальмують економічні зростання, має культурологічний підхід.

Діалектичну цілісність культурі надає наявність двох її протилежних, але нероздільних граней – матеріальної і духовної. У свою чергу сама матеріальна сторона людської культури носить дуалістичний характер, адже її носієм виступає речовина природного походження, перетворена людиною в процесі життєдіяльності. Вона забезпечує фізичне виживання суспільства. Але саме її існування, відтворення в

придатному для застосування вигляді неможливе без накопичення, передачі та використання духовного досвіду.

Особливу грань духовної культури складають цінності та норми соціальної взаємодії. Комплементарність різних елементів культури інтегрує її в єдине ціле. Вона забезпечує можливість існування культури як специфічного феномена, що виділився з природного середовища і виконує репродуктивні і адаптаційно-орієнтаційні функції. Дослідження культури в контексті її впливу на організацію людської діяльності, соціальної взаємодії, дозволяє виділити кілька рівнів регуляції (табл. 1)

Таблиця 1

### Регулятори соціальної взаємодії і культура

Рівень	Елементи регулювання
<i>Безсвідоме</i>	потреби (що нами рухає), інстинкти, колективне несвідоме, архетипи, етосні цінності, способи мислення (як ми діємо)
<i>Свідоме</i>	потреби, інтереси (що), знання, вміння, прийоми мислення (як)
<i>Підсвідоме</i>	потреби, цінності (що), стилі мислення, навички (як)
<i>Надсвідоме</i>	інституції, національні, професійні стилі мислення, переважні ціннісні орієнтації національних культур (що, як),

Інструменти регулювання людської діяльності і взаємодії розділені на дві групи і чотири рівні. До першої групи віднесені ті, які виступають в якості стимулу або мотиватора (що нами рухає), а до другої – ті, які власне і визначають порядок діяльності (як ми діємо). Ключове значення в процесі формування культури має двосторонній рух між свідомим і надсвідомим рівнями регулювання. Він пов'язаний, з одного боку, з об'єктивуванням в суспільній свідомості індивідуального суб'єктивного досвіду (формування культури), а з іншого – з засвоєнням (суб'єктивізація) індивідами в процесі соціалізації об'єктивного культурного досвіду, накопиченого попередніми поколіннями (успадкування культури).

Вихідною передумовою формування національно-культурної специфіки організації господарської діяльності людини виступає матеріально-технологічне середовище. Особливості його впливу, залишаючись відносно стабільними і незмінними на протязі тисячоліть господарського буття людських спільнот, справляють визначальний вплив на формування домінуючого стилю мислення, суспільних цінностей, світогляду, а через них й інституцій та інститутів [1, 2] (табл. 2).

Таблиця 2

### Середовище господарювання, мислення, господарські цінності і культура

<b>Соціальні властивості матеріально-технологічного середовища:</b> окраїнність/серединність розташування; вихід до моря, судноплавні річки; характер кордонів; характер, віддаленість, партнерів; ландшафт; наявність відтворюваних і мінеральних ресурсів; клімат	
<b>Роздільність використання</b>	<b>Нероздільність використання</b>
<b>Стилі мислення</b>	
<b>Лівопівкульне, логічне</b>	<b>Правопівкульне, інтуїтивне</b>
<b>Культура (за Р. Бенедикт)</b>	
<b>Провини</b>	<b>Сорому</b>
<b>Культурна ментальність (за П. Сорокіним)</b>	
<b>Чуттєва</b>	<b>Ідеаціональна</b>
<b>Цінності</b>	
Етосні, релігійні, ідеологічні, правові, політичні, господарські	
<b>Соціальні орієнтації ціннісної системи (за С. Курдіною)</b>	
<b>Субсидіарність</b> Західної інституційної матриці, релігійні цінності протестантизму	<b>Комунарність</b> Східної інституційної матриці, цінності традиційних релігій
<b>Переважаючі ціннісні орієнтації національної культури (за Г. Хофстедом)</b>	
Переважно індивідуалізм, мала дистанція влади, короткострокова орієнтація, позитивне ставлення до невизначеності	Переважно колективізм, велика дистанція влади, негативне ставлення до невизначеності, пріоритет довгострокової орієнтації

Специфіка національних культур закладається вже на рівні **стилів мислення** (пріоритет лівопівкульного, логічного або правопівкульного просторово-образного сприйняття світу – *несвідоме*). Типи розумової діяльності зумовлюють специфіку сприйняття й осмислення людиною навколишньої дійсності. З протилежного боку, вони самі обумовлені цією реальністю, є результатом довгострокового впливу

матеріально-технологічного середовища проживання людини. В процесі навчання індивід засвоює безліч прийомів раціоналізації розумової діяльності (*свідоме*). Відточені до автоматизму, рівня досвіду вони стають основою індивідуального стилю мислення (*підсвідоме*). Однак цей індивідуалізм, специфічне, обмежується контекстом культурного досвіду соціальної спільноти, до якої людина належить і обумовлює спільність національних, професійних стилів мислень (універсальне, загальне, надсвідоме).

У процесі економічної модернізації відбувається перехід від домінування характерного для *традиційного суспільства* правоівкульного просторово-образного до лівоівкульного, логічного типу мислення. Якщо перший, переважно східний тип мислення, передбачає цілісне сприйняття навколишнього світу на основі інтуїтивного осягнення взаємозв'язків і взаємовідносин його елементів, то другий, переважно західний тип мислення, передбачає моделювання систематичних відносин на основі безумовних положень. Особливості домінуючого типу мислення зумовлюють специфіку сприйняття навколишнього світу, його осмислення, вибору цілей, інструментів діяльності і соціальної взаємодії, національної культури в цілому [4].

Специфіка домінуючого типу розумової діяльності справляє визначальний вплив на формування *національного менталітету* як сукупності загальноприйнятих для соціально-політичної або етнічної спільноти алгоритмів пізнавальної (розумової) діяльності, загально визначених соціально-психологічних понять (уявлень, характеристик, цінностей) у сфері соціальної взаємодії і патернів господарської діяльності (інституцій).

Особливу роль у формуванні специфіки національних культур господарювання та інституційних систем, зокрема, відіграють *релігійні цінності*. *Юдаїзм і християнство* націлюють людину на перетворення світу, індивідуальну відповідальність за свою долю. *Іслам* орієнтує на перетворення світу, проте діяльність людини обмежується приписами Корану. *Буддизм, індуїзм* – на відхід від матеріального світу через зосередження на індивідуальних духовні переживання за умов збереження соціальних зобов'язань.

Господарська, економічна діяльність постають елементами культури. *Господарювання* – діяльність людини, спрямована на забезпечення відтворення власного існування як окремого індивіда та як частини соціуму, відтворення суспільства як єдиного соціального організму. *Господарська культура* – частина культурної спадщини, яка безпосередньо забезпечує накопичення, збереження, використання та передачу від покоління до покоління найбільш ефективних алгоритмів господарської діяльності, господарювання – форми діяльності, що забезпечує безперервне самовідтворення суспільства як соціального організму. Господарська культура являє собою систему цінностей, смислів, символів, знань, традицій, що забезпечують мотивацію і регуляцію господарської діяльності людини і визначають форму її здійснення, а разом з тим і сприйняття її соціумом [3].

Процес переходу від *архаїчної до економічної суспільної формації*, від *натуральної до економічної форми господарювання* знайшов найбільш яскраве втілення в *Азійському (політарному) способі виробництва (АСП)*. Історики зустрічають його в стародавній Європі, Африці, доколумбовій Америці й Океанії. Більш того, як стверджує Ю. Семенов «... майже у всіх класових суспільствах, що цілком сформувалися «азійський спосіб виробництва» найчастіше співіснував і переплітався з іншими антагоністичними способами виробництва» [7, 336].

*Економічна форма господарювання*, в теоретичних моделях представників мейнстріму сучасної економічної теорії, передбачає абсолютне домінування побудованих на раціональному розрахунку обмінних відносинах. Поєднання мінімізації власних витрат з прагненням до максимізації прибутку знаходить свою вихідну підставу в опорі на формалізацію і знеособлення відносин між економічними суб'єктами. Виражені в грошовій формі ціннові параметри благ, що включаються в обмін через його економічні інструменти (*купівлю і продаж*), в поданні прихильників неокласичного напряму економічної теорії знаходять значимість універсального, максимально формалізованого критерію визначення взаємних зобов'язань сторін взаємодії. Відповідний підхід породжує специфічну форму господарської культури – *економічну культуру*. Її носієм виступає *людина економічна*. Вивченню цього економічного феномену, втім, який існує лише на сторінках економічних трактатів, присвячений цілий пласт літератури. До його дослідження звертаються економісти, соціологи, психологи, антропологи, філософи.

Перспективи формування *постекономічної форми господарювання* пов'язані з кардинальним перетворенням матеріально-технологічного середовища і відповідної трансформацією культури господарювання [5].

Парадоксальна природа сучасної стадії еволюції господарської системи знаходить своє втілення у формуванні *нової інституціональної моделі капіталізму – його гламурного варіанту* [4]. Цей процес знаменує поворот США і розвинених країн Європи від *деіндустріалізації* до формування великомасштабних програм *ре(нео)індустріалізації*. Відбувається активне формування транснаціональних, глобальних за розмахом виробничо-збутової діяльності *гламурно-промислових груп*. До найбільш успішних серед них можна віднести Apple, HTC, RIM, Nokia, Intel, HP, Samsung. *Виробництво реальних продуктів як інструмент*

забезпечення успіху в бізнесі йде на другий план. Надприбутки корпорацій гламурного капіталізму досягаються за рахунок завищення цін на них шляхом *цілеспрямованого управління споживчою поведінкою через віртуалізацію свідомості потенційних клієнтів*. Інструментами виступають *міфологізація свідомості* через нав'язування таких еталонів споживання, як *лондиністкість* (цілеспрямоване формування зовнішності як інструменту управління свідомістю партнерів по спілкуванню), *розкіш* (ексклюзивне споживання виходить за межі функціональності), *екзотика* (створення еталонів побуту, що долають обмеження буденності), *еротика* (насичення сексуальністю), *рожеве* (радикальне кольорове рішення). Одночасно через різноманітні рейтинги, хіт-паради, конкурси формується *«Велика десятка» штучно нав'язуваних споживачеві ієрархій пріоритетів*, які в свою чергу структурують комунікації, мотивації, споживчі переваги, перетворюють суб'єктивні віртуальні подання в медійну і ринкову реальність – тренд, моду. Вже не створення продукту, реклама бренду, а формування моди на нього, коли поведінку споживача визначають не об'єктивні якості товару, а нав'язана суспільству його оцінка як ексклюзиву перетворюється в знаряддя успіху на ринку. *Гламурний капіталізм* постає реакцією на глобальні фінансові кризи, породжувані спекулятивним характером фінансового капіталу, який захопив домінуюче становище у світовій економіці. Його можна розглядати як спробу вимушеного часткового повернення до закладених в католицькому світовченні принципів соціального виправдання прибутку, отриманого в результаті виробничої діяльності.

Відбувається розширення спектру інструментів, що забезпечують рух благ в суспільстві. В рамках процесу економічної діяльності досягається їх амбівалентність з точки зору ставлення учасників, що включаються в економічні взаємодії. Те, що для виробників зберігає значення вартості, для споживачів набуває ціннісної значимості. У кінцевому підсумку, те, що з боку споживача постає як *трата*, з точки зору виробника є *надприбутковим економічним обміном* (продаж). Виробник гламурного блага в даному випадку приймає на себе роль верховного посередника між індивідом і тими «вищими силами», які здатні наділити або підтвердити особливий соціальний статус споживача.

Дослідження впливу культури в процесі еволюції форм господарювання на організацію господарської діяльності людини, перш за все його інституціональної складової, дозволило поглибити розуміння механізмів та інструментарію його здійснення. Результати складають основу вдосконалення організації взаємодії елементів інституціональної складової економічної системи. Формування моделі гламурного капіталізму відбиває зростання ролі та значення культурного чинника в процесі становлення, розвитку та гетерогенізації сучасних форм економічних та постеконічних відносин.

#### *Література*

1. Бенедикт Р. Хризантема и меч: модели японской культуры. Спб. : Наука, 2007. 360 с.
2. Годелье М. Загадка дара. М. : Восточная литература, 2007. 295 с.
3. Зарубина Н.Н. Социально-культурные основы хозяйства и предпринимательства. М. : Магистр, 1998. 360 с.
4. Иванов Л. Гламурный капитализм: логика «сверхновой» экономики // Вопросы экономики. 2011. № 7. С. 44–61.
5. Инглхарт Р. Модернизация, культурные изменения и демократия. М. : Новое издательство, 2011. 464 с.
6. Нейсбит Р. География мысли. М. : Астрель, 2012. 285 с.
7. Семёнов Ю. Политарный («Азиатский») способ производства: сущность и место в истории человечества и России М. : Волшебный ключ, 2008. 401 с.

*Федотова Катерина, магістр НАКККіМ*

### **КРЕАТИВНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ ЯК ЧИННИК ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ РЕКЛАМНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

На початку ХХІ століття в Україні значно підвищується роль креативного менеджменту, що являє собою цілком автономну ланку сфери управління й професійної діяльності, зорієнтовану на створення для організацій відповідних передумов для їх ефективного розвитку та функціонування. Слід зазначити, що сама концепція креативного менеджменту є достатньо новою, оскільки заявила про себе лише з середини минулого століття і з того приводу відносно нещодавно була застосована на практиці [2].

У процесі підприємницької діяльності також виключної значущості також набуває рекламна складова, рівень розвитку якої безпосередньо залежить від багатьох факторів. До них слід віднести: стан та показники зростання національної економіки, систему державно-правового регулювання рекламної діяльності, соціально-політичну ситуацію, культурні передумови тощо. У різних галузях української економіки значно посилюється конкурентне середовище, внаслідок чого конкурентна боротьба змінює вектор у напрямі управління нематеріальними активами, одним з яких виступає імідж підприємства [5].

Суттєво покращити іміджеву привабливість організації дозволяє креативний менеджмент, оскільки спирається на креативні ідеї як прообраз певного продукту, наділений його найголовнішими характеристиками. Рекламна ж складова є одним з дієвих засобів формування та підтримки іміджевої привабливості, а також подальшого просування культурного продукту на ринку.

В ході практичної роботи креативний менеджмент зумовлює активізацію креативних технологій реклами, що дозволяє гарантувати більш високий відсоток ефективного розв'язання рекламних завдань.

Запорукою успішного управління певною рекламною агенцією або подібною рекламною службою конкретного підприємства є органічне поєднання адміністрування з креативним менеджментом. Тим самим вдається досягти ідеальної пропорції у рекламному менеджменті, зважаючи на те, що лише акцентування уваги на самому адмініструванні може загрожувати недостатньою результативністю творчої діяльності, а ефективна реалізація творчого аспекту має, в ідеалі, передбачати встановлення обов'язкового адмінконтролю відповідно до окреслених термінів виконання робіт [6].

Як і будь-які маркетингові технології, рекламні механізми щорічно вдосконалюються та зазнають диференціації. Означені процеси відбуваються інтенсивно та безперервно.

Втім процес еволюції кожного національного ринку реклами має власну специфіку, що обумовлено особливостями розвитку кожної окремо взятої країни. В Україні його становлення розпочалося наприкінці 80-х – на початку 90-х рр. ХХ століття. Зважаючи на відсутність досвіду та нормативно-правового забезпечення рекламної діяльності, він спочатку мав хаотичний характер. Надалі, протягом 1988-1995 рр. відбувалося інтенсивне становлення ринку рекламодавців та закладення підґрунтя майбутнього рекламного ринку. На рівні II половини 2000-х рр. у нашій країні загалом завершилися базові процеси формування рекламного ринку. Так, була розроблена достатня законодавча база, завершився хід інтеграції масштабних рекламних структур, розширився спектр рекламних послуг, оформилися взаємовідносини суб'єктів рекламного ринку [4].

Вивчення сучасного аспекту розвитку рекламного бізнесу дозволяє зробити висновки, що окреслені тенденції посилюються. Відбувається залучення громадян до культурної продукції шляхом поєднання її у свідомості з певними образами, ідеями, що зможуть зацікавити й заінтригувати можливого споживача та викликати мотивацію щодо придбання можливого продукту. В ході даного процесу у споживача формується певне позитивне ставлення до самої ідеї рекламованого продукту, який надалі ототожнюється з нею. У свою чергу ідеї стають елементом свідомості споживачів і системи ціннісних орієнтацій, якої вони дотримуються у наступній поведінці. Таким чином, реклама не лише примушує споживача витратити фінанси, але й впливає на вироблення соціальних цінностей і норм особистості.

Інша закономірність виявляється у тому, що лише протягом останніх років виникло чимало некомерційних організацій, які об'єднують людей, що працюють у галузі реклами та займаються її розвитком і саморегулюванням. Саме за ініціативою згаданих організацій триває розробка стандартів у сфері рекламної індустрії [7].

Однак інші ознаки формування ринкової економіки у нашій державі вказують на недостатню розвиненість рекламного бізнесу, що обумовлює важливість розгляду креативного менеджменту як запоруки підвищення ефективності рекламної діяльності.

Допомогти розв'язати поставлені у рекламному бізнесі завдання якраз і покликаний рекламний менеджмент, який зумовлює процес адміністративного управління як гнучкий за суттю своєї організації, проте достатньо вимогливий по відношенню до якісної сторони і своєчасності реалізації поставлених задач.

Проблемні аспекти обраної нами теми у цілому розглядалися у деяких роботах вітчизняних і зарубіжних вчених. Зважаючи на те, що зазначена тема дослідження ще не отримала в Україні системного висвітлення, вивчення креативного менеджменту як інтегрованої складової рекламного бізнесу є нагальним завданням сучасної науки, оскільки цілий ряд сюжетів з цієї теми залишається недостатньо дослідженим у вітчизняній історіографії і потребує подальшого вивчення.

#### *Література*

1. Башук Т. О. Підбір персоналу та ухвалення рішень у креативному управлінні організацією / Т. О. Башук // Маркетинг і менеджмент інновацій. – 2012. – № 1. – С. 148-155. – Режим доступу : [http://mmi.fem.sumdu.edu.ua/sites/default/files/mmi2012\\_1\\_148\\_155.pdf](http://mmi.fem.sumdu.edu.ua/sites/default/files/mmi2012_1_148_155.pdf).
2. Задорожнюк Н. О. Дослідження ключових понять креативного менеджменту / Н. О. Задорожнюк, М. Х. Беноева // Науковий вісник Мукачівського державного університету. – 2016. – Вип. 1(5). – С. 132-135. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.msu.edu.ua/vism/wp-content/uploads/2016/05/1-5-1-2016-21.pdf>.
3. Калініченко Ю. Б. Креативність як основа менеджменту організації / Ю. Б. Калініченко, Я. І. Смірнова // Маркетинг і менеджмент інновацій. – 2011. – №4, Т. II. – С. 186-191.
4. Обрисько Б. А. Реклама і рекламна діяльність / Б. А. Обрисько. – К.: МАУП, 2002. – 240 с.
5. Продіус О. І. Креативний менеджмент як запорука сучасного ефективного управління / О. І. Продіус // Економіка: реалії часу. – 2012. – № 3-4(4-5). – С. 67-72. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://economics.opu.ua/files/archive/2012/No3-4/67-72.pdf>
6. Романова А. О. Сучасні тенденції та перспективи розвитку ринку реклами в Україні / А. О. Романова // Економіка і менеджмент культури. 2014. № 1. С. 110-114. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ekmk\\_2014\\_1\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ekmk_2014_1_21)
7. Харчук О. Г. Тенденції сучасного розвитку рекламного ринку в Україні / О. Г. Харчук, С. А. Черевач // Глобальні та національні проблеми економіки. – 2017. – № 20. – С. 622-625.



## СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ СТРАХОВОГО РИНКУ УКРАЇНИ

Бурхливий розвиток страхового ринку України змушує шукати все нові і нові підходи до стратегії бізнесу. Сучасний етап розвитку економіки України і бізнесу характеризується широким застосуванням для обробки інформації та комп'ютерної підтримки рішень новітніх засобів інформаційної технології. Україна накопичила значний потенціал в інформаційних технологіях. Інформаційне забезпечення страхових компаній – це сукупність інформаційних ресурсів і способів їх організації, необхідних та придатних для реалізації аналітичних процедур. Сучасні соціально-економічні тенденції свідчать про те, що найбільш розвинуті країни світу, тобто саме ті країни, що стоять на порозі переходу до інформаційного суспільства, більше 50 % внутрішньої економічної діяльності перенесли у сферу послуг, при цьому зазначені країни залишаються законодавцями у створенні прогресивних інформаційних технологій. Удосконаленню інформаційного забезпечення інноваційної діяльності сприяють досягнення у сфері новітніх технологій, зокрема, комп'ютеризації, а точніше – окремих програм [1].

Характерними особливостями страхового продукту, що впливають на вибір страхувальника, також є: надійність виконання страховиком своїх зобов'язань; споживча оцінка характеристик страхового продукту, його престижність, оцінка якості продукту; кінцевим втіленням і практичною реалізацією страхового продукту є конкретні основні та допоміжні послуги, що надаються компанією у межах договору страхування: це як власне дії, пов'язані з розрахунком та виплатою страхового відшкодування (основні послуги), так і додаткові послуги, пов'язані з урегулюванням страхових випадків — евакуація пошкодженого автомобіля, ремонт постраждалого майна, юридична допомога тощо. Характерною особливістю страхового ринку є непередбачуваність можливих результатів, тобто його ризиковий характер [2].

Дослідження проблеми впливу інформації на процеси оновлення техніки і технологій та аналізу в час взаємозв'язку інформаційних технологій з процесами технологічного оновлення економіки на інноваційній основі є необхідною умовою розвитку економіки України на сучасному етапі. Оскільки, аспекти взаємозв'язку інформаційних технологій та впливу інформації на сучасні процеси технологічного оновлення економіки на інноваційній основі досліджені недостатньо. Наявність технологічних меж визначає необхідність постійної зміни технологій, застосування інноваційних технологічних прийомів для вирішення технічних проблем розвитку, як окремого виробництва, так і економіки країни у цілому. Боротьба за клієнта вже не обмежується поліпшенням якості послуги і зниженням її ціни. Тепер подібні змагання проходять не на рівні продажу, а на рівні роботи з клієнтами. Конкуренція спонукає компанії шукати і знаходити більш модифіковані інструменти формування конкурентних переваг власного бізнесу. Своєрідний внесок до загострення конкуренції вносять інформаційні технології [3].

Щоб залишатися конкурентоспроможними в умовах прогресивного еволюційного ринку, що швидко змінюються, поряд з новими застосуваннями вже наявних технологій і рішень працівникам галузі страхування України також необхідно використовувати всі переваги новітніх технологій. Першопричиною, що викликала грандіозні зміни в технологіях, які застосовуються у страховому бізнесі, стала поява і широке розповсюдження Інтернету. Змінилася модель керування бізнесом, радикально змінилась поведінка споживача. Головним напрямком удосконалення обробки інформації у страхових компаніях нині є *створення автоматизованої інформаційної системи*, що базується на застосуванні економіко-математичних методів, засобів обчислювальної техніки і розвинутої мережі передавання даних. Нові можливості в роботі страхових компаній різноманітних рівнів управління, що зорієнтовані на автоматизовану технологію розв'язування задач, значною мірою виявляються там, де цим процесом охоплено більшість функцій і задач їх основної діяльності. Цим досягається підвищення рівня планової та аналітичної роботи, удосконалюються методи і способи ведення страхових операцій, форми обліку й звітності, прискорюється обробка різного роду звітних даних і, нарешті, підвищується обґрунтованість необхідних управлінських рішень. Автоматизована інформаційна система страхових компаній структурно складається з функціональних і забезпечувальних підсистем [4].

Отже, стратегія забезпечення конкурентного розвитку підприємства являє собою комплексну стратегію, яка включає довгострокові програми дій по всіх функціональних напрямках його діяльності, спрямовані на формування належного рівня конкурентного потенціалу та конкурентоспроможності на страховому ринку. Результати функціонування підприємств в значній мірі залежать від вибору конкурентної стратегії, комплексної розробки системи стратегічного управління конкурентоспроможністю, досягнення і реалізації їх конкурентних переваг. Оволодіння конкурентною стратегією постає життєво важливою проблемою і необхідною складовою частиною системи стратегічного управління розвитком підприємств та організацій на сучасному рівні розвитку. Розвиток страхування в Україні неможливий без належного інформаційного забезпечення інноваційної діяльності, що потребує аналізу інформаційних ресурсів, вивчення інформаційного програмного забезпечення та проведення ефективної інформаційно-аналітичної роботи.

### *Література*

1. Павленко О. Український страховий ринок: можливості фінансування росту. Фінансовий ринок України. – 2007. – № 10. – С. 11-16.
2. Позднякова Л. О. Проблеми розвитку страхового ринку України і шляхи їх розв'язання в сучасних умовах // Актуальні проблеми економіки. – 2010. № 6. – С. 250-254
3. Плиса В. Страхування: Навчальний посібник/ Володимир Плиса. – К.: Каравела, 2006. – 391 с.
4. Свириденко А. А. Стан та перспективи розвитку страхового ринку в Україні // Фінанси України. – 2005. – № 4.- С.146-147

УДК 316.74:001

*Шморгун Леонід,  
доктор економічних наук, професор,  
професор кафедри арт-менеджменту  
та івент -технологій, Національна академія керівних  
кадрів культури і мистецтв,  
Сакада Микола,  
кандидат філософських наук Інституту соціології  
НАН України*

## **ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОЇ НАУКИ І ОСВІТИ НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ**

Вихід України із складу СРСР у 1991 році, значно прискорив наростання кризових явищ у всіх сферах життєдіяльності українського суспільства. Кризові явища мали місце і за часів перебування України у складі союзної держави.

Україна в 1990 році за інформацією Голови Комітету Верховної Ради України з питань науки і освіти Володимира Полохало, входила в десятку найбільш промислово розвинутих країн світу. У науково-технічному секторі, було зосереджено понад 449, 7 тисяч працівників із яких 295 тисяч дослідників, 3, 455 тисяч докторів наук, 27, 907 кандидатів наук, 500 докторантів та 13, 546 аспірантів. Найкращі стартові умови стали найгіршими.

В процесі приватизації державної власності інтерес до науки і розробок українських науковців стрімко падав. 90 відсотків об'єктів промислового призначення знаходиться в приватному секторі. Проведена у сумнівний спосіб приватизація і подальша політика влади, сприяли появі в країні олігархів чий інтереси не збігаються з національними [1].

У 1993 році, економічна криза набирала все більше і більше обертів але після дострокових президентських виборів і обрання нового Президента і нового складу Верховної Ради України, почався пошук шляхів виходу країни з соціально-економічної кризи.

Так, за підтримки владних структур високого рівня (Міністерством України у справах науки і технологій, Національною системою науково-технічної інформації, Українським Інститутом науково-технічної інформації) була підготовлена соціологічна анкета фахівця під назвою «Наука, технології, інновації» (проблеми, функціонування, перспективи). Участь у розробці соціологічної анкети, проведення експертного соціологічного опитування, аналіз соціологічної інформації за результатами проведеного експертного опитування, брали участь наукові працівники Інституту соціології НАН України. До складу дослідницької групи входили наукові співробітники Інституту: д.філос.н., В.І.Тарасенко, к.філос.н., В.А. Піддубний, к.філос.н., М.О. Сакада, к.соц.н., Н.О.Гасаненко, д.філос.н., О.М.Семашко (Київський державний університет), к.соц.н., В.М.Головатюк.

Дослідженням передбачалося, опитування фахівців умовно виділених трьох сферах функціонування.

1. Наукова, науково-технічна (підприємства науково-виробничого профілю, науково-технічні сектори НАН України і галузевих академій, технічні вузи, технічні факультети і відділення державних і приватних інститутів і університетів, місцева наукова еліта обласної адміністрації, обласних і міських Рад, спільні підприємства цього профілю).

2. Аграрно-промисловий комплекс (підприємства аграрного науково-виробничого профілю, філії Української аграрної академії, сільськогосподарські вузи, наукова місцева еліта аграрно-технічного профілю обласної адміністрації, обласних та міських Рад, факультети і відділення НАН України та інших галузевих вузів, які працюють на агропромисловий комплекс).

3. Соціально-гуманітарна сфера (сектори і філії НАН України, галузевих академій соціально-гуманітарного профілю, спеціальні вузи та факультети інших вузів цього профілю, в тому числі недержавні, місцева наукова еліта соціально-гуманітарного профілю обласної адміністрації, обласних та місцевих Рад, працівники центрів науково-технічної і економічної інформації, спільні підприємства і об'єднання, товариства, фонди, наукові організації по охороні пам'яток історії і культури України, працівники загальної бібліотечної мережі тощо).

Соціологічне опитування фахівців проводили працівники обласних центрів науково-технічної інформації, які пройшли навчання щодо проведення соціологічних досліджень на семінарах в Українському Інституті науково-технічної і економічної інформації. Опитування, проводилось в 1999 році, було опитано (n-1927 чол.). Дослідження проводилося в усіх обласних центрах України (крім м. Києва та Автономної

республіки Крим). Всього було опитано 56,4% фахівців наукового – і науково-технічного профілю; 25,5 % фахівців агропромислового профілю; 20,3 % фахівців соціально-гуманітарного профілю. Опитані фахівці також диференціювалися згідно статусно-посадової ієрархії: завідуючий відділом – 14, 36%, завідуючий групою – 2, 27%, старший науковий співробітник – 20, 09%, провідний науковий співробітник – 7, 6 % , науковий співробітник – 5, 35%, завідуючий кафедрою – 9,95%.

За віком опитані розподіляються таким чином: до 25 р. – 1, 84; 26-36 р. – 9, 25%; 36-45р – 21, 89%; 46-55 р – 35, 6%; 56-65р – 26-34%; більше 65 років 5, 08%. Кваліфікаційний склад опитаних фахівців виглядає так: кандидати наук 52, 5%, доктори наук – 22, 3 %, не мають наукового ступеня – 25, 4%, не вказали – 14, 7%..

Процедура дослідження забезпечила зростання кількості опитаних фахівців від їх кваліфікації. В якості соціологічного показника було використано безперервний стаж роботи по професії.

Серед фахівців, які займаються науковою діяльністю до 5 років, кількість фахівців, які займаються науковими дослідженнями – 9, 11%; фахівці, які займаються впровадженням інновації – 23, 22%; а фахівців із стажем понад 20 років відповідно: першого профілю – 55, 93%; другого 54, 03%; третього – 31, 8%.

Слід відзначити, що визначення пріоритетних проблем, які час від часу постають перед українською державою є завдання непросте. За часів незалежної України, коли постало питання майже суцільного реформування всіх сфер суспільного життя проблема визначення першочергових проблем розбудови держави значно актуалізувалося. Але слід відмітити, що визначення пріоритетів державного будівництва також здійснювалось вузьким колом, а нерідко носило утаємничений характер. Вперше в незалежній Україні для визначення пріоритетів розвитку науки і техніки в ХХІ столітті було апробовано результатами соціологічного дослідження фахівців. Під пріоритетом в літературі розуміється, по-перше, першість у якому-небудь відкритті, винаході, висловленні ідеї; по-друге, переважне провідне значення когось- або чогось-небудь, перевага над кимсь, чимсь (прилад: пріоритети регіональної політики); по-третє, що-небудь найбільш важливе, основне [2] Бибик, 2012: с.623.

**Таблиця 1**

**Пріоритети розвитку вітчизняної науки і техніки в Україні у часовому вимірі бачення їх реалізації за результатами двох соціологічних досліджень, %. Порівняльний аналіз**

«Які пріоритети розвитку науки і техніки Ви вважаєте перспективними у ХХІ столітті?» (1999 р. n=1927)*			«Які напрями розвитку науки і техніки, на Вашу думку мають бути головними пріоритетами для модернізації українського суспільства в даний час?» (2017 р. n=1800)**		
Напрямок	%	Ранг	Напрямок	%	Ранг
Екологічно чиста енергетика та ресурсозберігаючі технології	50,9	1	Інноваційний розвиток економіки, реіндустріалізація	43,8	1
Охорона природи	50,2	2	Здоров'я людини	42,7	2
Здоров'я людини	48,3	3	Енергетична безпека	23,1	3
Виробництво, переробка та збереження с/г продукції	39,5	4	Обороноздатність	19,3	4
Перспективні інформаційні технології, прилади комплексної автоматизації, системи зв'язку	26,7	5	Раціональне природокористування	19,0	5
Нові речовини та матеріали	22,4	6	Нанотехнології та інші науково-містські технології	17,9	6
Наукові проблеми розбудови державності України	12,0	7	Розбудова державності	17,4	7
			Продовольча безпека	16,2	8
			Розвиток людської особистості	13,3	9
			Важко відповісти	11,6	1

Які ж саме пріоритетні проблеми розвитку науки і техніки бачать опитані фахівці у ХХІ столітті? Таблиця 1 фіксує узагальнені результати опитування респондентів по умовно виділених трьох сферах функціонування.

Перше рангове місце займає в уявленнях фахівців екологічно чиста енергетика та ресурсозберігаючі технології – 50,3%. Друге рангове місце фахівці віддали пріоритету охорони природи – 50, 2 %. Така оцінка

\* Дослідження проведене прогнозно-аналітичним центром Українським Інститутом науково-технічної інформації

\*\* Моніторинг дослідження Інституту соціології НАН України 2017 рік

актуальності екологічної проблематики фахівцями свідчить на наш погляд, скоріше про те, що на той час держава не приділяла належної уваги вирішенню екологічних проблем з причин економічної та екологічної кризи. Разом з тим думається, що набуття екологічною проблематикою планетарного, глобального характеру для сучасної цивілізації, не могло не позначитися на цих оцінках. Безумовно, ця проблематика історично не нова. Вона актуалізована попередніми етапами виробництва, господарювання, взаємодією цивілізації з природою тощо. Однак, розв'язання багатьох із них стало можливим лише сьогодні. Ця особливість даних проблем сформувавши у багатьох виробників промислових підприємств установку на те, що можна нехтувати питанням екологічної безпеки у процесі експлуатації природного середовища. Як і раніше так і сьогодні діє певна традиція, яка теж сприяє індиферентності виробництва до вирішення цих проблем. Підсилює цю зазначену установку, також, низька екологічна культура населення в цілому.

Третє місце фахівці віддають проблемі здоров'я людини – 48,3%. Така оцінка ними цієї проблеми не випадкова. Як і раніше незадоволений стан екологічного і природного середовища, в якому живе людина в умовах зниження останнім часом екологічних показників життя, невдалим реформуванням, зменшенням держави витрат на охорону здоров'я, шкідливі технології виробництва в умовах сучасних цивілізацій фатально впливає на здоров'я людей.

Чисельні соціологічні дослідження як вітчизняні так і зарубіжні центри уже на той час і останнім часом фіксують високу стурбованість населення станом розв'язання цієї проблеми суспільством.

Четвертий ранг за значенням значущості належить такому пріоритетові, як виробництво, переробка та збереження сільськогосподарської продукції – 39,5%.

Значну роль на нашу думку відіграла і та обставина, що частина підприємницьких структур з метою отримання швидкого прибутку при безконтрольності держави, місцевих органів влади реалізує завезену сільськогосподарську продукцію за демпінговими цінами, тим самим впроваджує механізм «псевдо конкуренції» стосовно вітчизняного виробника. В той же час владні структури часто-густо на той час проголошували і проголошують нині, що Україну виведе з кризи сільськогосподарське виробництво.

Треба віддати належне фахівцям АПК, які усвідомлюють, що проблема чистої продукції, може бути у перспективі розв'язана лише національними кадрами, шляхом істинного реформування відносин на селі, уваги з боку держави до вирішення цих проблем.

П'яте рангове місце фахівці віддали пріоритетові перспективних інформаційних технологій, приладів комплексної автоматизації, систем зв'язку – 26,7%. Можна стверджувати, що тут ми маємо недооцінку ролі цього пріоритету в умовах трансформації України в напрямі до інформаційного суспільства. Шосте рангове місце було віддано пріоритетові «нові речовини та матеріали». - 22,4%.

Особливо викликає подив низька оцінка фахівцями пріоритету наукові проблеми розбудови державності – 12%. Це свідчить про те, що важливий інструментальний пріоритет, який має надзвичайно важливе значення у розбудові держави на соціетальному рівні явно недооцінюється фахівцями. Вони, як бачимо, займають відсторонену позицію щодо реалізації на практиці цього життєво важливого пріоритету розвитку державності.

Очевидно, в оцінці цього пріоритету вони займають патерналістську позицію. Виникає питання: державу повинні будувати самі громадяни, спільно із владою разом і суспільством. Держава будується в союзі із громадськістю.

Дослідження 1999 року також зондувалося питання «Чи вважаєте Ви науку та вітчизняні технології визначальними чинником виходу України із кризи?» (залежно від роду діяльності). Найбільший показник у відповідях на це питання вказали пенсіонери (20,2%), робітники (17,9%), службовці (15,5%), селяни (11,3%), інженерно-технічні працівники (10,6%), підприємці (7,9%), студенти (6,6%), безробітні (5,74%), військовослужбовці (3,36%), інші (0,82%). Як бачимо, відповіді на поставлене питання мають мозаїчну картину досить низьких оцінок щодо ролі науки, як чинника виходу України із кризи. Лише п'ята частина (пенсіонери) вважає науку дієвим чинником.

Порівняння показників пріоритетів визначених фахівцями перспективними і діючими у XXI столітті із показниками загальнонаціонального моніторингового дослідження Інституту соціології НАН України щодо вивчення громадської думки населення проведеного у 2017 році у відповідях на запитання: «Які напрями розвитку науки і техніки мають бути головними пріоритетами для модернізації українського суспільства в даний час?» були отримані такі результати: Перше рангове місце належить пріоритету – Інноваційний розвиток економіки, реіндустріалізація – 43,8%. Друге рангове місце належить – Здоров'я людини – 42,7%. Третє рангове місце належить - Енергетична безпека – 23,1%. Четверте рангове місце займає – пріоритет обороноздатності – 19,3%, а п'яте і шосте – Рациональне природокористування (19%) та Нанотехнології та інші науковомісткі технології (17,9%). Як не дивно розбудова держави займає лише – 17,4% і тут ми бачимо недооцінку цього важливого пріоритету громадською думкою. Дивує низька оцінка пріоритету продовольча безпека – 16, 2% та розвиток людської особистості – 13,3%.

Як бачимо, при порівнянні показників визначення пріоритетності за обома соціологічними дослідженнями з найважливіх життєвих проблем не відбулось змін за всі роки реформування життєво важливих сфер життєдіяльності українського суспільства. Отже, ці пріоритети як не реалізовані суспільством переносяться на майбутні роки.

Варто зазначити, що владні інститути незалежної України за всі складні роки своєї трансформації в напрямку ринкової економіки не достатньо користувалися послугами науки.

Науковці Інституту соціології НАН України за результатами досліджень виявили, що проведена аграрна і земельна реформа в АПК України виявилась надзвичайно проблемною. Бо ця реформа була запроваджена за пріоритетами (як першочергова) владними структурами без широкого обговорення її необхідності проведення з громадськістю. Вона не реалізована і до сьогоднішнього часу і луснула як мильна бульбашка [3] Тарасенко, 2011; Борисенко, 2018]. Оскільки реформатори звичайно ж, не читали праць соціолога К.Поппера про те, що реформи мають здійснюватися поетапно. Науковці Інституту соціології за роки незалежності провели багато досліджень з проблем стану функціонування української науки в часи економічної кризи. Це такі праці: («Академічна наука і науковці в сучасній Україні» (за результатами наукових досліджень), Київ, 1998; «Сучасна українська наука у соціологічному вимірі», Київ, 2008; «Вітчизняна наука у соціологічному вимірі», Київ, 2017).

Зробимо деякі висновки. По-перше, держава в цілому недостатньо використовує творчий потенціал наукової науково-технічної і соціально-гуманітарної інтелігенції, яка значною мірою усунулася від наукового розв'язання багатьох суто ментальних проблем державотворення, організації суспільного життя. Для цього слід самій державі створювати відповідні умови й відповідні механізми для співробітництва з цим загалом української інтелігенції. Кожна фахова група опитаних цілком може вважатися еталоном для наукової оцінки відповідних пріоритетних проблем, що мають державне значення. Визначення додаткових аспектів цих пріоритетних проблем потребує щоразу нових експертиз. Динаміка і суть системи наукових пріоритетів у державі недостатньо вивчається спеціалістами, що шкодить реформаторській практиці.

Соціологічна діагностика пріоритетів на зламі століть засвідчує дієвість соціологічного прогнозу фахівців в контексті вимірів часу. Ядро основних пріоритетів, прогнозованих фахівцями, як діючих у ХХІ столітті, корелює з ядром пріоритетів виявлених моніторинговим дослідженням Інституту соціології НАН України при дослідженні громадської думки України. До виявлених в 1999 р. фахівцями головних пріоритетів як діючі у ХХІ столітті належать екологічно чиста енергетика та ресурсозберігаючі технології (50,9%), охорона природи (50,2%), здоров'я людини (48,3%). За даними моніторингового дослідження до головних пріоритетів належать інноваційний розвиток економіки, реіндустріалізація (43,8%), здоров'я людини (42,7%), енергетична безпека (23,1%). Дивує низька оцінка громадськістю пріоритету «раціональне природокористування». Отже органи державного управління всіх рівнів в своїй діяльності повинні враховувати результати соціологічної діагностики соціальних процесів в державі.

#### *Література*

1. <https://www.pravda.com.ua/columns/2011/04/261/6140691>
2. Бибик С.П., Сюта Г.М. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення. Харків: Прапор, 2012.- 623 с.
3. Тарасенко В., Сакада М. Українське село: ризик зникнути // Українське суспільство. Двадцять років незалежності. Соціологічний моніторинг: У 2-х т. Т.1. Аналітичні матеріали. – К.: Інститут соціології НАН України, 2011. – 575 с.
4. Борисенко З. Мораторій на продаж землі: тимчасово-постійне топтання в тупиках недорозвитку// Дзеркало тижня. – 2018. – №46. – 1 грудня 2018.
5. Кравчук Л.Д. Драматургія здобуття незалежності. Газета «День» №151, четвер 23серпня 2018 р. – С.8-9.
6. Кучма Л.Д. Яке суспільство ми будуємо. З виступу прем'єр-міністра України Леоніда Кучми на сесії Верховної Ради України 15 червня 1995 року // Урядовий кур'єр. – 1993. – № 89-90. – 17 червня.

# БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВО ТА ДОКУМЕНТОЗНАВСТВО

*Бучковська Олена,*

*кандидат культурології, доцент кафедри  
документальних комунікацій та бібліотечної справи  
Рівненського державного гуманітарного університету*

## ЕЛЕКТРОННИЙ ДОКУМЕНТ У ФОРМУВАННІ ФОНДУ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

В умовах формування єдиного інформаційного простору, створення електронних інформаційних ресурсів, що відображають культурну спадщину України, є способом інтеграції до культурного надбання Європи та світу, наданням нових можливостей для поліпшення обізнаності та доступу громадськості до різних форм культурних цінностей, створенням чіткого профілю культурного розмаїття країни, захисту і збереження культурної спадщини для прийдешніх поколінь. Швидко зростаючий і доволі мінливий цифровий світ охоплює тепер культурне надбання, що включає знаки та символи передані усно, художні та літературні форми, мови, обряди та ін.

Цифрова інформація, здається, є повсюдною, як середовище для спілкування і самовираження, як стратегічний запас для наукових відкриттів і спостережень, як платформа отримання знань та пізнання світу. Як і усна культура, електронний інформаційний ресурс є середовищем для сьогодення, записом минулого, посланням у майбутнє.

Електронний інформаційний ресурс, за визначенням П. М. Марченко є «засобом користування документною інформацією» [2, 461] у вигляді електронного документа, як віртуальної за змістом і візуальної за формою інформації, що відображається, інтерпретується та обробляється комп'ютером.

Утворення електронних форм документів, що є об'єктами культурної спадщини, передбачає управління культурним контентом, у тому числі шляхом створення електронних документів, що складають основу електронного інформаційного ресурсу, а також їх забезпечення та збагачення метаданими.

В умовах використання сучасних електронних технологій, експерти визначають два напрямки збереження культурної спадщини: а) електронна форма (електронні копії) традиційних культурних сховищ (електронні музеї, бібліотеки, виставки, бази даних тощо); б) електронні форми нових культурних об'єктів (комп'ютерні програми, мережі, технології, цифрові твори мистецтва тощо), які з часом можуть стати об'єктами культурної спадщини, але за методом збереження подібні до категорії нематеріальної спадщини [4, 170].

Особливу відповідальність щодо стратегії збереження та архівування в електронній формі документів із їх специфічними характеристиками беруть на себе архіви. Сучасний архів є змістовним, технологічним та культурним дзеркалом свого часу, що розвивається у процесі збору, збереження та організації, яка забезпечується упорядкуванням фондів, а також їх використанням, а оцифрування контенту надає нові продукти та послуги.

У процесі відбору оцифрованих копій традиційних документів, які є одним з видів електронного документа, та прийняття рішення щодо їх постійного зберігання та архівування, сучасні архіви визначають власні підходи щодо вирішення цього питання.

Архівне зберігання електронних інформаційних ресурсів в Україні розпочато із 2007 року Центральним державним електронним архівом України (ЦДЕА України) у межах ініціативного документування і вирішення завдань щодо постійного зберігання та надання доступу до документної інформації в електронній формі, зокрема електронних документів, електронних інформаційних ресурсів. Відбір на збереження електронних копій традиційного документа (письмового, графічного, фото-, кіно-, фонодокумента) відбувається на основі таких критеріїв: 1. Унікальність, цінність, історична значущість для держави, суспільства, людини як документа або сукупності документів. 2. Додержання принципу походження: встановлення першоджерела, авторства, створювача, що надає змогу визначення фондоутворювача [1, 24]. Серед тридцяти наявних утворених фондів, сучасне культурне надбання представлено чотирма архівними колекціями та двома фондами особового походження.

Електронний інформаційний ресурс «Архівна колекція «Світова спадщина ЮНЕСКО в Україні» створений протягом 2013–2014 рр., включає 18 об'єктів – архівних копій веб-сайтів, об'єктів внесених до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО, серед яких «Петриківський декоративний розпис, як феномен українського народного мистецтва орнаменту», що став першим українським об'єктом, а також переліку об'єктів-кандидатів на включення до Списку всесвітньої спадщини. Відбір здійснювався на основі інформації про існуючі в Україні об'єкти Світової культурної та природної спадщини ЮНЕСКО та їх історичну цінність [3].

У архівну колекцію введені документи різних *джерелоутворюючих* установ – заповідників, музеїв, Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень та ін., громадських та релігійних організацій, фізичних осіб, які зацікавлені у збереженні та доступі культурної спадщини для науки та громадськості.

У березні 2014 року світова громадськість відзначала 200-річчя від дня народження геніального поета України – Т. Г. Шевченка. Того ж року відбулося створення архівної електронної колекції «Слово про Кобзаря (до 200-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка)» шляхом об'єднання 7 архівних копій веб-сайтів, історична цінність яких обумовлена інформацією про життєвий та творчий шлях Т. Г. Шевченка. Безпосередньо у колекції представлені: повні зібрання творів поета; хронологічно впорядкована збірка поезій – «Кобзар»; щоденники; приватне й офіційне листування; художня спадщина; добірка віршів у алфавітному порядку із зазначенням дати й місця написання; віртуальний архів оцифрованих документів про життя і творчість Т. Шевченка; відомі прижиттєві фотографії поета. Інформація, що представлена в колекції веб-сайтів, ілюструє історико-культурні проекти присвячені творчості Т. Шевченка, діючі музеї та пам'ятники, висвітлює безпосередньо підготовку і проведення святкування 200-літнього ювілею Кобзаря [3].

Архівна колекція «Краєзнавство та народне мистецтво України» створена 2016 року на основі 14 архівних копій веб-сайтів. В ній представлені краєзнавчі матеріали про розвиток народного декоративного мистецтва, його сучасний стан включають, зокрема, історію створення та формування колекцій Музею гетьманства, Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського, Національного музею українського народного декоративного мистецтва та ін. Колекція відображає участь музейних установ, громадських організацій та окремих осіб у збереженні й популяризації культурної спадщини [3].

Українська діаспора є невід'ємною частиною української культурного простору. Шляхом документування, збереження живої нематеріальної спадщини, культурних та освітніх заходів, українська діаспора у світі досліджує та зберігає культурні і соціальні практики, обряди, різні форми мистецтв і ремесел, місця які пов'язані із культурою України. Тому важливим вдається у ретроспективі часу оцінити ті процеси, що відбувалися у минулому житті діаспори та відбуваються у наш час.

Архівна колекція «Українська діаспора у світі» була утворена 2017 р. і має у складі 4 архівні копії веб-сайтів, які містять інформацію про події з життя української діаспори, що відбуваються в галузі музики, кіно, літератури, мистецтва та повсякденного життя [3]. Представлені документи дають змогу розширити знання про українську еміграцію та її досягнення, ознайомитися з їхніми звичаями, обрядами та культурними цінностями.

Джерела особового походження є особливими для історичних досліджень, для реконструкції життя та діяльності окремої особи. Інформація представлена у особистих листах, щоденниках, на сімейних аудіо- та відеоплівках найчастіше відсутня у інших документах. Тому створені фонди, що містять документи особового походження, сприяють не тільки дослідженню життя та творчості видатних діячів, але й ілюструють стан суспільного розвитку на період їх життєдіяльності.

Нааявні у ЦДЕА України електронні документи у фондах особового походження Тримбача С. В. – українського кінознавця, історика кіно та Кузьми Скрябіна (Кузьменко А. В.) – українського співака, музиканта, дозволяють ознайомитися із рукописами, документами біографічного характеру, творчими доробками та статтями про митців. Документи в електронній формі в розділах та підрозділах систематизовано за хронологією життя та діяльності видатних осіб сучасності [3].

Відповідно до договору архівного зберігання та листів-погоджень, ЦДЕА України забезпечує доступ користувачів до архівних копій веб-сайтів у наукових, інформаційних та інших цілях із дотриманням вимог чинного законодавства України про інтелектуальну власність, авторські та суміжні права.

Кожен фонд електронних документів створений із дотриманням стандартів щодо наявності метаданих, а саме містить елементи юридичних, організаційних та процедурних доказів автентичності документів, що є важливим для дослідників та користувачів, а також обов'язковим елементом процесу зберігання електронного документа. Щодо архівних колекцій, то передмови до описів містять перелік документів, що регулюють правовідносини з власниками долучених до фондів веб-сайтів.

Отже, зростаюча взаємопов'язаність цифрового світу із проблемами збереження культурної спадщини, слугує обміну культурними надбаннями відкриваючи нові дослідницькі та освітні перспективи, розширюючи межі встановлених процедур їх доступу.

### *Література*

1. Віднесення електронних інформаційних ресурсів до Національного архівного фонду / уклад.: Т. М. Ковтанюк, Н. М. Христова; Держ. архівна служба України; УНДІАСД. Київ, 2012. 33 с.
2. Марченко П. М. Керування документаційними процесами // Українська архівна енциклопедія. Київ, 2008. С. 461.
3. ЦДЕА України [Електронний ресурс] : офіційний веб-сайт. URL: <https://tsdea.archives.gov.ua/ua/about/>
4. Nikonova A., Biryukova M. The Role of Digital Technologies in the Preservation of Cultural Heritage // Muzeológia a kultúrne dedičstvo. 2017. № 1. P. 169–173. URL: [https://www.researchgate.net/publication/317757322\\_The\\_Role\\_of\\_Digital\\_Technologies\\_in\\_the\\_Preservation\\_of\\_Cultural\\_Heritage](https://www.researchgate.net/publication/317757322_The_Role_of_Digital_Technologies_in_the_Preservation_of_Cultural_Heritage).

*Збанацька Оксана,  
кандидат історичних наук, доцент,  
доцент кафедри культурології та інформаційних комунікацій  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
головний бібліотекар Національної бібліотеки України  
імені Ярослава Мудрого  
Добровольська Вікторія,  
кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент,  
доцент кафедри культурології та інформаційних комунікацій  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ЕЛЕКТРОННА БІБЛОТЕКА «КУЛЬТУРА УКРАЇНИ» В СИСТЕМІ ЕЛЕКТРОННИХ РЕСУРСІВ БІБЛОТЕКИ**

Поширення глобальної інформаційної цивілізації на сферу культури людства привело до стрімкого розвитку електронної культури. Електронна культура пов'язана з представленням в Інтернеті фондів документно-інформаційних інституцій (бібліотек, музеїв, архівів), які містять об'єкти культурної спадщини. Завдяки інформаційно-комунікаційним технологіям (ІКТ) відбувається становлення електронних бібліотек (ЕБ), оцифрування культурної спадщини та накопичення цифрового контенту, що є однією з основних тенденцій у культурі сучасності та об'єктивною умовою розвитку глобальної інформаційної цивілізації.

Розвиток бібліотек у мережевому середовищі передбачає розширення доступу до контенту з метою оперативного просування його до користувача. Ця парадигма відображає сучасний погляд на зміну ролі бібліотеки як соціального і культурного інституту. Даній парадигмі відповідає діяльність Національної бібліотеки України імені Ярослава Мудрого (НБУ ім. Ярослава Мудрого) зі створення інтегрованого ресурсу – електронної бібліотеки «Культура України».

Якщо пунктиром пройти шлях від початку створення ЕБ «Культура України», то це спочатку була ідея генерального директора, потім вивчення світового досвіду, написання концепції ЕБ, розробка профілю її комплектування та технологічних вимог. І в завершенні цих робіт 3 лютого 2011 року сайт ЕБ запрацював. У процесі роботи корегувалась технологія, проводилась велика робота по залученню до проекту нових учасників. 29.11.2011 року Наказом Міністерства культури України № 1094/0/16-11 була затверджена Концепція нового інтегрованого ресурсу – електронної бібліотеки «Культура України», а також визначено, що НБУ ім. Ярослава Мудрого є базовим закладом у створенні та забезпеченні функціонування ЕБ [1, с. 7].

Сучасні тенденції інтеграції культури народів України в європейський та всесвітній інформаційний простір, зміцнення культурних зв'язків та формування позитивного іміджу країни в світі, а також забезпечення рівних можливостей безкоштовного доступу користувачів до ресурсів культури та мистецтва за допомогою глобальної мережі роблять проект ЕБ «Культура України» актуальним та соціально значущим.

У його основі лежить інтегрований принцип формування ресурсів, орієнтованих на широке коло користувачів, та такий, що сприяє реалізації трьох основних функцій: освітньої, наукової, довідкової.

Під інтеграцією інформаційних ресурсів розуміється їх об'єднання з метою використання різномірної інформації зі збереженням її властивостей, особливостей представлення і забезпечення користувачеві сприйняття цієї інформації як єдиного інформаційного простору.

Актуальність робіт зі створення ЕБ «Культура України» визначається потребою підвищення ефективності використання електронних інформаційних ресурсів; інтенсивним використанням в наукових, технічних і соціально-культурних цілях можливостей сучасних ІКТ; потребою координації діяльності бібліотек в організації сучасного інформаційного обслуговування населення; інтересами держави у світовому інформаційному співтоваристві й на світовому інформаційному ринку; важливістю розвитку культурних зв'язків з співвітчизниками за кордоном.

Основними цілями зі створення ЕБ «Культура України» є:

- забезпечення оперативного і комфортного доступу користувачів до інформації;
- сприяння збереженню видань, які мають особливу історичну, наукову і культурну значимість;
- популяризація знань про культуру України, світових досягнень науки;
- інтеграція інформаційних ресурсів бібліотеки у світовий інформаційний і культурний простір.

Бібліотека ставить за мету зберегти найцінніші, рідкісні, історично і національно значимі екземпляри книг, карт, зображальних і музичних документів і одночасно зробити їх максимально доступними, використовуючи сучасне інформаційне середовище.

ЕБ «Культура України» – складна багатофункціональна система, що постійно розвивається, для збирання, зберігання і забезпечення доступу одночасно багатьом користувачам. Вона орієнтована як на користувачів НБУ ім. Ярослава Мудрого, так і на віддалених користувачів. Будь-який користувач Інтернету



може отримати інформацію про ресурси ЕБ, використовуючи загальнодоступний сайт і каталог ЕБ, а також переглянути повнотекстові документи.

ЕБ НБУ ім. Ярослава Мудрого створюється з використанням сучасних технічних засобів і відповідного програмного забезпечення. Книги відображаються у форматах PDF, JPEG. Станом на 26.04.2019 р. кількість документів в ЕБ – 10 293. Візитів користувачів до ЕБ за місяць в середньому близько 190 тис. [2].

Формування ЕБ в НБУ ім. Ярослава Мудрого забезпечено комплектом регламентуючих документів: прийнято Положення про електронну бібліотеку, розроблено Профіль комплектування електронної бібліотеки «Культура України» [3], затверджено Положення про відділ електронної бібліотеки, посадові інструкції завідувача відділу, бібліографів та бібліотекарів.

Для забезпечення найбільш широкого доступу до ЕБ прийнято важливе рішення: ресурси ЕБ, термін дії авторського права на які закінчився і які перейшли у суспільне надбання, надаються у вільному доступі на сайті НБУ ім. Ярослава Мудрого.

На першому етапі було розроблено концепцію ЕБ, її структуру, програмне забезпечення, сайт, профіль комплектування фонду; технологію створення та обробки документів, типові договори.

Доступ до ЕБ здійснюється на окремому сайті: <http://elib.nplu.org/>, який було відкрито 3 лютого 2011 р. Сайт розроблено працівниками НБУ ім. Ярослава Мудрого. Він має ергономічний інтерфейс, зрозумілий та простий сервіс. На ньому розміщено електронні аналоги друкованих видань та творів образотворчого мистецтва, які відповідають темі «Культура України».

ЕБ «Культура України» органічно входить до системи електронних ресурсів бібліотеки. По-перше, вона пов'язана з електронним каталогом, за допомогою якого можна перейти до ресурсів ЕБ. По-друге, є частиною Зведеного каталогу оцифрованих видань – інтегрованого інформаційного ресурсу, що містить інформацію про цифровий контент вироблений публічними бібліотеками України.

#### *Література*

1. Бакан С. Ф. Електронна бібліотека «Культура України»: здобутки та нові напрями діяльності. *Б-ка і книга в контексті часу*: зб. наук. ст. VII Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2013. С. 6–12.

2. Культура України: електронна бібліотека [Електронний ресурс]. *Нац. б-ка України імені Ярослава Мудрого*. URL: <http://elib.nplu.org> (дата звернення: 26.04.2019).

3. Профіль комплектування електронної бібліотеки «Культура України» / ДЗ «Нац. парлам. б-ка України». Київ, 2010. 8 с.

*Лісова Ірина,  
аспірантка НАКККіМ, провідний бібліотекар  
Національної бібліотеки України  
імені Ярослава Мудрого*

### **МОНАСТІРСЬКІ БІБЛІОТЕКИ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ XI-XVII СТ.**

Монастирі в усі часи були причетні до творення культурного та інтелектуального духу історичних епох. Стародруки, що зберігаються у фондах сучасних бібліотек, є цінним джерелом для багатогалузевих наукових досліджень, у тому числі й з історії культури. Монастирі мали істотний вплив як на громадське і соціально-політичне, так і на національно-культурне життя в Україні, ведучи літописи та переписуючи книги.

У XI ст. монастирі відіграють важливу роль у розповсюдженні грамоти й освіти. Статут монастирів передбачав посаду книгозберігача і зобов'язував монахів читати книги. До татаро-монгольської навали в Київській Русі існувало майже 70 монастирів із бібліотеками, фонди яких нараховували лише богослужбової літератури понад 90 тисяч назв. Збираючи і розповсюджуючи в першу чергу релігійну літературу, монастирські бібліотеки одночасно були і центрами світської літератури. В їхніх фондах зберігалися твори діячів церкви, псалтирі, служебники, молитовники, література з вітчизняної історії – староруські літописи, історичні пісні та сказання, повісті про великих князів, історію міст і монастирів. Книжкові фонди монастирських бібліотек поповнювалися за рахунок обміну книгами з бібліотеками інших монастирів, внесків князів, бояр, духовенства. Іноді книги для монастирських бібліотек переписувалися або привозилися з-за кордону. Найбільша з бібліотек Київської Русі (заснована 1037 р. Ярославом Мудрим) знаходилася у Софійському соборі. Князь створював бібліотеку протягом 17 років. Саме створював, а не збирав, оскільки кожна книгу доводилося перекладати з грецької, болгарської або інших мов, а потім переписувати і переплітати. В результаті вдалося виготовити майже тисячу книг. Кожна рукописна книга була справжнім витвором мистецтва. Спочатку бібліотека Софійського собору складалася виключно з церковної літератури,

але з часом у ній з'являються книги з астрономії, географії, історії, філософії, юридичні трактати, публіцистика. Організація бібліотеки при Софійському соборі – велика культурно-історична подія, що свідчить про існування у той час великої кількості бібліотек на Русі.

Монголо-татарська навала і князівські міжусобиці призвели до руйнації бібліотечних зібрань, унаслідок чого залишилися лічені екземпляри Софійської бібліотеки. Книги, що виходили з майстерень Софійського собору, стали основою для інших бібліотек, зокрема бібліотеки Печерського монастиря, яка з кінця XI ст. стала найбільшим центром культурного життя Київської Русі. Від заснування Антонієм і Феодосієм монастир стає відомий як місце переписування і виготовлення богослужбових книг. Бібліотека Києво-Печерського монастиря здебільшого складалася з творів іноземних авторів, перекладених на давньоруську мову. Але з часом, дедалі більшої ваги набувають твори оригінальні. За часів архімандрита Є. Плетиницького (1599 –1624 рр.) кількість книг постійно зростає. У XVII ст. бібліотека мала спеціальне приміщення, в якому розташовувався книжковий фонд. Під час великої пожежі 1718 р. він майже увесь згорів. Для відновлення бібліотеки докладено багато зусиль та все ж велика кількість давніх документів була втрачена.

Відома також бібліотека Києво-Михайлівського монастиря. Її рукописний каталог містить відомості про 70 стародруків. У фондах бібліотеки Михайлівського монастиря були такі церковнослов'янські стародруки: «Часословець», надрукований у Кракові Ш.Фіолем (1491 р.), «Службеник» – друкарня Мамоничів (1583 р.), «Євангеліє учительне» – Києво-Печерська Лавра (1637 р.).

У Західній Україні зі створенням Галицько-Волинського князівства також починається активне поширення книжкової культури. При дворі князя Володимира Васильовича, що проявив себе як блискучий дипломат, виважений державний діяч, стратег і покровитель вітчизняної книжності, створено потужний осередок давньоукраїнської книжності. До його складу входили скрипторій і бібліотека. Проте, нині наукові праці містять лише побіжні згадки про бібліотеку Володимира Васильовича [6, 35]. Галицько-Волинський літопис подає опис книг, подарованих князем храмам та монастирям та надає інформацію про книги, що були у його бібліотеці.

Визначну роль в історії української культури, зокрема писемної, відіграв Почаївський монастир, бібліотекою якого було налагоджене переписування книг. Славився монастир і своїм друкарством.

Існувала бібліотека і в Дерманському монастирі, заснованому у XV ст. князем Василем Федоровичем Красним (гарним). Його управителем протягом 1575–1576 рр. був І. Федоров. У 1602 р. князь засновує у Дерманському монастирі культурно-освітній центр. Монастир виріс у великий осередок української культури на Волині з бібліотекою рукописних і друкованих книг. Перлинами дерманського зібрання були стародавні слов'янські рукописи: «Поученія» та Євангеліє, рукопис московського походження «Бесіди Іоанна Златоуста на Євангеліє від Матфея» у перекладі Силуяна, подаровані монастирю князем К. Острозьким. Зберігалися тут і примірники книг, виданих у монастирі. У рукописному каталозі бібліотеки Дерманського монастиря 1791 р. наведені описи 381 книги [9, 221]. В бібліотеці також зберігалися книги, що належали М. Смотрицькому, який у 1627 р. посів місце настоятеля Дерманського монастиря.

Після 200-літнього перебування під владою кочовиків Україна перейшла до складу Великого Князівства Литовського, а пізніше – Речі Посполитої. Разом із занепадом державності занепадає і культура книгозбирання. Книги створюються лише на замовлення князів або наближених до них осіб для приватних зібрань, з яких пізніше формуються нові бібліотеки. Власні книжкові зібрання мали не лише монастирі, але й окремі діячі давньої Русі. Серед них можна назвати багатьох високоосвічених людей, зокрема письменника-публіциста Іларіона, літописців Никона Великого, Нестора, Сильвестра та письменників Луку Жидяту, Кирила Туровського, Климента Смолятича, Даниїла Заточника та ін. Вони володіли іноземними мовами, збирали античну, візантійську та західноєвропейську історичну, богословську і художню літературу.

Отже, протягом сторічч бібліотеки монастирів та соборів були найбільшими книжковими зібраннями, що існували на території Русі-України. Монастирі та собори виступали етнокультурними центрами, що тривалий час забезпечували динамічний розвиток культури, зокрема, писемної. Факт накопичення книг у монастирських бібліотеках має велике значення: завдяки цьому дійшли до нашого часу неocenні пам'ятки давньої руської писемної культури.

Монастирські бібліотеки, що формувалися на території сучасної України, сприяли створенню інтелектуального простору, що забезпечив подальше зростання попиту на книгу та формування приватних бібліотек.

#### *Література:*

1. Горбаченко Т. «Мудрість книжних»: Монастирські бібліотеки й особисті книгозбірні православних церковних діячів // Людина і світ. – 2001. – №5. – С.51–54.
2. Дзюба О. М. Монастирські бібліотеки лівобережної України в контексті української культури 18 ст. / О.М. Дзюба // Бібл. Вісник. – 1994. – № 1. – С. 18 – 22.

3. Ісаєвич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми / Ярослав Ісаєвич. – Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. – 520 с.
4. Костюк С. Стародруки Свято-Успенської Почаївської лаври у Тернопільському обласному краєзнавчому музеї / С. Костюк // Актуальні питання культурології. – Рівне, 2010. – Вип. 9. – С. 35 – 37.
5. Лісова І. В. Приватна бібліотека в українській культурі (XI – XVIII ст.) / Ірина Лісова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. 17. – Рівне, 2011. – С. 20–25.
6. Синюк С. Бібліотека Волинського Князя Володимира Васильковича / С. Синюк // Вісник Кн. палати. – 2009. – №1. – С. 35 – 37.
7. Солонська Н. Стародавні бібліотеки Київської Русі в контексті спеціальних історичних дисциплін / Н. Солонська // Спеціальні історичні дисципліни: Питання теорії та методики : Зб. наук. праць. – Ч. 2. – К., 2004. – С. 66 – 82.
8. Ціборовська-Римарович І.О. Бібліотеки римо-католицьких монастирів Волині XVI-XVIII ст.: історична доля, роль у монастирській діяльності, сучасний стан фондів (за фондами Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського) / І.О. Ціборовська-Римарович // Актуальні питання культурології. – Рівне, 2010. – Вип. 9. – С. 9–14.
9. Яковець Л. М. Бібліотеки монастирів та соборів як духовна цінність українського народу / Л.М. Яковець // Мультиверсум : Філософський альманах / Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України. – К., 2007. – Вип. 64. – С. 212 – 221.

*Нагорний Владислав, аспірант НАКККіМ*

## **ФОРМИ, ЦІЛІ ТА ІНСТРУМЕНТИ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ**

Місце та роль будь-якої держави в сучасній системі міжнародних відносин залежить не лише від політичних, економічних, військових ресурсів, а й від її культурно-духовного потенціалу, культурної спадщини, які можуть виступити у ролі потужного каталізатора досягнення зовнішньополітичних цілей держав. Наразі міжкультурний діалог є важливою складовою розвитку відносин між державами як у двосторонньому, так і багатосторонньому форматі. Культурний чинник, як один із засобів м'якого впливу, сприяє формуванню позитивного іміджу держави та поширенню неупередженої та об'єктивної інформації про неї, що, зрештою, призводить до розвитку конструктивних та довготривалих відносин й у інших сферах співробітництва між державами. Саме тому провідні держави світу все більше уваги в останні десятиріччя почали приділяти культурній дипломатії, активне використання методів і форм якої дозволяє просуванню сприятливого образу держави, знань про неї у представників інших народів та спільнот. Складовою процесу національного культурного відродження і стратегічним курсом державної культурної політики України є інтеграція української культури в європейський і світовий культурний простір. Розвиток міжнародного співробітництва у галузі культури, на думку В.Дудник, є «чинником утвердження та залучення України у міжнародне співтовариство як європейської держави з багатими культурно-мистецькими традиціями» [1]. На його думку, забезпечення вільної взаємодії культур є одним із пріоритетів, завдяки якому держава успішно реалізує спільні із зарубіжними партнерами культурні програми, сприяючи інтеграції в європейський та світовий культурний простір [1, с. 10]. Особливу роль у цих процесах науковець віддає визнанню України на міжнародній арені, налагодженню її дипломатичних відносин з міжнародними партнерами, зокрема, обмін посольствами та представництвами, створення позитивного міжнародного іміджу, який асоціюється з політикою відкритості.

Серед форм культурної дипломатії варто виокремити: укладання міжнародних договорів, відкриття культурно-інформаційних центрів при посольствах, співпраця з міжнародними установами, реалізація міжнародних проєктів у сфері культури, залучення діаспори до співпраці тощо.

Метою культурної дипломатії є надання впливу на рівень і характер контактів із зарубіжними країнами, та систему міжнародних відносин в цілому. Культурна дипломатія прагне використовувати елементи культури для того, щоб: створити позитивний погляд іноземців на населення країни, культуру і політику; стимулювати розширення співпраці між країнами; змінити політичне середовище країни; захистити національні інтереси; запобігати, регулювати і пом'якшувати наслідки конфліктів між країнами.

Британський дослідник М. Леонард у роботі «Дипломатія іншими засобами» виділив найважливіші цілі публічної дипломатії в ХХІ ст. Всі вони пов'язані з розвитком культурної політики: підвищення обізнаності про країну; формування позитивних уявлень про країну і її цінності, забезпечення розуміння ідей і поглядів; залучення людей до країни для туризму і навчання, просування за кордоном її товарів; залучення іноземних інвестицій та політичних союзників [2].

У свою чергу, культурна дипломатія може допомогти країнам краще зрозуміти чужий народ, що веде до зміцнення взаєморозуміння. Культурна дипломатія – це спосіб ведення міжнародних відносин. Програми культурного обміну сприяють формуванню позитивного образу країни за кордоном за допомогою передачі культурних цінностей інших народів, а також здійснення процесу крос-культурних комунікацій.

Культурна дипломатія може використовувати всі аспекти національної культури. До них відносяться: мистецтво, включаючи кіно, музику, живопис тощо; виставки, які дають можливість продемонструвати численні об'єкти культури; освітні програми, такі як вивчення мови за кордоном; обмін науковими, освітніми та іншими досягненнями; література (переклад популярних творів); трансляція новин та культурних програм; релігія, включаючи міжрелігійний діалог; пропаганда ідей соціальної політики.

Усі ці інструменти сприяють розумінню національної культури країни іноземною аудиторією і досягненню зовнішньополітичних цілей держави за допомогою розвитку міжнародної культурної співпраці. Вони можуть бути також використані діаспорами і політичними партіями за кордоном. Ці інструменти, як правило, не створюються державою, а породжуються культурою. Проте, саме уряди сприяють популяризації культурних надбань за кордоном. Перспективи культурної інтеграції України ґрунтуються на тісному культурному міждержавному співробітництві, активній участі у прийнятті рішень, орієнтованих на збереження культурної ідентичності, формуванні єдиного культурного простору.

У наш час культурна дипломатія визнана одним із найефективніших інструментів формування позитивного іміджу країни у світі та популяризації її історії, культури, економіки, освіти тощо за кордоном. Однак сьогодні питання культурної дипломатії ще не зовсім вивчене, відсутня послідовна позиція держави щодо впровадження політики культурної дипломатії, їй бракує інструментарію, стратегії та інституційних засад.

#### *Література*

1. Дудник В.О. Інтеграція української культури у світовий культурний простір. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://knmau.com.ua/chasopys/17\\_NBUV/docs/02\\_Doudnik.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/17_NBUV/docs/02_Doudnik.pdf)
2. Leonard M. Diplomacy by Other Means // Foreign Policy, 2002.

*Петрова Людмила,*

*доктор педагогічних наук, професор, кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ*

### **ФІЛОСОФІЯ ІНФОРМАЦІЇ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ЗНАНЬ ПРО СУТНІСТЬ ІНФОРМАЦІЙНИХ РЕСУРСІВ**

Домінуючими тенденціями суспільного розвитку ХХІ століття стали глобалізація та інформатизація, які й зумовили формування інформаційної цивілізації. Глобальний розвиток інформаційних технологій породив нові інформаційні відносини та організаційні форми в управлінні, економіці, виробництві, став потужним джерелом продуктивності праці та активізував інформаційні процеси в усіх сферах діяльності. Інформація та інформаційні ресурси стали найважливішими чинниками розвитку суспільства, стратегічним ресурсом, де первинним є не вартість праці чи природних ресурсів, а вартість знань.

Саме тому, в сучасних умовах розбудови інформаційного суспільства та інформаційної глобалізації закономірно виникає низка світоглядних питань, для розуміння яких необхідно звернутися до природи інформації та уявлень про неї як явища сучасної цивілізації. Наука про інформацію має бути науковим підґрунтям інформаційного суспільства, а інформаційна культура важливим чинником цивілізаційного розвитку та удосконалення творчих здібностей людини.

Закономірним в цьому контексті є розвиток нової наукової галузі «інформаційні науки», який особливо активізувався в останні десятиліття. Позитивним прикладом може бути зародження нових наукових напрямів, серед яких варто виділити інформаційну культурологію, яка базується на дослідженнях співвідношень матеріальних та інформаційних властивостей окремих компонентів продуктів свідомості (науки, культури, мистецтва). Особливої уваги заслуговує також концепція інформаційної етики, запропонованої професором Хертфорширського університету (Велика Британія) Лучано Флориди та ін.

Значним імпульсом стало широке застосування інформаційного підходу, особливо в дослідженнях прикладних наук, де використовуються процеси обробки інформації та інформаційні моделі. Так, правомірною є думка вчених, що відношення «дані – інформація – знання» є основою для отримання знань, зокрема, для формування інформаційних ресурсів [1, 2]

Актуальними стали завдання щодо вивчення специфіки проявів феномена інформації та безпосередньо визначення її сутності. Отже, виникла потреба дослідження сутності інформації, що має поєднувати як вивчення її змісту, так і безпосередньо процесу пізнання, що вимагає застосування філософського підходу.

Варто зазначити, що філософський підхід до розгляду феномена інформації включає в себе широкий спектр проблем, починаючи від оновлення інформаційної термінології до конкретних методичних потреб, що виникають при викладанні дисциплін з інформаційно-комунікаційного та управлінського спрямування, зокрема управління інформаційними ресурсами, управління інтелектуальною власністю тощо.

Отже, філософський підхід допомагає враховувати особливості розвитку сучасного інформаційного суспільства та дозволяє опанувати нові грані знань на основі поєднання результатів філософських,

гуманітарних, науково-технічних досліджень, виводить дослідника на новий рівень осмислення феномену інформації.

Відомо, що термін «філософія інформації» запропонував у 1985 році китайський вчений Wu Kun, який вважається основоположником китайської школи філософії інформації [3]. Довгий час теорія інформації базувалась на дослідженнях К. Шеннона, в яких оцінювався об'єм (кількість) інформації та зняття невизначеності за допомогою інформації і водночас ігнорувався пошук її змістовного аспекту. На противагу К. Шеннону, Л. Флориді розглядає інформацію як носія змісту і знань, продовжуючи дослідження Н. Вінера. Саме Л. Флориді запропонував семантичну теорію інформації, головним в якій є її змістовий аспект [4, 5]. Він доводить, що змістовий аспект інформації можна уявити як певну систему елементів між якими існують взаємозв'язки, тобто як інформаційну семантичну систему.

Інформаційна система розглядається як альтернативна система збирання, обробки і надання інформації, що реалізується на фізичному рівні обробки інформації. Інформаційна семантична система реалізується на логічному рівні опису інформації та складається із якісно різних елементів [6]. Так, сучасні інформаційні ресурси включають різні компоненти: дані, інформацію, описи, бази даних, знання і технологічні системи [7]. Водночас сутнісні характеристики зазначених компонентів тісно пов'язані з різними видами комунікацій, взаємодій, співробітництва.

Важливою умовою успішної діяльності на тлі потужного розвитку інформаційних ресурсів, проникнення комп'ютерної техніки та інформаційних технологій в усі сфери життєдіяльності суспільства, зокрема, науку, освіту, культуру, мистецтво є інформаційна компетентність молодого спеціаліста. Тому без ґрунтовних знань ефективного використання нових можливостей, які надає інформаційна цивілізація, зокрема доступ до корпоративних, національних і міжнародних інформаційних мереж, використання інформаційних ресурсів та орієнтації в них, неможливою буде успішна професійна реалізація молодого спеціаліста. Варто враховувати, що процеси інформатизації суспільства здійснюються настільки швидко (і ця тенденція не має зворотного руху), що ставить перед системою вищої освіти ряд актуальних завдань.

Зазначене актуалізувало потребу підготовки спеціалістів для професійної діяльності в інформаційній сфері. Проте, недоліком сучасної системи освіти є те, вона слабко орієнтована на врахування нових потреб сучасного інформаційно-комунікаційного середовища та формування нової інформаційної культури в професійній діяльності особистості зокрема та суспільства загалом в контексті потужних процесів глобальної інформатизації. Адже нова інформаційна реальність вимагає адекватних змін в ціннісних орієнтаціях, стереотипах поведінки, організації способу життя.

Вивчення дисциплін повинно носити випереджувальний та системний характер, навчальні плани необхідно доповнювати дисциплінами, які не тільки сприятимуть накопиченню знань, але й розширенню інформаційного світобачення, стимулюванню творчої думки, зміні уявлень про можливості життєдіяльності в умовах науково-технічного прогресу та навіть зміні ментальності молоді шляхом формування нової інформаційної (електронної) культури в контексті інформатизації суспільства. За цих умов актуалізується проблема пізнання феномену інформації, особливо в контексті формування наукового світогляду магістра нового покоління.

#### *Література*

1. Колин К.К. Структура реальности и феномен информации // Открытое образование, № 5, 2008. – С. 56–61.
2. Колин К.К. Структура реальности и философия информации // Знание. Понимание. Умение. – № 3, 2013. – С. 13–25.
3. Wu Kun. Thirty years research for Philosophy of Information of China // Открытое образование, № 5, 2014. – С. 28–49.
4. Luciano Floridi In defence of the veridical nature of semantic information // European Journal of Analytic Philosophy. - 2007. – VOL. 3. – No. 1. – p. 31-41.
5. Luciano Floridi's Website. Last updated: 20 May 2012 <http://www.philosophyofinformation.net/Welcome.html>
6. S. A. Kuja, I. V. Solovjev, V. Y. Tsvetkov System Elements Heterogeneity // European Researcher, 2013, Vol.(60), № 10-1, p.2366-2373.
7. Получение знаний для формирования информационных образовательных ресурсов. - М.: ФГУ ГНИИ ИТТ «Информика», 2008 – 440 с.
8. Колин К.К., Урсул А.Д. Информация и культура. Введение в информационную культурологию. – М.: Изд-во «Стратегические приоритеты», 2015. – 300 с.

## АЛГОРИТМІЗАЦІЯ ОБРОБКИ ІСТОРИЧНИХ ДАНИХ

З точки зору різних наук покладений смисл, який був втілений у формі даних, є низкою стратифікованих конструктивів, що актуалізуються в цілій множині площин. Так, з одного боку, він соціально детермінований, з іншого – культурологічно зумовлений, з третього – двоїстий (якщо подивитись на нього крізь призму кодування в системі «брехня / істина» тощо). Таким чином, його відповідність певному соціальному замовленню, соціальна контрактність тощо покладених у нього істин вельми варіативна. Останнє безпосередньо впливає на об'єктивність і достовірність даних, що є надзвичайно важливим для історичних досліджень, а також є прямою загрозою їхнього зриву.

Образно кажучи, науку можна уявити в якості величезної башти, кожен елемент якої ґрунтується на дослідженні попередника. У цьому конкретному прикладі варто уявити скоріше саме Темну Башню (образ, створений Стівеном Кінгом в роботі над одноіменним циклом), оскільки тут мовиться не про вертикальну структуру підйому, а саме про інтертекстуальні, інтермедіальні та інші зв'язки, що побутують у її межах. Останні необхідні вже за самою природою наукового дослідження: закономірно, що, якщо дослідник пише виключно оригінальну роботу, то він або намагається спростувати внесок колег-попередників, або не розуміє самої суті наукового дослідження. Іншим важливим моментом будь-якого дослідження є така особливість інформації, як її істинність, відповідність часу, тобто ступінь його (часу) представленості в аналізованих даних. Крім того, важливою складовою питання є необхідність його обговорення, тобто культурологічна зумовленість даних.

Найбільш повно особливості сучасного наукового дослідження в цілому й історичного – зокрема можна проілюструвати з допомогою репрезентації специфічних даних будь-якого плану в онтологічній реальності в контексті постпостмодернізму. Зазвичай, під цим поняттям у наші дні прийнято розуміти цілу низку теорій, концепцій та ідей, які прагнуть до повалення постмодерна шляхом ствердження більш досконалої, порівняно з попереднім періодом, мови для метакомунікації. Так, для побудови коректної роботи з історичними даними продуктивності, на нашу думку, є припущення діалетичного складника, суть якого в тому, щоб відмовитися від диз'юнктивних силогізмів як методу аналізу. Тобто ми виключаємо двоїчну систему виміру, замінюючи її на первинне припущення про те, що дані у своїй структурі відразу два істинних значення, в першу чергу, завдяки чому імператив диз'юнктивного силогізму може бути істинним, в той час як наслідок – хибним.

Тепер зупинимося безпосередньо на питанні осмислення необхідності систематизації обробки історичних даних, що має коріння в сивій давнині. Згадаємо тільки великі бібліотеки давнини, які були осередками існуючої на той час інформації. На жаль, людству вдалося зберегти лише маленькі крихти від тієї оази давніх знань, через низку обставин й причин. І, цей негативний досвід втрати величезного шару історичної пам'яті дає наштовхує на думку про створення нових, досконаліших засобів й методів збирання, обробки, систематизації, зберігання й актуалізації наявної інформації.

У процесі аналізу багатовікового досвіду нашої історії ми можемо з достатньою мірою абстрагування констатувати те, що рухаючою силою й глобальною метою цивілізаційного розвитку суспільства є лише боротьба людства за отримання максимальних благ від оточуючої його реальності. В цьому контексті під реальністю слід розуміти такі дві, завжди супроводжуючі людину, субстанції, як матерія та інформація. Своєю чергою, інформація тут розглядається як будь-які знання, навички та інші результати розумового процесу, які переносяться від людини до людини на матеріальних носіях. Таке дещо нетрадиційне визначення інформації дозволить наочно продемонструвати роль інформації і цивілізаційному розвитку суспільства.

По суті, інформація, як на перших етапах свого зародження, так і зараз є своєрідним паливом для цивілізаційного розвитку суспільства. Це, своєю чергою, зумовлює те, що темпи цього розвитку у вигляді науково-технічного та соціально-економічного розвитку тісно корелюють із рівнем задоволеності інформаційних потреб у суспільстві. Оскільки, мотивоване гонитвою отримати якнайбільше благ, людство завжди буде вимагати відповідного рівня інформаційних технологій. Недостатність цього рівня вищезазначених технологій завжди буде пригальмовувати цивілізаційний розвиток суспільства і стимулювати виникнення нових, більш досконалих інформаційних технологій, що потребують все масштабніших і вражаючих звершень науково-технічного та соціально-економічного прогресу в суспільстві, що вкрай важливо для історичних досліджень.

У сучасній науковій літературі ще не було зроблено спроби осмислення математичних алгоритмів з точки зору історичного та культурологічного дискурсу. Це при тому, що поняття «алгоритм», «історія» і «культура» мають чітко виражений та нерозривний генетичний зв'язок. У цьому світлі актуальним є поняття сингулярності, яке Ж. Дельоз тлумачив в історико-культурософському розумінні: як подію, що локалізується на певному темпоральному відрізку, в структуру якого входить низка можливостей, функціоналів, технік, технологій та певних соціальних вимірів, які слугують для створення чогось нового. Таким чином, це поняття можна тлумачити в якості певного середовища, яке є каталізатором для певних колаборацій, своєрідних поєднань, які породжують гібридні смисли.

Також досить значною проблемою ми вважаємо дискурсивність багаточисельних концепцій постпостмодернізму. Проте для нас більш цікавим є метамодернізм, автори якого (Т. Вермолен і Р. ван ден Аккер) стверджують у своїй книзі «Метамодернізм: історичність, афект і глибина після постмодернізму» (2017) про необхідність розгляду феномену постмодернізму в межах історичності. Тут, як нам здається, можна говорити про певну цифрову сингулярність, розуміючи її не буквально, а, скоріше, метафорично. Тобто як феномен, що описує певні соціальні, культурні, економічні, політичні структури, які оточують носія. При цьому останній розділяє своє буття з певними цифровими пристроями, які, самі по собі, не мають свідомості, все ж здійснюють вплив на його існування. При цьому останній служить безпосереднім мірилом успішності, цілісності передачі певного елемента дискурсу, що дає історикам відсилку до істинно культурологічного бачення певних історичних подій. Вищезазначене дозволяє зробити висновок про тісне співіснування сучасних історичних досліджень з культурологічними, а також стверджувати певну взаємозумовленість обох.

Таким чином, алгоритмізація сучасного людського життя неминуча, оскільки люди співіснують з цифровими пристроями, робота яких базується на алгоритмах. У певному смислі алгоритми стають дискурсом – з одного боку, і ключем до його розуміння – з іншого. Тобто алгоритмізація історичних досліджень – це органічний процес, суть якого в глибшому дослідженні дискурсу (і віртуального також), в якому ми існуємо. Щодо рівнів цього процесу, то це, зазвичай, рівень, власне, наявності даних і алгоритмів.

*Tyshkevych Katerina,*

*vice-head of the Scientific and Editorial-Publishing Department,  
PhD-candidate of National Academy of Culture and arts Management*

### **INFORMATIONAL AND COMMUNICATION FUNCTIONS OF THE LIBRARIES OF UKRAINE FOR YOUTH: PUBLISHING ASPECT**

The storage of books and other document as one of the main functions of libraries has been considered for a long time. Basing on the main directions of modern libraries activity in the process of realization of essential functions, we can distinguish the following main social and communicative derivatives: the stimulation of education and upbringing, information supporting, and culture. Each of these functions can act as a priority in comparison with others in the specialized library. The libraries for youth occupy the special place.

The main typological features of libraries for youth are the focus on meeting specific information needs, a universal or specialized content of the fund, and a universal or specialized fund of documents, the service to specific users groups.

The libraries for youth are the social institutions, which provide the social protection of citizens, particularly, the poor ones by a number of free services, expanding the scope of their services and introducing into the information space.

The library will exist regardless of how it will be called, as long as humanity needs information and documents as artificial means of their storage and distribution.

According to the system approach in the library's activity, we can distinguish two groups of functions: social and technological ones. Social functions deal with the role of the library, concerned its relations with a society. Social functions of libraries are divided into essential and derivative ones.

The information and communication functions are the manifestations of the properties of individual elements of the library in the process of their interaction within the framework of the formed relations within the system.

The development of document communication system led to the creation of a large number of libraries at the present stage of civilization development, which caused the need to their classification and typology. The classification of libraries means the multilevel division of the libraries into the system of subordinate classes: a genus – a kind – a subspecies. The choice of the type of classification and the depth of its division depend on the purpose. [1, 3–7, 13–230, 232–278, 332–374].

The informatization of Ukrainian libraries for young people needs a qualitatively new level of production and wide spreading of information. One of the manifestations of the process of the society's informatization is the access to the information market of the publishing production of Ukrainian libraries for youth. The creation of a global information society includes the tasks for libraries for youth to meet the information needs of young people. These tasks consist of the work and cooperation with various international organizations such as the UN and the UNESCO that, during numerous conferences and summits, published declarations and memoranda and developed documents, programs, plans, etc. [2, 154 – 163]. In addition, the authoritative organization of IFLA joined the information provision of young people. It was paid attention to its role in the field of the libraries activity at the World Summit and libraries were called «the heart of the information society».

#### **References**

1. Motulsky R. S. (2002). Library as a social institution. Minsk : Beloruskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury [in Belarus].
2. Tyshkevych K. I. (2015). Publishing production of libraries of Ukraine for youth in the information market of Ukraine. Materialy III Mizhnarodnoyi naukovopraktychnoyi konferentsiyi. (pp.154-163) [in Ukrainian].

# АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА, ЕКСПЕРТИЗИ ТА РЕСТАВРАЦІЇ

*Барановська Анастасія,  
магістр кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ*

## ДЕЯКІ ДИСКУСІЙНІ ПИТАННЯ МЕЖ МИСТЕЦТВА

З того часу, як за художниками поступово закріпилось право абсолютної творчої свободи, останні могли проголосити твором мистецтва будь-який об'єкт чи акт своєї творчості. Для прикладу, у 1967 році у Нью-Йорку позаду музею Метрополітен урочисто була встановлена «невидима» скульптура Класа Ольденбурга. Інсталяція полягала у викопуванні діри з її подальшим закопуванням. Консультант з міської архітектури Сем Грін прокоментував цей вчинок: «Це концептуальний твір мистецтва... Якщо Ви не можете бачити статуї, це не означає, що її там немає» [1,35].

Разом з тим, очевидний як суспільний супротив, так і супротив у окремих мистецьких колах визнавати мистецтвом будь що у епоху як модернізму, так і постмодернізму.

Так, на початку ХХ століття у зв'язку з стрімким розвитком авангардних течій, представники яких прагнули до розірвання зв'язків з класичним мистецтвом, багато філософів та теоретиків мистецтва підіймали питання про руйнацію мистецтва.

«Человек последнего творческого дня хочет сотворить еще никогда не бывшее и в своем творческом исступлении переступает все пределы и все границы [2, 3]» - писав у 1918 році видатний філософ Микола Бердяев у роботі «Кризис искусства».

Теоретик мистецтва Г.В. Плеханов у своїй праці 1912 року «Искусство и общественная жизнь», звертаючи увагу на «гонитву за “новим”», зауважує: «Многих и многих современных художников старое не удовлетворяет единственно потому, что пока за него держится публика, их собственная гениальность остается “неизданной” [1, 25]».

«Кубисту не интересно писать картины; ему интересно лишь показать, как они пишутся. Такое отношение искусству возможно лишь в конце художественной эпохи [3, 86]», зазначає Володимир Вейдле у праці «Умирание искусства» у 1937 році.

З іншого боку, глузування та насмішки відвідувачів йшли виставкам модерністів тільки на користь, оскільки свідчили про революційний характер представленого мистецтва, а продажі на цих виставках символізували перемогу мистецтва над сміхом [4, 20].

У наші часи вже авангард перетворився на «класику» мистецтва, а гонитва за новим не спиняється, розширюючи межі мистецтва настільки, що деякі теоретики не безпідставно досліджують, чи взагалі існує питання «меж» для мистецтва та чи не є це тільки питання зрозумілості звернення художника?

Німецький скульптор-абстракціоніст Г. Гізигер у 1962 році із смутком писав: «...усе божевілля, поставлене великими художниками на службу наймогутнішої революції в історії мистецтв, окарікатурине епігонами до ступеня справжнього посміховища. Роками ми вважали за потрібне робити як-небудь обов'язково не так. Те, що ще ніхто не придумував [1, 37]».

На зміну традиційним художнім матеріалам прийшли нові медіа та експеримент. Вже у 70х роках більшість художників почали використовувати редімейди у своїй творчості задля, на їх погляд, якнайкращого самовираження у мистецтві.

Який інтерес може представляти для поціновувачів мистецтва інсталяція Фішлі та Вайса у магазинній вітрині у вигляді драбин та ганчір'я, вимазаного фарбою, або як відрізнути мистецтво від реальних речей, які мистецтвом не є, але можуть бути використані у якості творів мистецтва [4, 29], запитував критик та теоретик мистецтва Артур Данто.

Образотворче мистецтво (зі своїм традиційним уявленням про професіоналізм), на думку сучасного художника Семена Файбісовича, витіснене актуальним, «елітарним» мистецтвом, що апелює лише до експертів та «справжніх» поціновувачів, а також салонно-кічевим позаінтелектуальним. При цьому, він зазначає, що через епатаж та відсутність дохідливої мови актуальне мистецтво «обнаружило падение интереса к себе до такой степени, что его лелеемая элитарная актуальность начала попахивать маргинальностью, а пропасть между искусством и обывателем оказалась столь велика, что бросаемые вызовы уже не долетали по назначению» [5].

Відтак, окремі художники почали досягати «слави» порушенням етичних та юридичних норм. Так, у Лондонській галереї на очах у відвідувачів та з трансляцією по телебаченню фон Хагенс препарував мертве тіло, називаючи це естетичною акцією, а себе художником [6]. Згадаймо також віденських акціоністів, яких неодноразово заарештовувала поліція.

Швидкий науково-технічний розвиток у ХХ столітті вплинув на мистецтво, зливаючи його з іншими видами діяльності, наприклад, біоінженерією, коли вже ДНК та генетика стають новими медіа у мистецтві.



Вказані експерименти змушують теоретиків мистецтва замислитися, що таке мистецтво, як визначити його межі. З метою відповіді на ці питання точаться численні дискусії з приводу суті та поняття мистецтва, його задач; поняття твору мистецтва; ролі критиків, мистецтвознавців, соціальних інституцій, а також соціуму у визнанні об'єкта твором мистецтва; поняття художника та художньої творчості.

То чи можливе визначення мистецтва, запитує А. Данто у праці «Що таке мистецтво?» Сьогодні мистецтво плюралістичне. Однак могутня сила мистецтва пов'язана з тим, що робить його мистецтвом. Воно охоплює все, що представники світу мистецтва вважають гідним демонстрації й вивчення в музеях [4, 16].

Як ми вже зазначали, мистецтво модернізму на початку свого виникнення сприймалось з численною критикою, проте саме у 30х роках ХХ століття в Америці почали виникати музеї сучасного мистецтва, які підтримували мистецтво модернізму та зміцнювали його статус.

Те, що не було художнім з точки зору самих творців, потрапляючи в музеї і на виставки, епатуючи публіку, викликаючи запеклі суперечки критиків, - стало вважатися явищами новаторського мистецтва, нової художньої культури. В. Беньямін назвав це «аурою», оскільки поміщений в музей предмет став набувати якості ніби художності, навіть незважаючи на її повну відсутність [1, 29].

Французький соціолог П'єр Бурдьє намагається пояснити механізм переходу від немистецтва до мистецтва і проголошує, що він реалізується як привласнення специфічного погляду, навички спостерігати мистецькі об'єкти не так, як ми спостерігаємо буденні речі, і що ця звичка культивована певними соціальними інституціями, ритуалами, мовою [7].

В той самий час німецький теоретик Ніклас Луман заперечує можливість спостерігати межу і перехід від немистецтва до мистецтва. На його думку, межа є результат рефлексії. Я бачу об'єкт як немистецький, потім вже бачу його як мистецький, і таким чином з'являється межа [7].

Слабким місцем усіх вищезазначених концепцій, на нашу думку є те, що не приділена увага природі мистецтва, підставам, на яких об'єкт сприймається мистецьким. Ставлення до об'єкту в даному випадку залежить від суб'єктивних оцінок, в першу чергу, критиків та музейних кураторів, в той час як існує безліч прикладів зміни смаків у мистецьких колах. Наприклад, критик Стасов в 50-х роках минулого століття доводив неперевершеність і велич Брюллова, а вже в 60 році піддав його нищівній критиці [1, 46]; загально визнаний художник Едвард Хоппер влаштував пікет біля Музею Уїтні на знак незгоди з тим, що музейні куратори, керуючись своїми уподобаннями, підтримували абстракцію [4, 28].

Тьєррі де Дюв у своїй роботі «Именем искусства. К археологии современности» спростовував можливість визначити мистецтво як поняття. Він схиляється до номіналістської онтології: «Пісуар Дюшана виявляє магічну владу слова «мистецтво»,...він...ілюструє невизначеність, відкритість та незавершеність поняття «мистецтво»...є емблемою теорії мистецтва як перформативного утворення.... ніщо не відрізняє його від будь-якого пісуару, немистецтва, за винятком, знову ж таки, найменування мистецтво [8, 19]».

Отже, витвір мистецтва стає витвором мистецтва тому, що хтось (сам художник або хтось інший) про це сказав і представив його для оцінки іншим. Але водночас постає запитання: хто має право так сказати? Дюшан не був визнаним художником. Він став таким саме тому, що виставив пісуар [1, 49].

Гомбріх каже: «Мистецтво» як таке не існує. Існують тільки художники [8,15]. Тоді хто є художником у час, коли навіть художня освіта не є обов'язковою, щоб називати себе художником?

Повертаючись до досліджень Данто, на нашу думку, слід погодитись з висунутим ним постулатом про те, що твори мистецтва є завжди про щось, володіють відповідним змістовним значенням. А змісти втілені в тому предметі, котрий ними володіє [4, 48]. Ці дві характеристики є внутрішніми ознаками мистецтва. В цьому вбачаємо «розворот» у бік аналізу сутності, природи мистецтва. Як пише Манін, «Сутність мистецтва «заключена» у його природі, а не в тому, як до нього відноситься суспільство [9, 12]».

Але і сам Данто «спантеличений» тим, як художники експлуатують поняття змістів. Він приводить приклад з буденною річчю – пакувальною коробкою Brillo. Спочатку, у 1964 році, Ворхол відтворив ці коробки та виставив у галереї як мистецькі твори, потім апропріаціоніст Майк Бідло повністю відтворив коробку Ворхола, намагаючись зрозуміти, що це означало – створити такі коробки. Коробка Бідло стала визначальною роботою 80х. А в 1990 році куратор Понтус Хультен створив фальшиві коробки Brillo та засвідчив їх справжність. Ці підробки неможливо було відрізнити від оригіналу, тож Хультен помер до того, як його викрили. Тепер у нас є чотири коробки, зазначає Данто, але їх обов'язково буде ще більше і кожна означатиме щось нове. Це дуже схоже на Кінець мистецтва [4, 61]!

Далі Данто додає, що дефініція мистецтва повинна охоплювати універсальну художність творів мистецтва [4, 51], і при цьому не дає відповідь, що зрозуміти під художністю.

За таких обставин Манін стверджує, що людська мова не дає уявлення про мистецтво. Вона може слугувати засобом інтерпретації у тому випадку, якщо сторони розуміють, що таке мистецтво. Люди, що відчують мистецтво, розуміють його без слів [9, 8]. Теоретик мистецтва Поль Зіфф, основоположник теорії антиессенціалізму, додає: «Мы знаем, что такое искусство, когда никто об этом нас не спрашивает; то есть мы знаем достаточно хорошо, как правильно применять слово “искусство”. А когда нас спрашивают, что такое искусство, мы не можем ответить... [10, 94]».

Ми розглянули малу частину підходів щодо визначення поняття мистецтва і його меж. Великий інтерес для нас представляє теорія марксистської естетики і мистецтвознавства, що ґрунтовно викладається у праці Єремєєва А.Ф. «Границы искусства», а також дослідження Рудольфа Арнхейма, які ми обов'язково зачепимо в подальшому. Не існує жодного серйозного вченого, який би не цікавився цим питанням. Проте,

за словами В.М. Алахвердова досі не існує критерія, що однозначно дозволяє відрізнити мистецтво від немистецтва, тим більше відрізнити шедеври від рядових творів[1,12].

Про втрату орієнтирів та кризу сприйняття сьогодні пишуть і говорять. За відсутності однозначних критеріїв, ми впевнені, що поціновувачі здатні відчувати та мати свою думку, де є мистецтво, а де варто з цим посперечатись. Тож, наводимо слова критика Кокса, що у огляді першої виставки сучасного мистецтва у Америці, звертаючись до людей, сказав: «іменно для вас створюється искусство, и сами судите честно, полезно ли то, что называет себя искусством, для вас или для мира. Вы можете ошибаться, но, в главном, ваши инстинкты верны, и, кроме того, вы и есть последний судия. Если ваш желудок бунтует против этого хлама, то потому, что это не годится человеку в пищу [10,83]».

#### *Література*

1. Наведено за: Культурологические записки. О границах искусства. Вып. 12. Москва, ГИИ, 2010. 418 с.
2. Бердяев Н.А. Кризис искусства. (Репринтное издание). Москва, СП Интерпринт, 1990. 48 с.
3. Вейдле В. Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. Париж, Р.С.Х. Движения в Эстии и газеты Путь Жизни. Петсери, 1937. 139 с.
4. Данто А. Что такое искусство? Москва, Ад Магринем Пресс, 2018. 168 с.
5. Файбисович С. Актуальные проблемы актуального искусства URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1997/5/fab.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/5/fab.html) (дата звернення: 30.04.2019)
6. Балла О. Искусство: история границы. URL: <https://gertman.livejournal.com/35103.html> (дата звернення: 30.04.2019)
7. Бондаревська І. А. Межі мистецтва. URL:[http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/13362/Bondarevska\\_Mezhi\\_mystetstva.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/13362/Bondarevska_Mezhi_mystetstva.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (дата звернення: 30.04.2019)
8. Дюв Т. де. Именем искусства. К археологии современности. Москва, Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 192 с.
9. Манин В. Неискусство как искусство. Санкт-Петербург, Изд. Аврора, 2006. 281 с.
10. Американская философия искусства. Екатеринбург, Деловая книга, 1997. 320 с.

*Безугла Руслана,*

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри графічного дизайну НАКККиМ  
r.bezuhla@gmail.com*

### **ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ДИСКУРС ГЛАМУРУ**

У кінці ХХ – початку ХХІ століття в нашій країні відбулися значні політичні, економічні, соціокультурні зміни. У цей період починають визначатися основні тенденції розвитку вітчизняної журнальної періодики: превалювання західних моделей видань, посилення ролі реклами в діяльності ЗМІ, формування та поширення певних світоглядно-ціннісних зразків (головним чином матеріальних), використання новітніх технологій у видавничому процесі тощо. Популярними й затребуваними стали глянцеві журнали. Активізацію цього сегменту періодики обумовили, з одного боку, читацький попит, з іншого – комерційний фактор. Найбільшого успіху (на вітчизняному медіаринку) досягли проекти західних компаній, які запропонували вітчизняній аудиторії версії відомих журналів «Cosmopolitan», «Elle», «Vogue» й ін. З'явилися часописи, орієнтовані на певну категорію споживачів: чоловіків, дітей, молодь; видання, сегментовані за інтересами: ділові (бізнесові), для автолюбителів, мисливців, рибалок, садівників тощо. Перші спроби використати поняття «гламур» на теренах України безпосередньо пов'язані із засобами масової інформації та комунікації, насамперед із глянцевою пресою.

2004 року вийшов перший номер журналу «Glamour», який легітимізував використання неологізму «гламур» в українській мові. Значне поширення набувають поняття «глянцевий журнал», «глянцева преса», «глянцева журналістика». До категорії глянцевої видань відносять видавничо-поліграфічну продукцію високої якості, яка пропонує певну модель життєвого укладу, поведінки й має категорію «глянець / гламур». У цьому контексті «глянець / гламур» поширює до рівня загальноприйнятих стандарти «розкоші», «красивого життя», зовнішньої краси, привабливості, сексуальності тощо. Глянцеві журнали (як чоловічі, так і жіночі) рекламують «гламурні» стандарти життя, зовнішності, одягу, поведінки, стосунків.

Певний період поняття «глянцевий журнал» і «гламурний журнал», а відповідно й поняття «гламур» і «глянець», використовували як взаємозамінні, синонімічні. Засоби масової інформації «гламур» іменують «глянцем», а глянцеві журнали пов'язують з поняттям «гламур».

---

Неологізм – слово, значення слова чи словосполучення, які нещодавно з'явилися в мові. Неологізм є мінливим у часі. Слово залишається неологізмом до того часу, поки люди, які його використовують, відчують у ньому новизну. Нові слова, які з'являються в мові для позначення певних речей і понять (у зв'язку з розвитком науки, техніки, культури й інших сторін соціального життя суспільства), прийнято називати лексичними неологізмами.

Незважаючи на те, що в українській мові слова «гламур» і «глянець» спочатку використовували як взаємозамінні, сьогодні можемо стверджувати, що це різні поняття. Слово «глянець» (glanz) запозичене із німецької мови, і його тлумачать як: 1) блиск, лоск, сяйво; 2) блиск начищеної, відполірованої, лакованої й ін. поверхні [2;3;4]. Причому в словникових статтях другий варіант тлумачення слова більш поширений.

На нашу думку, поняття «глянцевий журнал» сформувалося на перетині двох смислових конструкцій: періодичне видання з блискучою обкладинкою (використання глянцевого паперу тощо); «шарм», «привабливість», «сексуальність» (ідеальність образів, які межують з неприродністю). Отже, ми вважаємо, що поняття «глянцевий журнал» і «гламурний журнал» не є тотожними. Гламур виступає ціннісним вектором глянцевого журналу. Глянцеві журнали є репрезентантами гламуру. У цьому контексті можливим стає вираження гламуру як певного стилю зі своєю яскраво вираженою семантикою.

Варто зауважити, що так званий «глянцево / гламурний дискурс» активно використовує елементи наукової термінології та псевдотермінологію, претендуючи, таким чином, на істинність висловлення. Публікації, присвячені гламуру, стали з'являтися не тільки в гляцевій пресі, але й в інших засобах масової інформації, зокрема в інтернет-виданнях «Новий світ», «Критична маса».

Принципи гламурності й зміст цих медіаресурсів досить близькі, можна навіть сказати, що вони повторюють один одного. Популярність гламуру швидко «набрала обертів» й охопила значну частину аудиторії. Проте семантика поняття «гламур» залишилася досить розмитою, а гламур і гламурний дискурс постійно зумовлює гострі критичні оцінки.

Значно ширше та змістовніше (ніж у гляцевій пресі) тлумачать «гламур» у засобах масової інформації та комунікації. Уперше слово «гламур» у назвах статей з'явилося з 2000 року, наприклад у газетах «Відомості» (А. Зімін, «Гламур і Психея», 2000) і «Коммерсант» (І. Гребельников, «Гламур повсякденності», 2001). Пік популярності використання слова «гламур» серед заголовків газетних шпальт припадає на 2007–2008 роки, оскільки в цей період розпочинається відкрита конфронтація «прихильників» гламуру і його «супротивників» (антигламур). Проте це «протистояння» не призводить до зникнення слова «гламур», а навпаки, збільшує його популярність і значно розширює денотативні межі лексеми. З'являються заголовки, у яких дефініцію «гламур» використовують з різним контекстом: «Сільський гламур і глобалізаційний кітч», «Сільський гламур – попередник глянце та серіалів», «Доля гламурних обивателів», «Діти опозиціонерів. Гламур, монархія і вишиванки», «Гламур, понти, бухло. Обліко морале українських слуг закону», «Гламур – слово паразит чи нова ідеологія» й ін. Важливо зауважити, що кожен з авторів вкладає різний зміст у лексему «гламур». Досить часто «гламур / гламурний» використовують як збірну характеристику селебриті та золотої (або мажорної) молоді: синів і дочок олігархів, нащадків зірок шоу-бізнесу, «кишенькових» музичних зірок-початківців тощо (А. Куликов, Ю. Рибачук, Б. Столярчук та ін.). Інші автори характеризують гламур як кітч, вульгарність і міщанство (Т. Гундорова, Г. Сергеев, Т. Камінська, Т. Шмельова й ін.).

Численність інтерпретацій і нез'ясованість змісту поняття «гламур» дозволяє практично кожному на власний розсуд обирати семантичне наповнення: для одних – це блиск стразів і дешева підробка, для інших – шарм і вміння підбирати елегантний одяг, для третіх – розкішний стиль життя сучасної еліти, відомих людей, для четвертих – кітч. Для когось гламур асоціюється з високою модою, а для когось – з «білявками» та недорогим, молодіжним або рожевим убранням. Тобто в українській мові поняття «гламур» має лише номінальне контекстуальне визначення. Воно поєднує в собі смисл тих контекстів, у яких його використовують, й одночасно виступає як символ, зміст якого постійно збагачується в комунікації [1].

На початковому етапі усвідомлення поняття «гламур» в українській культурі його використовували для позначення чогось загадкового, містичного, якогось нового невідомого (для пересічного українця) способу життя, наповненого шиком і блиском, манірними красунями та красенями (які представлені на обкладинках гляцевих журналів), світ, у якому відсутні побутові проблеми, хвороби тощо. У процесі асиміляції (входження) в українську культуру поняття «гламур» перестало сприйматися як екзосимвол і підпало спочатку під закон ізономії<sup>1</sup> (тотожного контекстного управління в різних мовах), а пізніше – алономії<sup>2</sup> (запозичення, що зазнали семантичних зрушень). Поняття «гламур» можна віднести до тієї тематичної групи, яка втратила свою семантичну компоненту, що вказує на національну специфіку позначуваного об'єкта, а поряд з прямим значенням почали розвиватися й переносні.

Можна стверджувати, що поняття «гламур» в українській мові перебуває на завершальному етапі проникнення іноземної лексики – укорінення. Розуміння поняття розкриває нові відтінки значень. Цей лінгвістичний факт зумовлений переважно причинами етнографічного, загалом

---

<sup>1</sup>До сфери ізономії відносять всі традиційні інтернаціоналізми. Серед них є слова та вирази, перенесені з мови в мову у формі, що є близькою до оригіналу.

<sup>2</sup>Слова вступають у відношення алономії, якщо потрапляють у різні номоси двох мов, змінюючи семантику. Численні приклади алономії зі зрушенням значення можна знайти серед так званих «помилкових друзів перекладача». Такі слова зберігають легко впізнавану форму своїх прототипів з мови-донора. Проте вони не можуть бути перекладені шляхом прямого заміщення внаслідок суттєвого смислового зрушення.

культурно-історичного характеру. Загальновідомо, що світ, який оточує людину в різних культурах і мовах, може по-своєму членуватися, адже різні мови по-своєму семантизують дійсність, її окремі «ділянки», у чому й проявляється їх своєрідність та оригінальність. Поняття «гламур» у різноманітних дискурсах (від повсякденного до наукового) має досить широкий спектр значень (який буде, імовірно, збільшуватися): від стилю в одязі – до нової ідеології суспільства. Семантичне поле поняття «гламур» зазнає оновлення в сучасну епоху, відходячи все далі від першопочаткових значень, запропонованих англійською культурою.

#### *Література*

1. Безугла Р. І. Асиміляція концепту «гламур» в українській культурі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 19. Т. 1 / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол.: А. Г. Баканурський, Я. В. Бондарчук, С. В. Виткалов та ін. Рівне : РДГУ, 2013. С. 223–228.
2. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова. 4-е изд., доп. Москва : Азбуковник, 1999. 944 с.
3. Толковый словарь живого великорусского языка В. Даля. URL: <http://slovari.yandex.ua/~книги/Толковый%20словарь%20Даля/~Ро/3/> (дата звернення: 15.06.2018).
4. Электронный словарь. URL: [http://www.chtotakoe.info/articles/glamur\\_48.html](http://www.chtotakoe.info/articles/glamur_48.html) (дата звернення: 27.04.2017).

*Велігура Наталія,*

*кандидат мистецтвознавства, НАКККіМ*

### **ПОГЛЯД НА ФЕНОМЕН ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВА В ЖИВОПИСІ**

«Мистецтво старе, як світ — початок його втрачається в глибокій старовині. Лише тільки люди об'єдналися в товариства, створили релігію, утворилося і мистецтво, один з перших проявів якого завжди був живопис» Ж. Вібер [1, 2].

Актуальність дослідження традицій і новаторства у живописі, як минулого так і сучасного, продиктована не тільки вивченням процесу виникнення та розвитку авторських досягнень художників (де традиції — основа експериментів, які стали новаціями для свого часу), але і спробами сучасного аналізу взаємозв'язку художньої та інвестиційної цінності мистецького твору. Різноманіття технік живопису в образотворчому мистецтві є наслідком цих феноменів, де деякі новації народжувалися під впливом не лише самого натхнення, а й ринкового попиту, але були прийняті і оцінені лише після смерті автора. Тому творча спадщина видатних художників завжди приваблювала і приваблює увагу спеціалістів різних наукових спрямувань: мистецьких, історичних, релігійнознавчих, філософських і навіть економічних.

Майстри минулого залишили картини, етюди, малюнки в різних техніках, які належать не тільки до культурної спадщини, як візуальні пам'ятники традиціям і новаторству, а й стали вагомим матеріально-фінансовим активом, навколо якого сформувалася ціла арт-індустрія. Але так було не завжди. Сьогодні здається неймовірним, що в кінці XIX ст. в крамниці Амбруаза Воллара в Парижі картини Ренуара висіли роками — їх не купували за найнижчими цінами. Люксембурзький музей відмовився прийняти полотно Гогена навіть в подарунок. У 1895 році «Білий індік» Клода Моне коштував в Парижі 96 франків, а двадцять років по тому ця сума зросла рівно в тисячу разів. Воллар після довгих коливань придбав за 300 франків одну з картин Модільяні; в 30-ті роки XX ст. вона була продана за 350000 франків [2, 9]. Час все ставить на свої місця: за результатами відкритих торгів, серед списку найдорожчих картин у світі — список картин, проданих як на художніх аукціонах, так і приватно — картина Ренуара «Бал в Мулен де ла Галетт» (зменшена авторська копія, 1876), продана 17.05.1990 р. за \$ 78,1 мільйонів; картина Моне «Ставок з кувшинками» (1919), продана за \$ 80,5 мільйонів в червні 2008 р.; Модільяні «Оголена, що сидить на дивані» (1917), продана 02.11.2010 р. за \$ 69 мільйонів; Модільяні «Оголена, що лежить» (1917-1918), продана 09.11.2015 р. за \$ 170,4 мільйонів [5].

Останні століття в живописі явили нам сміливі експерименти, переосмислення і, іноді, повний відхід від традицій, тільки завдяки наявності в персональному багажі знань кожного дійсно великого живописця фундаментальних напрацювань загальносвітової спадщини технік минулого. Понад півстоліття тому професор Д. Кіплік у праці «Техніка живопису» зазначав: «Як високо свого часу стояла техніка монументального живопису, ми бачимо по збережених до нашого часу зразкам стародавнього єгипетського і помпейського живопису і за творами живопису середніх віків та епохи Ренесансу. Про висоту старовинної техніки станкового живопису можна скласти собі уявлення за зразками, що знаходяться в галереях Європи. Середньовічні і більш пізні за часом трактати про техніку живопису також свідчать про глибину практичного знайомства з матеріалами живопису, що були у сучасних їм художників. У багатьох випадках їх досвід і спостереження були так вірні і глибокі, що вони не розходяться з висновками сучасної науки» [4, 5-6]. У монографії «Секрети живопису старовинних майстрів» автори Л. Фейнберг, Ю. Гренберг, стверджують: «Метод роботи старих майстрів багато в чому відрізняється від прийомів, поширених в наш час. Точно так же, як і техніка, скажімо, імпресіоністів повністю протилежна техніці художників Ренесансу.

Разом з тим, вивчаючи історію живопису, легко помітити, що багато з мальовничих прийомів, які сьогодні нам здаються самі по собі зрозумілі, сягають своїм корінням в далеке минуле» [3, 9].

Своєрідне «бунтарство», властиве будь-якому новаторству, пояснюється бажанням самовираження, нехай і авангардними способами, де вибір технік багато в чому слідував за соціально-психологічною потребою автора у власній творчій ідентичності, а не за трендами сучасності. Таким чином в живописі сформувалася і продовжує формуватися складна система категорій: технік, методів, принципів, традицій та інновацій, що забезпечує освітню і практичну основу пізнання і вивчення, надаючи в майбутньому кожному потенційному новатору базис для самореалізації.

Отже, беручи до уваги нові тенденції в розвитку мистецтва нашого часу, а також багатогранність мотивації митця до творчості, необхідно впроваджувати поліаспектні дослідницькі підходи. Щоб дослідити твори живопису, треба знати напрямок творчості, авторські методи художника, історичну і культурну епоху, в якій художник жив і розвивався, і багато іншого. На цьому тлі погляд, що презентує і розкриває поняття «традиція» у такому ракурсі, що її характеристики є не лише репродуктивними, тобто відтворювальними, а й продуктивними — творчим явищем в мистецтві, слугуючи базисом для експериментів і відкриттів.

### *Література*

1. Вибер Ж. Живопись и её средства. Санкт-Петербург: Издание Нового общества художников, 1908. 191 с.
2. Гренберг Ю. И. Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи. Москва: ГосНИИ реставрации, 2000. 179 с.
3. Гренберг Ю. И. Фейнберг Л. Е. Секреты живописи старых мастеров. Москва: Изобразительное искусство, 1989. 322 с.
4. Киплик Д. И. Техника живописи. Москва: Сварог и К, 1999. 536 с.
5. Список самых дорогих картин. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

*Гончар Катерина,*

*кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри графічного дизайну НАКККіМ*

## **СУЧАСНА КЕРАМІКА В АКТУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Сучасне мистецтво поєднує різні види та техніки, для того, щоб створити оригінальні та самобутні арт-об'єкти.

Кераміка є одним з найдавніших матеріалів, що його використовувало у своєму побуті людство.

Сьогодні ж все більше митців звертаються до кераміки у своїй художній практиці. Цей матеріал допомагає поєднати народу техніку та сучасні новаторські пошуки.

В актуальному мистецтві для митця є важливим створити емоційну, гостроактуальну роботу, що знайде відклик у глядача. Давня техніка кераміки, матеріал та технологія створення виробу викликають глибинні асоціації з давнім рукотворним мистецтвом, подекуди митець свідомо підкреслює асоціативний ряд з народною мистецькою ремісничою традицією.

Тривалий час керамічні вироби відігравали суто ужиткову роль. Кераміку використовували в побуті – посуд, декоративні вазы, декор, прикраси. Експериментувалось з візуальним вирішенням та вводились новації в виробництво, але при цьому зберігалась її прикладна функція.

У ХХ столітті до техніки кераміки почали звертатись ті художники-новатори, що своєю творчістю повністю змінили розвиток сучасного мистецтва, пропонуючи переосмислення всього вже існуючого мистецького досвіду.

Зокрема, легендарний художник, засновник течії супрематизму, Казимир Малевич, був на чолі практики використання принципів супрематизму у художньому фарфорі. Малевичем та його учнями були розроблені інноваційні форми посуду, де функціональна складова була поєднана зі сміливими трансформаціями форми та новаторським декором.

Ще одна культова особистість, чий внесок у розвиток сучасного мистецтва є колосальним, Пабло Пікассо, експериментував з художньою керамікою. Він досліджував принципи роботи з різними техніками кераміки, використовував поверхню звичних форм посуду – тарілок, мисок, як живописне полотно для власних малюнків.

Також, П. Пікассо працював з пошуком оригінальних форм в кераміці. Не використовував гончарного кола, роботи створював методом ручного ліплення. Більшість його ваз нагадують скульптури, а в розписах митець надихався примітивним мистецтвом. Роботи Пікассо в кераміці демонструють багатогранність таланту художника та широкий діапазон можливостей матеріалу.

Авторське бачення звичних речей з кераміки пропонував американський художник, один з найвідоміших представників напрямку поп-арт, Рой Ліхтенштейн.

Зберігаючи звичну форму посуду, він пропонував не типовий декор, а саме розписи. Геометричні лінії, асиметричні візерунки чи яскраві кольорові плями, характерні для живопису художника, присутні і в

керамічних виробів його авторства. Митець в подібних роботах показав наскільки виразною та доречною може бути кераміка, виконана в стилістичних прийомах поп-арту.

Протягом ХХ століття низка митців, що займалися актуальними практиками звертались до кераміки, втілюючи свої оригінальні задуми та рішення, оновлюючи традиційну техніку.

Сьогодні все більше митців продовжують ці експерименти, реалізуючи в кераміці арт-об'єкти, що знаходяться на перетині різних видів мистецтва.

Художники використовують техніку, принципи декору, прийоми формотворення кераміки. Періодично експерименти з керамікою поширюються на сферу дизайну, колаборацій з брендами.

Зразком є співпраця одного з найвпливовіших художників сучасності, Джеффа Кунса з фірмою Bernardaud – французькою мануфактурою кераміки. Проект полягав у створенні лімітованої серії маленьких фарфорових фігурок – копій легендарних робіт Кунса, що в оригіналі мають величезний розмір та втілені в хромованому металі. Роботи повторюють одні з найвідоміших в творчості митця – іронічних скульптури, що імітують іграшкових тварин з повітряних кульок.

Ця колаборація є черговим нагадуванням того, настільки сьогодні є багатограним мистецтво та як легко наразі стираються межі між образотворчим та декоративним, дизайном та актуальним мистецтвом.

До сміливих та яскравих пошуків з керамікою звертаються і українські художники.

Роботи з кераміки можна побачити в творчості Олега Тістола, Миколи Маценка та інших митців, що займаються актуальним мистецтвом та більш звичним для яких є живопис чи інсталяція.

Окремо варто виділити професійних керамістів, що маючи фахову освіту, досконало володіючи технологією, нівелюють ужиткову функцію кераміки, втілюючи в ній гостросоціальні арт-об'єкти.

Олеся Дворак-Галік, Володимир Хижинський, Юрій Мусатов, Єлизавета Портнова та інші митці створюють об'ємно-просторові композиції, керамічні скульптури, що направлені на пошук нової художньої мови, виразності. Їх творчі роботи за своїм візуальним та змістовим вирішенням тяжіють до актуального мистецтва, давно вийшовши за межі декоративно-прикладного та образотворчого.

Отже, сьогодні кераміка стає одним з затребуваних матеріалів у творчості художників, що займаються актуальним мистецтвом, у цій техніці реалізуються сміливі та оригінальні мистецькі пошуки.

**Карпов Віктор,**

*доктор історичних наук, завідувач кафедри  
мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ  
ORCID 0000-0002-3446-9187*

## **ВІЙСЬКОВА СИМВОЛІКА У СТРУКТУРІ ВІЙСЬКОВО-ІСТОРИЧНОЇ НАУКИ**

Історичний процес та процес історичного пізнання – дві важливі сторони наукового розуміння історії, які суттєво впливають на дослідника й одна на одну. Процес історичного пізнання відзначається тим, що не може вплинути на минуле, однак створює можливості прогнозувати майбутні шляхи історичного процесу. Найважливішим методологічним питанням історичної науки, в тому числі військової історії є з'ясування об'єкта і предмета досліджень. На думку військового вченого М. Гареева історія, як об'єктивна дійсність є процесом розвитку природи і суспільства, а історична наука являє собою комплекс суспільних наук, що вивчає минуле людства в усьому його розмаїтті [1, 31]. Згідно з цим, як відомо, історична наука складається із всесвітньої історії та історії окремих країн і народів, поділяючись у свою чергу на періоди розвитку людства – історію первісного суспільства, давню, середніх віків, нову, новітню. Безпосередніми галузями історичної науки прийнято вважати економічну історію, військову історію, історичну географію, історіографію тощо. Органічно пов'язані з нею спеціальні історичні науки – археологія та етнографія. Крім того, до історії як комплексу наук безпосередньо прилягають суміжні галузі історичних знань – історичні розділи інших наук, які вивчають різні сторони суспільного життя, культури, науки, мистецтва, техніки.

На основі цих положень, можна визначити об'єкт і предмет військово-історичної науки. Отже, об'єктом військово-історичної науки є військова галузь історії суспільства, а предметом – історія воєн і збройної боротьби у тісному взаємозв'язку з іншими чинниками, у єдності економічних, соціально-політичних, ідеологічних і безпосередньо військових сторін, еволюції способів ведення збройної боротьби, принципів комплектування, організаційного будівництва, технічного оснащення і підготовки збройних сил, методів управління ними у воєнний і мирний час, тилового і технічного забезпечення. Потреба пізнання цих об'єктивних явищ, їх закономірностей і визначає зміст та структуру військово-історичної науки.

У військово-історичних працях, присвячених методології військової історії, стверджується, що військова історія включає в себе історії воєн та воєнного мистецтва, військового будівництва, військової техніки, військово-теоретичної та військово-історичної думки, а також такі допоміжні історичні дисципліни, як військова історіографія та джерелознавство, археографічна і військово-історична робота, військова статистика та військова археологія.

В Україні, із здобуттям незалежності та утворенням військової організації держави, зародився та розвивається процес творення сучасної військової символіки [3]. Цей процес потребує окремого свого дослідження і пізнання та має знайти своє місце в структурі військово-історичної науки. Проблема української військової символіки в історіографії уже стала предметом окремих спеціальних досліджень. У науковому контексті до цієї теми зверталася ціла низка вчених. Фундаментальні роботи з комплексного вивчення символіки загалом та військової зокрема представлені Я. Ісаєвичем, А. Гречило, М. Дмитрієнко, Ю. Савчуком, Б. Якимовичем, М. Чмирем, В. Карповим, К. Гломоздою, В. Вороніним, О. Сокирко, Є. Славутичем, В. Панченко, А. Руккасом, О. Іщуком, Н. Ніколаєнко, М.Ковальчуком, О. Демчучен, Т.Юровою, О.Нашивачниковим, С.Фроловим, М.Слободяноком.

У системі історичних наук значне місце посідають спеціальні історичні дисципліни, які своєю різноманітністю об'єктів і предметів вивчення, вироблення методик і технологій дослідження стоять на межі з іншими науками і у тому числі військово-історичною наукою. Геральдика, фалеристика, вексилологія, уніформологія, емблематика та інші тісно пов'язані із військовою історією. Усі разом ці дисципліни у загальному значенні характеризуються терміном символіка.

Геральдика, або в українській інтерпретації – гербознавство вивчає історію використання гербів, їх походження, розвиток, закони складання й художнього оформлення та генезис самого процесу герботворчості. Основним *об'єктом дослідження* геральдики є герб як специфічне зображальне історичне джерело. Герб – це символічний пізнавально-правовий знак, конвенційний за суттю і складений за визначеними законами і правилами, вважає науковець Я. Іщенко [3, 146].

Вексилологія, або прапорознавство вивчає прапори, стяги, знамена, хоругви, бунчуки, вимпели, штандарти та інші вексиліуми як історичні пам'ятки, досліджує їхній символічний зміст, а також розвиває на науковому рівні основи їх теоретичного і практичного застосування у сучасних умовах.

Процес становлення української школи прапорництва та вексилології як наукової дисципліни розпочався з утворенням незалежної Української держави. На практичному досвіді відбувається розробка методології досліджень прапорів, створюється джерельна база, опрацьовується термінологія, ведуться наукові студії та дослідження, що закладають підвалини цілісної вексилологічної системи.

Предметом дослідження вексилології є генезис та процеси становлення всіх різновидів прапорів, з'ясування їхнього змісту й походження, вивчення взаємовпливів, оцінка історичного значення та соціальної функції, а основним об'єктом – різні види полотниць з нанесеними на них малюнками або інші, прикріплені до древка чи спеціального флагштока, символи, які мають розпізнавальне значення [3, 119].

За визначенням дослідників М. Дмитрієнко та Я. Іщенко, фалеристика комплексно вивчає історію заснування та функціонування орденів, нагородних медалей, нагрудних знаків, відзнак, значків та жетонів, досліджує процеси виникнення й розвитку нагородної системи, а також нагородну документацію та статистику в контексті розвитку суспільства [3, 486]. Фалеристика послуговується широким спектром різних методів дослідження: порівняльно-історичним, класифікації, систематизації та типологічним, залучаючи для вивчення методи й методики цілої низки інших галузей історичних знань [4, 16].

Емблематика досліджує емблеми – умовно-символічні зображення якихось понять чи ідей, що виконані у графічній або пластичній формі, мають конкретний зміст і не потребують спеціального тлумачення [3, 219]. Емблеми широко застосовуються у різних сферах суспільного життя – як атрибути влади, знаки власності, знаки розпізнавання, ремісничі клейма, цехові знаки, символи на печатках, у релігійних культах тощо. На основі емблем сформувалися середньовічні герби.

Важливою емблематика є для українського війська та інших військових формувань. Емблеми використовуються на військовій формі одягу для позначення певного роду війська. Емблематика сприяє дослідженням у галузі воєнної історії, мистецтвознавства, релігієзнавства, допомагає визначити культурні та суспільно-політичні впливи, взаємозв'язок різних національних традицій.

Уніформологія вивчає генезис та розвиток форми одягу особового складу військових формувань. Офіційно або стихійно встановлена форма одягу вказує на належність військовослужбовця до певного військового формування держави, виду і роду військ, позначає військовоє звання. Форма складається з предметів обмундирування, спорядження і знаків розрізнення, встановлених для військовослужбовців. Ці складові уніформи в їх історичному розвитку є об'єктом вивчення уніформології [5, 5].

Дослідник Є. Славутич вважає, що до предмета уніформології входять такі питання вивчення історії мундира, як фасон та його зміни, колір, конструктивні особливості і склад матеріалів предметів військового строю, їхня вартість, технологія виготовлення, спосіб носіння; походження й запровадження у війську як певних комплексів одягу, так і окремо взятих предметів обмундирування й амуніції, причини, умови і наслідки цього процесу; утилітарні і символічні функції військових одностроїв та їхніх елементів; порядок заготовлення обмундирування і спорядження та забезпечення ними військ [3, 479].

Отже, у структурі військово-історичної науки не визначено такий напрям досліджень як військова символіка, що поєднує питання означення військової діяльності засобами геральдики, вексилології, фалеристики, емблематики, уніформології. Становлення та розвиток військової символіки у новітній період історії України свідчить про потребу доповнення структури військово-історичної науки новим розділом.

### *Література*

1. Гареев М. Сражения на военно-историческом фронте : сб. статей. М. : Инсан, 2008. 896 с.
2. Карпов В.В. Історичні витоки української військової символіки та її розвиток в незалежній Україні: дис. ... док. іст. наук : 07.00.01. Переяслав-Хмельницький : Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г.Сковороди, 2015. 464 с.
3. Спеціальні історичні дисципліни : довідник : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. К. : Либідь, 2008. 520 с.
4. Українська фалеристика : 3 історії нагородної спадщини. К. : Либідь, 2004. Кн.1. 480 с.
5. Славутич Є.В. Військовий костюм в Гетьманщині : історико-уніформологічне дослідження : автореф. дис. ... канд. іст. наук. К. : Національна академія наук України; Інститут історії України, 2008. 20 с.

*Крупська Ангеліна, студентка НАКККіМ*

## **МЕТОДИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ**

Музей Ханенків - це найбільше зібрання світового мистецтва в Україні. Був побудований меценатами, подружжям Богданом та Варварою Ханенками. Будівництво розпочали навесні 1887 р. План будівлі, на жаль, досі не виявлено, та навіть авторство Роберта-Фрідріха Мельцера, випускника Імператорської академії мистецтв гіпотетичне.

Чоловий фасад особняка було виконано в манері італійських ренесансних палаццо. Будівля оформлена архівольтами, імпостом, пілястрами (у міжвіконнях), фризом, гірляндами та парпетом-балюстрадаю на даху. Також, надзвичайним багатством оздоблення вражає інтер'єр, що являється унікальним поєднанням різноманітних стилів та епох.

В Зеленому кабінеті стіни були декоровані зеленою тканиною, та вручну розписані флорентійськими лілеями. У цій залі зберігалися витвори Західноєвропейського та російського середньовічного мистецтва, китайська бронза та персидська мініатюра.

Золотий кабінет декорований шпалерами на яких зображені сюжети з вічного роману Сервантеса «Дон Кіхот». У центрі зали вітрини з французьким і російським фарфором.

Дельфтська їдальня отримала назву завдяки розміщеним в ній по стінах і розставленим на полицях фаянсовим виробам Дельфтської мануфактури.

Червона вітальня (що, отримала назву завдяки темно-червоній оббивці стін), переповнена полотнами Італійського, Нідерландського Відродження та бароко. Серед них такі творці як : Альбертінеллі, Белліні, Веронезе, Джотто, Караваджо, Карраччі, Корреджо, Пальмечцано, Перуджино, Ротарі, Селлайо, Тьєполо, Брейгель, Йорданс, Рейсдал, Рубенс. Перлиною цієї колекції є диптих «Поклоніння волхвів» анонімний майстер, що фігурує в історії мистецтва як Майстер Ханенківського поклоніння.

Також музейна колекція включає в себе збірку: Єгипетського мистецтва, мистецтва античності, Візантії, у тому числі чотирма іконами доіконоборського періоду (виконаних в техніці енкаустики). Колекція включає в себе унікальні зразки мистецтва Сходу, серед них мистецтво Китаю, Японії, Тибету, Туреччини, Туркменістану, Індії та ін.

Унікальністю музею Ханенків слугує абсолютно новаторська техніка подачі інформації. На сьогодні музей Ханенків, орієнтований на популяризацію та освітню діяльність, шляхом найсучасніших музейних технологій. Розроблені навчальні програми, екскурсії, майстер-класи, що розраховані на різні вікові категорії, лекторій представляє програми для дітей, дорослих, людей з інвалідністю (одна з таких, арт-терапевтична програма для дітей та дорослих з інтелектуальною недостатністю, в основі методики програми загальноприйнятий, доведений факт щодо користі споглядання мистецтва на розвиток функцій мозку людини), зокрема музей передбачає цикли лекцій для батьків з дітьми (до 3-х років), знаходження в музеї дітей молодшого віку, для України являється нововведенням на відміну від європейських практик музейної діяльності. Також ефект максимального залучення публіки, здобувається за допомогою музейних перформансів, зокрема таких як: театралізовані екскурсії (для дітей дошкільного, молодшого шкільного віку), камерні концерти західноєвропейської музики, які дозволяють ознайомитися з поняттям синтезу мистецтв.

Також неможливо не зауважити сучасний підхід, що стосується активної позиції музею у соціальних мережах. Музей Ханенків використовує такі мережі як Facebook та Instagram, що дає можливість залучати сучасну молодь до історії та мистецтва. Мережа Instagram сконцентрована на візуальному контенті, що не може не привертати уваги, проте Facebook дозволяє використовувати максимально інформативні пости, з розкладом найближчих музейних подій, та оповідями, що пов'язані з музейними експонатами або історією світового мистецтва. І ще одна з функцій соціальних мереж це - створення діалогу відвідувач-музей.



Окрім прищеплення любові до мистецтва, музей широко займається науково-дослідницькою діяльністю, наприклад, щорічно проводяться «Ханенківські читання», що з 2002 набули статусу міжнародної конференції, за результатами яких, було видано 7 наукових збірників. Також при музеї знаходиться наукова бібліотека, що містить понад 20 000 видань з історії світового мистецтва і є однією з найбагатших профільних книгозбірень України.

Як відомо образотворче мистецтво є частиною духовної культури, яка впливає на формування як конкретної особистості, так і на культурний рівень суспільства в цілому. Крім того широко відома дія мистецтва, і образотворчого мистецтва в тому числі, на психологічний стан людини, а саме зниження тривожності, розслаблення, що є актуальним для сучасної людини. Саме тому у практиці світової музейної діяльності використовуються різноманітні методи залучення суспільства до музейних подій, з метою покращення загального рівня освіченості, які наслідують і активно використовує Музей Ханенків.

*Ліфінцева Галина,  
методист вищої категорії НАКККіМ*

### **ОСОБИСТІТЬ ТА УДОСКОНАЛЕННЯ ТВОРЧИХ ЯКОСТЕЙ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

Сьогодні набуває динамічного стрімкого розвитку інформаційних та комунікаційних процесів, що потребує широкомасштабних серйозних зрушень змін на внутрішньому та міжособистісному співіснуванні людини. Суспільні трансформаційні процеси мають величезний вплив на мову, культуру, традиції, історичну пам'ять, національні цінності матеріальних і духовних благ, особливо творчої особистості. Людина, на шляхах утвердження нових вимірів сучасного суспільного життя відіграє важливу роль у формуванні нових ціннісних орієнтацій та визначальних ідей суспільства. «Залежно від особливостей суспільного організму змінюється характер його життєдіяльності, а значить, відповідно, змінюються і властивості, будова, тип соціального суб'єкта... Ця якісна зміна суб'єкта виражається в радикальній зміні характеру його діяльності... зокрема в трансформації динаміки суспільного життя [4, с. 63].

Тема удосконалення особистості в оновленому суспільстві все частіше привертає увагу сучасних українських дослідників до глибинних пластів вітчизняної філософії. Дослідження процесу філософського осмислення суспільства в цьому контексті розглядається в працях провідних відомих українських філософів: В.С. Горського, В.С. Лісового, І.Ф. Надольного, І. В. Огородника, Я. М. Стратій та ін. Освіта та освіченість є складовою частиною сучасного культурологічного виміру простору. Для того що змінити та перебудувати суспільство – необхідно змінити та перебудувати живий організм суспільства: свідомість в усвідомленні способу свого існування. Ціннісні орієнтації особистості, маючи конкретний характер та які є відносно стійкими настановами, виробленими в результаті здатності людини до об'єктивації, заснованої на почуттях, емоціях, знаннях, переконаннях здібностях, є важливими чинниками у розвитку національної самосвідомості. Надзвичайно суперечливий та змінний сучасний світ, як результат безмежного активізму, тому дуже важливо облаштовувати нормальні прийнятні умови для культури, природи, землі. Вся система морально-інтелектуальних норм буття особистості, повинна проявляти свої творчі можливості, духовні орієнтири та цінності на глибокому і змістовному рівні. адже культура є творчістю, вона вимагає унікальності особистісної духовної діяльності. Життя суспільства і людини, включає в себе надбання попередніх поколінь і результати праці нинішніх поколінь, тому матеріальне і духовне життя у цьому аспекті є об'єктивним обґрунтуванням їх соціальної активності. Фундаментальні досягнення суспільства в соціально-економічній, культурно-освітній і духовній сферах становлять об'єктивне підґрунтя для їх наступної ефективної діяльності. Зі змінами життєдіяльних форм в суспільному бутті мають одночасно відбуватися й зміни духовних цінностей і устремлень різних соціальних верств. В історії людства найбільш загадковою є сама людська природа. Для отримання точної відповіді людської природи науковцями і дослідниками було висунуто різні пошукові концепції в багатьох напрямках, але ясна і точна відповідь ще попереду. Істотні труднощі полягають у тому, що між нами дуже багато розходжень: відомо, наскільки велике різноманіття людей, багатоликі й значні індивідуальні їхні якості. Враховуючи величезний історичний досвід, можна сказати, що на нашій планеті не існує двох зовсім однакових людей, двох однотипних індивідуальностей. Формування особистості на початковому етапі становлення особистісних властивостей, обумовлено безліччю зовнішніх і внутрішніх факторів та відбувається протягом життя в процесі формування особистості до визначеної культури, соціально-економічного класу і унікального для кожного сімейного середовища. Інформаційне забруднення в культурному просторі сьогодні схиляє людину замислитись, що вона стає небезпечною для себе й оточення, тому захисним механізмом величезної сили є культура і розум, які потрібно підтримувати та стимулювати, перш за все, через систему освіти та навчання. Сьогодні в Україні актуальна тема спрямування навчального процесу, зміст і

спрямованість навчальних дисциплін націлена на виховний процес культури студентської молоді, морально-психологічне і духовне збагачення. Молода людина осмислює життєві перспективи, професійно визначається і прагне досягти певних цінностей, реалізувати плани, досягти певних цілей, отже в процесі своєї життєдіяльності людина самореалізує власне буття у відповідному соціумі, у реалістичній духовно-практичній діяльності. Об'єктивним чинником ефективної діяльності соціально-економічної, культурно-освітньої і духовної сфери виступає змінене в кінцевому підсумку практично-рольова поведінка особистості на діапазон духовності, що допомагає в реалізації завдань і цілей. Наше суспільство в сучасний трансформаційний період надає пріоритетне місце чинникам духовності серед усіх верств населення. С.Б. Кримський підкреслює, що неможливо будувати картину духовної взаємодії людини з дійсністю, вважаючи, що страждання і переживання нічого не означають в порівнянні з об'єктивною необхідністю...пізнання неможливо звести дні до «холодного» царства істин, байдужих до людських цінностей, ні до екзистенціальних ідеологем, орієнтованих на внутрішній світ людини; воно само визначає міру вписаності пізнавальних результатів в об'єктивний і суб'єктивний світ, міру адекватності знання дійсності і гуманістичним імперативам [2, с.45]. Світоглядно-ціннісна зорієнтованість людини, освіченість, культура, свідомість впливають на нове буття, новий світ з його новими обрядами, в кінцевому підсумку впливають на людину, як на творчий суб'єкт суспільства, розвиваючи в подальшому його духовні цінності. В умовах суспільного життя людина навчається усвідомлювати світ, в процесі спілкування навчається виражати власні ідеї, що в результаті виводить індивідуальну свідомість особистості на широкий простір суспільного буття. Реалізація базових потреб особистості через організацію діяльності у професійному та соціально-психологічному планах, враховуючи її індивідуально-типологічні особливості та проявляючи самостійність і творчість, долаючи труднощі, людина формує впевненість у своїх силах.

Становлення особистості – надзвичайно складне явище, що має динамічну складну структуру з елементами теоретичних і буденно-практичних рівнів. Суперечливість об'єктивної дійсності з великою багатогранністю взаємодоповняльних та взаємовиключних процесів і сторін відображає різноманітний характер функціонування свідомості. Навколишній світ як об'єктивне середовище, у якому людина живе і творить, має необмежену можливість постійного удосконалення людини та зміну реально існуючих обставин і відносин. Важливі суб'єктивні якості на шляху інтенсивного розвитку особистості та її духовного зростання: воля і розум, обов'язок і відповідальність, ініціатива і рішучість, адже внутрішні соціальні зміни послідовно повертають налаштування особистості на засвоєння цінностей, включаючи в полікультурне співжиття з різними народами. Ці процеси створюють поступове засвоєння досвіду інших культур і відкривають шлях до сприйняття інших духовних цінностей. «Аби знати людей з боку співчутливого й проникливого знання, треба звільнитися від звуженої належності до даного суспільства, раси, культури й просякнути в глибину людської сутності, де ми є нічим іншим, як просто людьми» [3, с. 178], - запевняє Е. Фром. Виходячи зі стану особистості, неоднозначних соціокультурних впливів на неї, спрямованість освітянського процесу в державі має бути націленою на творчу діяльність особистості, що розкриває свої здібності до самореалізації і духовного збагачення, створюючи умови для саморозкриття інших людей. Враховуючи сучасні комунікативні зрушення, нова ціннісна парадигма вироблення єдиної шкали загальнолюдських цінностей шляхом уникнення непорозумінь і конфліктів, стає нагальною і тому кожна особистість потребує делікатного ставлення до себе. Підняття рівня духовної культури суспільства, особистості відбувається шляхом покращення системи освіти, зростання освіченості, а разом з тим і духовності громадян.

Таким чином, рівень високої культури та духовності суспільства, творчої особистості, що поєднують у собі такі якості як гуманність, толерантність, розуміння найвищої цінності людини та людського життя, повага до людей інших держав, націй, рас в поєднанні з самоповагою до себе, до своєї національної приналежності приведе до успіхів всього суспільства. Наша цивілізація незворотно веде до духовності,.. яка виражає ідеї цінності індивідуально-особистісного й космічного універсумів, відкритості світові, відповідальності свободи особистості, її прагнення до інновацій, ініціативності, самореалізації, синергетичності, діалогічності й толерантності щодо культурного універсуму минулого, сучасного й майбутнього. [1, с.84-90].

Отже, в умовах сучасних тенденцій соціокультурних трансформацій як для всього суспільства, так і для особистості на шляху вибору належних соціальних орієнтацій питання соціального порядку, становлення особистості, духовне зростання, виховання національної самосвідомості актуальне і сьогодні.

#### *Література*

1. Кресіна І. Українська національна свідомість і сучасні політичні процеси. К.: Вища школа 1998. С. 84-87.
2. Крымский С. Б. Культурно-экзистенциальные измерения познавательного процесса. *Вопросы философии* 1998. № 4.
3. Еріх Фром. Революція надії. Сучасна зарубіжна соціальна філософія. Хрестоматія. К., Либідь, 1996.
4. Шамрай В.В. Преобразование общества: пределы возможного. К., Наук. думка, 1994.

**Михальчук Вадим,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ

## **ГАЛЕРЕЙНИЦТВО ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ НАУКИ**

Мистецтвознавство сучасної України перебуває у стадії, яку можна визначити як досить жвавий вихід зі стану стагнації, але поки важко характеризувати як розквіт, бо багато з актуальних проблем, ще перебувають у стані очікування та дослідження. Сьогодні існує чимало феноменів сучасного мистецтва, які поступово все частіше стають об'єктами не лише прискіпливої уваги колекціонерів, власне самих художників, арт-дилерів, арт-менеджерів та кураторів, але й науковців, то ж, усе більшої ваги набуває прикладне мистецтвознавство, де основний акцент робиться на практичний досвід та його застосування. І одним з його найперспективніших сегментів є галерейна справа [1]. Власне саме галерейництво є досить молодою галуззю, а його наукове обґрунтування та висвітлення основних етапів формування, закономірностей та перспектив на сьогодні є однією з лакун вітчизняної науки про мистецтво. Саме слабка міра висвітленості феномена в поєднанні з великою кількістю та стрімкими темпами розвитку «ноу-хау» в галузі й визначає її перспективність. Виникнення нових галерей, проведення аукціонів на теренах України, участь українських галеристів у заходах за межами країни, динамічний процес еволюції виставкової справи в Україні, створення міжнародних проектів, що зміцнюють партнерство між країнами та додають досвіду, потребують і наукового обґрунтування, і мають право ставати об'єктом інтересу науковців. Інституції напрями діяльності яких, пов'язані з сучасним мистецтвом (Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ), Український культурний фонд, «Мистецький Арсенал», «Культурний проект», НСХУ часто мають журнали, збірники наукових праць, які опікуються питаннями художнього процесу сьогодення, їх наукова продукція – це статті, монографії, для проблематики яких належать і питання галерейної справи. Проте ґрунтовних комплексних досліджень саме з цього питання до сьогодні майже немає – більшою мірою це поодинокі статті. Першою дисертаційною роботою, що систематизує історію та практику галерейної справи в сучасній Україні, було дослідження 2012 р. [4]. З того часу в корпусі дисертацій, тобто масиві ґрунтового, системного наукового осмислення галерейної справи вітчизняних теренів, аналогічних робіт не з'явилося, лише дотичні до проблематики, як, наприклад, робота Є. Герман [2]. При цьому серед мистецтвознавців як уже знаних майстрів пера, так і представників прогресивної, амбітної молоді генерції, є чимало фахівців, що мають цінний досвід і як практики – галеристи, колекціонери або арт-куратори, і як науковці (О. Авраменко, О. Балашова, В. Бурлака, Г. Вишеславський, Є. Герман, М. Кулівник, О. Роготченко, О. Сидор-Гібелінда, О. Титаренко, О. Тузов, ін.), які можуть вивести мистецтвознавство на наступний щабель своїми і науковими розробками. А в умовах трансформаційних процесів у полі культури країни можна створити передумови і для чергового етапу розвитку прикладного мистецтвознавства, одним з сегментів якого є галерейництво. Головне – не створювати протистояння між новими течіями у науці та усталеними традиціями, що зазвичай ставало на шляху розвитку в українській науковій думці, давати розвиватися молодим науковцям, просувати сучасне мистецтво, при цьому не відриваючись від традицій академічного мистецтвознавства. Тому для галерейної справи як об'єкта дослідження молодих науковців зараз утворився дуже плідний ґрунт, який формує майбутнє вітчизняного арт-простору.

### **Література**

1. Бойко О. Прикладное искусствоведение, или искусствоведение на практике. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prikladnoe-iskusstvovedenie-ili-iskusstvovedenie-na-praktike>
2. Герман Є. Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст: автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2016. 18 с.
3. Михальчук В. Галерейна справа як один з чинників процесу культуротворення незалежної України. URL: <http://conferences.neasmo.org.ua/ru/art/527>
4. Михальчук В. Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2012. 16 с.
5. Петрова О. Украинский арт-рынок: иллюзия или перспектива. URL: <http://aurum-gallery.com/statii/66-2010-07-24-14-32-57/144-2010-07-24-14-04-51.html>
6. Суворов Н. Галерейное дело. М.: Лань, 2008. 288 с.
7. Сухоліт Н. Сучасний український арт-ринок: моделі відносин. *Українське мистецтво*. 2004. № 3. С. 34-43 22.
8. Художественный рынок: вопросы теории, истории, методологии / А. В. Карпов [и др.]; науч. ред. Т. Е. Шехтер. СПб. : СПбГУП, 2004. 228 с.

## **МИСТЕЦТВО ЕМАЛІ У ЧАСОПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ: ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

Мистецтво емалі відноситься до одного з давніх видів декорування предметів повсякденного вжитку, надання їм нового естетичного звучання та високого соціального статусу. Художньо переосмислений предмет набуває значення виробу мистецтва. Емаль в залежності від хронотопу культури, розвитку стилів мистецтва виконувала або другорядну роль у загальному ансамблі декору, або ставала основним засобом передачі художнього образу у прикладному мистецтві. Аналіз наукових студій свідчить про відсутність у мистецтвознавстві дискурсу щодо місця і ролі цього виду художньої творчості. Складність його наукового осмислення полягає у складній техніці виготовлення твору декоративно-ужиткового мистецтва. До того ж техніка емалювання застосовується і у промисловості при виготовленні деталей машинного обладнання, що не притаманне іншим видам мистецтва.

Сам термін емалювання або технологія (техніка) гарячої емалі походить із Франції та почав застосовуватися в літературі з кінця XIX століття. Технологію гарячої емалі до цього називали терміном грецького походження – фініфть (финипт), який у X ст. прийшов до Києва з Візантії разом із виробами мистецтва. Цей термін вживається і до нині, але тільки стосовно старовинних виробів. Сучасні художники та майстри цей термін не вживають. Проте відомо, що живописне емалеве виробництво у Ростові ще на початку XX століття називалося фініфтяним виробництвом, а майстри називали себе фініфтьниками, підкреслюючи високий статус своєї майстерності на протигагу емальєрам, майстрам розпису по фарфору.

Складність стародавнього мистецтва фініфті багато в чому була обумовлена технічними складнощами його виробництва і перш за все приготуванням самої емалевої маси, яке в Візантії було доведено до досконалості, як щодо різноманітності та чистоти кольорової палітри, так і незвичайного блиску, яскравості, міцності і довговічності.

Візантійські емалі відрізнялися дуже складним складом і винятковими художніми якостями. Візантійські літописці оповідають, що ще в другій половині VI ст. при будівництві імператором Юстиніаном Софійського собору в Константинополі готувалася фініфть для його золотого вівтарного престолу. Розквіт візантійської емалі настає в X-XI ст. Твори з перегородчастої емалі досягають до цього часу своєї досконалості як за технікою виконання, так і за своїми художніми якостями. Починаючи з XII ст. емалеве мистецтво в Візантії вже йде до занепаду, а в XIII ст. набуває характеру ремісничого виробництва. З точки зору мистецтвознавства відзначимо, що у цей час втрачаються емалі кращих кольорів, поєднання фарб стає різким, технічні якості емалей, її колишня міцність зникають.

Найдавніші вироби із застосуванням емалі на Русі відносяться до III - V ст., що підтверджується знахідками зразків виїмчастої емалі по міді у Придніпров'ї, а також в районах річок Оки і Десни. Давньоруські перегородчасті емалі по золоту і сріблуні відносяться до другої половини XI і XII ст.

Емалі, які використовували в своїх роботах майстри Київської Русі, складалися з місцевих матеріалів. При розкопках в Києві біля Десятинної церкви були знайдені залишки трьох ювелірних майстерень, в яких виявили не тільки вироби з перегородчастої емалі, але і залишки її в тиглях і горнах, де проводилася її плавка. Руська емаль відрізнялася за своїм складом від візантійської: була менш міцною і стійкою проти зовнішніх несприятливих умов.

З розширенням торгових зв'язків в XVII ст. майстри вже працювали на завезеній емалі. Це, мабуть, було викликано тим, що приготування емалевої маси в умовах кустарного виробництва було дуже трудомістким і вимагало великих витрат часу. Майстри кращі свої рецепти тримали в таємниці від конкурентів, і кожен майстер, який займався виготовленням емалевої маси, змушений був до всього доходити шляхом власного досвіду проб і помилок, і тільки деякі емалі отримали загально визнану популярність.

У своїй роботі А.В. Флеров пояснює відмову від власного виробництва емалевої маси і перехід на привізну з багатьох причин. На його думку в місцевих матеріалах могли виявитися непередбачені шкідливі домішки, які неможливо було виявити. Все робилося на око, була відсутня необхідна апаратура. Печі й горна, в яких плавляли емаль, опалювалися дровами або деревним вугіллям і отримувати високу сталу температуру було досить складно, що призводило при перегріванні до вигорання легкоплавких компонентів, а при недогріві був потрібний повторний переплав.

Загальна відсталість промислового виробництва робила емалі занадто дорогими у порівнянні із закордонними. Зниження цін на закордонні емалі викликалося, з одного боку, здешевленням чистих хімічних матеріалів, які застосовувалися іноземними фірмами, а з іншого - переходом виробництва емалі на великі підприємства, які працювали на науково-технічній основі. Вони витіснили з ринків збуту вироби дрібних кустарних плавильних майстерень з їх секретними емпіричними складами і примітивною технікою.

З розвитком промисловості, починаючи з другої половини XIX століття виробництво емалевої маси набуває постійного характеру. З'являються великі спеціалізовані майстерні, що випускають емалеві вироби, які самі плавляли емалі різних кольорів хоча і не дуже високої якості. У Петербурзі головні техніки скляного заводу брати Джустиніані і Леопольд Бонаф'єле, а потім С.П.Петухов плавляли в заводській печі емалі різних

кольорів високої якості. Однак випуск емалей був невеликим і основна маса як і раніше йшла з-за кордону. Кращими емаллями вважалися паризькі, віденські і частково швейцарські. Число різних кольорів і відтінків у цей час сягало понад 20 тисяч. З другої половини 90-х років XIX століття В.І.Селезньов почав виготовляти емалі в майстернях при Академії Мистецтв. Також існувало і кустарне виробництво емалі майстрами художніх робіт по сріблу.

Велику роль в розробці технології емалей, а також в їх виробництві зіграла діяльність державного дослідного керамічного інституту, який був створений у 1919 році. При інституті діяв спеціальний скляно-емалево-смальтовий відділ у якому працювали фахівці під керівництвом В. І. Селезньова. Вони виготовляли спеціальні сорти деяких емалей, які через складність виробництва і спеціальних умов плавки в СРСР не вироблялися і надходили з-за кордону. З кінця 80-х років XX століття кольорові емалі для робіт випускалися Дулевським порцеляновим заводом.

З виникненням ринкових відносин в Україні митці для художніх робіт використовують привозні емалі. Мистецтво художньої емалі набуло нового звучання. У місті Дніпро створено Музей художньої емалі, який не тільки формує власну колекцію за цим напрямом, але й проводить роботу з формування нового стилю у цій царині – монументального емальєрного мистецтва.

#### *Література*

1. Техника художественной эмали, чеканки иковки: Учеб. пособие / А.Ф. Флеров, М.Т. Демина, А.Н. Елизаров, Ю.А. Шеманов. М.: Высшая школа, 1986. 191 с.: ил.
2. Русская эмаль XII – XX века из собрания Государственного Эрмитажа. Л.: Художник РСФСР, 1987. 260 с.: ил.

*Несен Ірина,*

*кандидат історичних наук, доцент кафедри  
мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ*

### **АРХІТЕКТОНІКА КОСТЮМА: ТЕОРІЯ ПОНЯТЬ**

Архітектоніка широко відома як категорія архітектури, що визначає структуру конструкції, масштаб і взаємодію частин. Це поняття своїм виникненням сягає античності і первинно було пов'язане з дерев'яним зодчеством (архітектор у давньогрецькій – головний тесля). З часом терміни архітектоніка входить у кам'яне зодчество.

Оскільки параметрами конструкції, взаємодії і співвідношень володіють по суті всі предмети, поняття їх архітектоніки поширюється в різні наукові галузі. Розуміння архітектоніки як універсальної властивості предметів і методу їх досліджень виявляє їх зв'язки з архітектурою. Це зокрема стосується теорії дослідження костюму, де архітектоніка насамперед пов'язана з його моделюванням й ансамблевистію.

Студіювання проблеми тривалий період відбувалось у комплексному дослідженні історичних форм костюму, а відтак чимало важливих висновків розпорошені по наукових виданнях з історії костюму. Однак, і серед них насамперед виокремлюються праці, що стосуються моделювання форм костюму або, ті, у яких костюм розглядається у зв'язках з іншими видами мистецтва [4].

Лише у 2004 році з'явилося дисертаційне дослідження Тетяни Бердник, спеціально присвячене проблемі архітектоніки костюму, у якому детально розглянуті способи взаємодії форми і змісту, а також можливості зміни змісту і розвитку форми [1]. Внаслідок здійсненого аналізу авторка виділила 4 головні варіанти архітектоніки костюму: повноцінна з дотриманням функцій доцільності й художньої виразності; порушена (атектонічна) з дисгармонією змісту і форми у бік утилітарності без естетики або естетики без зручності; роз'єднаність суті і форми; антитектонічність як навмисне порушення єдності форми і змісту, пов'язуючи останній варіант насамперед з епохою постмодернізму.

Для аналізу проблеми архітектоніки костюму насамперед нагадаємо, що поняття «костюм», на відміну від поняття «одяг» має властивості синтетичності і багатокомпонентності. Тому власну архітектоніку костюму має як цілісна модель зі сталою структурою зв'язків, оскільки вона є базовим принципом формотворення предметів пластичного мистецтва і розкриває особливості взаємозв'язків форми і змісту. У конструюванні костюму дослідники нерідко вбачають принцип карткового будиночка, у якому замість карт – фрагменти тканини у відповідності з розмірами тіла, з'єднані системою різнонаправлених швів.

Архітектоніка костюму споріднює його з архітектурою. Дослідники історії костюму вже давно звернули увагу на те, що житло і одяг найдавнішими цивілізаціями створювалися за аналогією [2, 3]. Навіть матеріали для цього у найдавніших палеолітичних спільнот були однаковими – хутро тварин. І навпаки перші конструкції сакральних споруд виготовлялись з текстилю, який первинно застосовувався у спорудженні «скаліни» у давніх ізраїльтян або «авли» в античних народів.

Форма житла формувалась каркасом, а основою для вбрання було людське тіло або спеціальний каркас в одязі окремих епох (бароко, рококо, другу рококо). Отже єдність між цими продуктами людської діяльності безсумнівна, оскільки вони – частина культурного середовища. Як в архітектурі, так і в костюмі одним із базових є ясний вияв внутрішньої конструкції на поверхні об'єкту. У цьому – основа моделювання.

Костюм, як і житло наділений чинником комфорту у малому масштабі. Костюм й архітектура володіють характеристиками емоційності й характеру. Обидвоє вони поєднують функції практичності і художності. Отже, костюм і архітектура мають аналогії характеристик форми, поєднання природи і культури, функції укриття й об'єму.

Однак, буде не правильно сказати, що костюм є мініатюрною моделлю архітектури житла. Його формотворення відбувалось іншими шляхами. При цьому житло і одяг насамперед мали захисну функцію на фізичному і духовному рівнях. Довгий час захист від холоду і обереговість вбрання були ключовими.

У давніх цивілізаціях костюм в особливостях свого конструювання стає поліфункціональним організмом. Він має складну міфологію матеріалів, крою, форми й оздоблень та колористики. Крім архітектури у ньому втілюються пластика форми як ознака скульптури, драперії – як ознака графіки і колористика як ознака живопису, орнаментальність як ознака декоративності. У костюмі сформувалась складна виражально-зображальна система зв'язків.

Джерела і правила архітектоніки костюму також слід шукати в ідеології конкретного стилю. Адже і тут стилютворювальною, насамперед, була архітектура, метрично пов'язана з антропоморфністю – людськими пропорціями і членуванням людського тіла на три поперечні пояси – верхній, середній, нижній. Тіло як модель утворює базову форму циліндра, з якою у подальшому працює модельєр. Залежно від частини тіла, базова форма одягу має типи у трьох групах верхнього (нагрудно-плечового), поясного (набедренного), головного варіантів вбрання. Виконуючи обгортальну функцію він визначає пропорції, пластику, осанку. До обгортальних належать найдавніші форми одягу насамперед хітон в античності, схенті в Єгипті, сарі – в Індії. Отже, моделювання костюму народилось від обгортання тіла сувоєм тканини лляної, шовкової, вовняної. Крім цього способу моделювання, застосовувались також способи накидання тканини з наступним її закріпленням і накладання як історично пізніший тип. Отже, в історичному минулому структура костюму формувалась різними засобами, суголосними типовим особливостям стилю або локальним. Основа костюму певною мірою визначала його силуєт.

Окрім внутрішньої архітектоніки, у своєму історичному розвитку костюм динамічно пов'язаний із іншими просторовими мистецтвами. Майстри костюму нерідко у своїй роботі уподібнювались архітекторам або скульпторам, які володіли мистецтвом моделювання форми, підкреслити або приховати природну анатомію. Різні художні стилі формували в костюмі різні конструкції і моделі. Володіючи ознаками конкретного історичного стилю, епохи костюм демонстрував уявлення про навколишній світ, як явище проникав у різні куточки предметної культури, культури свята і культури повсякденності і в цьому контексті має більше ширше, ніж архітектура. Костюм як історична реалія демонструє форми, що домінували в конкретну епоху. Він – ретроспективна модель просторово-часової системи, що виражає світогляд і суспільні цінності епохи у системі складних зв'язків. Як художня цінність костюм створюється способом злиття речової, матеріальної форми і духовності.

Цілісність строю забезпечують всебічно опрацьовані пластичні зв'язки деталей і цілого. Вони зокрема забезпечують художньо-образний зміст форми, вибудовують логіку формотворення. У цьому сенсі архітектонічне перетворення форми є процесом протилежним копіюванню і передбачає композиційне мислення формою, а не механічну компоновку. Формотворення відбувається двома головними напрямками – конструюванням з середини на зовні як власне архітектонічний принцип і способом огортання (приховування) верхньою оболонкою внутрішнього вбрання як стереотомічний принцип.

Насамкінець зауважимо, що архітектоніка як принцип існує за універсальними законами пластичних мистецтв і є властивістю будь-якого об'єкта. Вона також пов'язана з існуванням у кожному об'єкті, зокрема і в костюмі триєдності сутностей: функції, естетики, духовності. Безсумнівим є також і зв'язок архітектоніки і стилю. Кожна історична епоха формувала власну типологію костюму, а відтак історичну динаміку форм. Це одночасно забезпечувало його генезу з тенденцією до ускладнення. Отже дослідження піднятої у статті проблеми, важливо проводити у зв'язку понять «акордність» – «архітектоніка» – «цілісність» – «ансамблевисть».

#### *Література*

1. Бердник Татьяна Олеговна. Архитектоника костюма (Социокультурная динамика): Дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01: Ростов н/Д, 2004. 32 с.
2. Захаржевская Р.В. История костюма от античности до современности. М.: РИПОЛ классик, 2005. 306 с.
3. Музалевская Ю.Е. Направления взаимодействия искусства костюма и архитектуры // Труды СПбГУКИ: Искусство. Искусствоведение, 2013. Т. 198. С. 56–60. URL: [napravleniya-vzaimodeystviya-iskusstva-kostyuma-i-arhitektury%20.pdf](#) (дата звертання 9-10.05.2019).
4. Ясієвич В. Про стиль і моду. К.: Мистецтво, 1968. 136 с.

## ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК СТИЛІСТИКИ І ФУНКЦІЙ У КУБІЗМІ І ФУТУРИЗМІ

Спроби політичного, соціологічного, культурологічного аналізу сучасного суспільства неможливі без розуміння і дослідження тих кардинальних змін, які охопили європейську цивілізацію на початку ХХ ст. Знакові трансформації «картин світу» були пов'язані з відкриттями в науці, філософії, політиці, соціології та мистецтві. У свою чергу і кожна з названих галузей людської діяльності є іманентною способом реагувала на взаємопов'язані і взаємопроникні трансформації. Хоча потрібно зазначити, що мистецтво як менш консервативна сфера ніж наука, завжди в авангарді нових відкриттів, знахідок, віянь, нових форм і ідей.

Матеріал присвячений двом напрямкам авангарду: кубізму і футуризму, їх порівнянні з окремо взятому аспекту - взаємозв'язку функції і стильових особливостей. Ідея аналізу функції конкретного авангардного течії виникла при вирішенні практичного завдання: ідентифікації авангардного твору (полотна) як художнього.

Вибір конкретних напрямків (кубізм і футуризм) обумовлений схожістю виразних засобів, окремих програмних тез, деякою складністю ідентифікації художніх творів обох напрямків при відсутності авторської маркування.

Футуризм - одне з небагатьох художніх напрямків, яке має точну дату виникнення власної назви. Характерною рисою нового мистецтва, повинна стати активна агресія, свідоме і безапеляційне наступальний рух, яке проявляється в любові до небезпеки, лихоманці і безсонні, гімнастичному кроці, небезпечному стрибку, ляпасів і ударі кулаком [2, с. 12].

Інший знаковою рисою маніфесту стало кардинально нове розуміння філософської категорії Краси. Для футуристів нова краса - це краса швидкості: гоночний автомобіль з гарчить кузовом і вибуховою диханням багаторазою прекрасніше Нікі Фракійської [2, с. 13]. Поняття швидкості та руху стають ключовими для футуристів. Художники-футуристи У. Боччони, К. Карра, Дж. Балла намагаються візуально передати стан руху.

Симультанізм, динаміка, рух є програмними задекларованими особливостями естетики футуризму, який оспівував і активно наближав епоху техногенної цивілізації з її надбаннями у сфері науки і технологій. Сучасний «science art», термін, який метафорично ідентифікують як «науку, спокушену мистецтвом», це, очевидно, логічне продовження філософських, естетичних і художніх принципів футуризму. Футуризм, безумовно, мистецтво абсолютно урбаністичне. Представники цього напрямку буквально співали гімн індустріальному місту. Вони оспівували натовп, вібрації арсеналів і верфей під електричними місяцями, ненажерливі вокзали, локомотиви, заводи і мости [2, с. 14]. Звуки міста, наприклад, спробував передати живописними засобами У. Боччони в своєму полотні «Голос вулиць потрапляє в кімнату». Мегалопіс як центр техногенної цивілізації - орієнтир футуристів, якого вони жадають і який активно створюють.

Кубізм називають «атомною фізикою» (Л. Шкаруба), новою оптикою образотворчого мистецтва. Хоча для об'єктивної картини наведемо гострі слова П. Пікассо про те, що з кубізмом для полегшення його інтерпретації пов'язували, мало не «все, що завгодно» (математику, тригонометрію, хімію, психоаналіз, музику). За словами відомого художника, все це було «найчистішою літературщиною», якщо не сказати нісенітницею, яка засліплювала людей і призвела до поганих результатів [5, с. 149]. Ці слова ще раз говорять про геніальність Пікассо, якому чужі догматизм і ідеалізація, і який знаходився в постійному пошуку універсальних способів пізнання і зображення реального світу.

Особливості Кубістичні мистецтва обумовлені поставленими завданнями, головною метою - пізнанням світу і основ буття. Таким чином, і функцією напрямку є пізнавальна або пізнавально-евристична. Зіставляючи кубізм і футуризм, неможливо обійти увагою таке художнє явище, як кубофутуризм, характерне в основному української та російської художньої простору початку ХХ ст. Часто цей напрям називають еклектичним явищем з яскравим національним забарвленням [6], пояснюючи його виникнення активним підйомом національних культур (української і російської). Зіставляючи кубізм і футуризм по функціональності, приходимо до висновку, що обидва напрямки при певній схожості (час виникнення і існування, образотворчі засоби) мають різну виразну завдання, різні функції, т. Е. По суті різні способи вирішення поставлених завдань. Так, в живопису, оперуючи одними і тими ж образотворчими засобами: колір і форма, маючи при цьому концептуально різні цілі і завдання, обидва напрямки отримують різний виразний ефект, різні результати, якими є стильові особливості кожного з них. Таким чином, один з стиліобразуючих факторів авангардного мистецтва початку ХХ ст. - функція мистецького спрямування. Цей факт вкотре доводить принципова відмінність художніх процесів ХХ ст., Яке полягає в тому [6], що різномірні художні течії розвиваються не послідовно, а паралельно і при цьому сприймаються як рівноправні.

### *Література*

1. Ліфшиц М., Рейнгардт Л. Криза неподобства: від кубізму до поп-арт. М., 1968. 199 с.
2. Огнева Т.К. Вдбіток годині у дзеркат буття. КШВ, 2008. 216 с.
3. Шаф О. Образи геометричності фггур у сонетах Емми Андієвської последнего десятиріччя (збірці «Пв-кулі і конуси», «Рожеві казани») // Слово і час. 2010. № 10. С. 71-76.
4. Крючкова В.А. Кубізм. Орфізм. Пуризм: альбом. М., 2000. 176 с.
5. Шейко В.М., Гаврюшенко О.А., Кравченко О.В. Іс-торш художньо! культури: Зах1дна Європі. ХІХ-ХХ ст. Харюв, 2001. 208 с.
6. Шкаруба Л. Вібрація душі - вібрація форм. Ку-бістическій парадокс // Всесвпня лггература та культура в начальних закладах Украши. 2014. № 2. С. 12-19.

*Пархоменко Ніна,*

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ*

### **МЕТОДИКА ПОСДНАННЯ ОСВІТНЬОГО ТА НАУКОВОГО ВИМІРУ НА ПРИКЛАДІ ПРОГРАМИ З ВИВЧЕННЯ ІКОНОПІСУ**

Такий синтез можливий і корисний, адже розширює знання студента, його інтелектуальний світогляд, і в легкій ненав'язливій формі знайомить з маловідомими фактами (зокрема, наприклад, з історії України чи Києва), які пройшли повз увагу студента ще з шкільної лави.

Мій досвід викладача іконописних дисциплін, експертизи таких творів виявив, що студенти навіть II, III курсів багато чого важливого не знають, тому щоб не було соромно Академії керівних кадрів за надання дипломів, треба посилено працювати в цьому аспекті.

Згідно з програмою, ми знайомимо студентів з іконографією різних святих, релігійних свят, під час цього доречно і зручно звернути їх увагу і на інші аспекти, що посприяє кращому засвоєнню матеріалу.

Так, наприклад, при вивченні іконографії архангела Михаїла, треба наголосити на тому, коли ж він став зображуватися на гербі Києва, печатках, клеймах металевих виробів, окладів. Хто саме знайшов його скульптурне зображення (пам'ятку української металопластики XVIII ст., шедевр українського бароко), яке було встановлено зараз, на бані Михайлівського собору, відновленого в часи незалежності України. Які стилістичні особливості (вірні чи невірні) в трактовці новозбудованої скульптури арх. Михаїла, встановленої нещодавно на Площі Незалежності в Києві; чому вона встановлена саме на цьому місці, символічно на вратах. Коли і ким було зруйновано Михайлівський собор, в чому заслуга нашого сучасника – Б.Возницького, патріота України, який зберігав і переховував протягом чималих років шедевр українського мистецтва – скульптуру арх. Михаїла. Його роль в зібранні колекції ікон Львівського музею.

Цікавий культурологічний матеріал для більш ширшого ознайомлення з історією Києва може дати і тема «Іконографія ап. Андрія». Адже в Києві, на Контрактовій площі стоїть і досі знаменитий «самсонієв» фонтан з скульптурним завершенням у вигляді ап. Андрія. Це також видатна пам'ятка металопластики українського бароко XVIII ст. Нещодавно вона була реставрована київськими реставраторами, які виявили на ній ім'я автора.

З якими історичними подіями в житті Києва пов'язаний цей пам'ятник. Хто встановив ротонду – фонтан, на якій стоїть скульптура. Тут доречно розповісти про родину Григоровичів-Барських, архітектора, його споруди на Подолі, брата – Василя, відомого мандрівника по країнах Сходу, з сучасним перевиданням його книги «Путешествия...» з авторськими малюнками, яку він написав тут у Києві, після 24-річних мандрів у 1744 р.

Звичайно, не можемо обминути при цій темі і розповіді про Андріївську церкву, її ікони. Розповісти про її дослідників – ректора Київського університету М.Максимовича, автора першої книги історії Києва – Євгена Болховитинова, М.Гоголя, Т.Шевченка (використати спогади). Храм дає привід розповісти і про історію створення у 1920 році української автокефальної церкви, Івана Огієнка (згадати його важливе дослідження – «Форми і історія виникнення хрестів»). УПЦ знаходилась якраз в цьому цокольному приміщенні.

Все це значно розширить знання студента відносно історії Києва, релігійних понять.

У цьому аспекті бажано було б провести екскурсію по Подолу, зокрема в храм св. Миколая (притиска) для ознайомлення на місці з розписами храму на тему життя св. Миколая, іконографією святого – фрески зроблені нещодавно, нашим видатним українським художником Миколою Стороженко з учнями – студентами Української художньої академії. Це б запам'яталося їм краще – до того ж, вони б склали уяву про українську архітектуру XVII ст.



Само собою зрозуміло, що знаходячись на території Києво-Печерської лаври, викладач може використати це в екскурсії – звернувши увагу на іконографію «Богородиці Орапа» (на стіні дзвіниці), на надгробні плити Долгорукових (пов'язаних з іконографією сюжетів символічних ікон в Національному художньому музеї України), на сюжет «Живоносне джерело» (відвідавши тут однойменну церкву).

А коли заїдемо в Успенський собор, звернемо увагу на композицію на північній стіні собору – 7-й вселенський собор, де зображений Іоанн Дамаскін – перший захисник іконошанування, автор відповідних текстів. Адже історію іконописання ми починаємо з нього і так його прізвище краще запам'ятається студентам. А при огляді реставрованої ікони Братської Богородиці (в музеї НХМУ) ознайомимо з історією цього собору, знесеного у 1930-х роках, будівничим якого був гетьман І.Мазепа та видатною роллю в його історії козака Петра Сагайдачного.

Тут же, на постійній фотовиставці звернемо увагу на фото дослідників іконопису, національної культурної спадщини, співробітників Лаври, багато з яких були за це вбиті, репресовані.

В такий спосіб молоде покоління отримує одночасно і знання з історії і України і радянського періоду 1920–1930-х років і усвідомить краще чому їм важливо знати історію українського іконопису, зокрема християнську іконографію, адже саме невігластво та атеїзм призвели до великих втрат нашої культурної спадщини.

Це і буде патріотичне виховання студентів.

*Подольнець Ігор, аспірант кафедри  
мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ*

## **ПОЛІТИКА ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ В УКРАЇНІ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДЛЯ ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Станом на 2019 рік в ході реформи децентралізації в Україні створено 806 об'єднаних територіальних громад (ОТГ). Ще близько 70 ОТГ очікують на рішення Центральної виборчої комісії про проведення виборів.

Реформа, яку спочатку мало хто сприймав всерйоз, на диво вистояла і показує гарну динаміку і має всі шанси мати успіх. Унікальність цієї реформи в тому, що вона експериментально впроваджується у правовій рамці - "добровільність". І в тому, що ті, хто не підтримували реформу знаходяться у самій владі. Проти реформи часто виступали мери великих міст, аграрне лоббі, народні депутати на своїх виборчих округах, голови райдержадміністрацій, а подекуди і голови облдержадміністрацій. Однак, на кінець 2017 року "рубікон" по суті було перейдено і станом на сьогодні ми бачимо динаміку створення нових ОТГ.

Але залишаються і виклики. Відсутній чіткий сценарій формування об'єднаних територіальних громад, а також його альтернативи. Відсутні визначені часові рамки завершення процесу добровільного об'єднання. Величезна кількість потенційно неспроможних громад, або тих кому для подальшого розвитку не вистачає населення і серйозна демографічна криза. Глибокі конфлікти між головами ОТГ і головами РДА у своїх районах.

Україна першою на пострадянському просторі, зважилася на здійснення реформи децентралізації. Попри досить просту ідею, для проведення реформи децентралізації була потрібна неабияка політична воля, оскільки дуже важко віддати владу та й ще органам місцевого самоврядування, фактично виводячи їх з під пильного ока держави і роблячи місцеве самоврядування дійсно самоврядним.

Реорганізацію місцевого самоврядування в Україні, яка триває вже понад три роки, гаряче обговорювали, ретельно планували та безуспішно намагалися провести ще задовго до...

У 2005 році, після Помаранчевої революції, був розроблений законопроект про нову адміністративну і територіальну систему України. У 2009 році українська влада затвердила так звану Концепцію реформування місцевого самоврядування. Але вже через рік реалізація цього проекту зупинилася. 1 квітня 2014 року Кабінетом Міністрів України було схвалено Концепцію реформування місцевого самоврядування та територіальної організації влади в Україні. Фактично відлік реформи децентралізації почався 5 лютого 2015 року, коли були прийняті два базових для цієї реформи закони, а саме Закон України "Про засади державної регіональної політики" та Закон України "Про добровільне об'єднання територіальних громад".

Серед проблем, які потребують ефективного та швидкого розв'язання було визначено: погіршення якості та доступності публічних послуг, зношеність теплових, каналізаційних, водопостачальних мереж, складна демографічна ситуація, неспроможності переважної більшості органів місцевого самоврядування здійснювати власні і делеговані повноваження, зниження рівня професіоналізму посадових осіб місцевого самоврядування, зокрема внаслідок низької конкурентоспроможності органів місцевого самоврядування на ринку праці, закритість і непрозорість їх діяльності, високий рівень корупції, що призводить до зниження ефективності використання ресурсів, погіршення інвестиційної привабливості територій, зростання соціальної напруги... Власне на вирішення цих проблем і спрямована реформа децентралізації.

Однією з проблем, яка виявилась вже у процесі створення об'єднаних територіальних громад, є проблема забезпечення реальної спроможності новостворених об'єднаних громад. Відповідно до Методики формування спроможних територіальних громад, затвердженої Постановою Кабінету Міністрів України від 8 квітня 2015 року №214, спроможна територіальна громада - територіальні громади сіл (селищ, міст), які в результаті добровільного об'єднання здатні самостійно або через відповідні органи місцевого самоврядування забезпечити належний рівень надання послуг, зокрема у сфері освіти, культури, охорони здоров'я, соціального захисту, житлово-комунального господарства, з урахуванням кадрових ресурсів, фінансового забезпечення та розвитку інфраструктури відповідної адміністративно-територіальної одиниці.

Як виявилось на практиці, потенціальна, юридично визнана та реальна спроможність збігаються, як правило, тільки для ОТГ, утворених навколо населених пунктів, які є районними центрами.

У таких громадах, як правило, до новоутворених органів місцевого самоврядування об'єднаної громади переходять працівники райдержадміністрацій і тим самим частково вирішується проблема управлінських кадрів місцевого рівня. Натомість створення сільських об'єднаних територіальних громад навколо населених пунктів, які не мали статусу адміністративних центрів, одразу викликає проблему якісного кадрового забезпечення органів місцевого самоврядування. При цьому виникає потреба у таких кадрах, які б були здатні працювати в умовах розширення повноважень місцевого самоврядування і вирішувати завдання, які раніше не були притаманні місцевому самоврядуванню. Якщо обсяг фінансових ресурсів чи стан об'єктів інфраструктури може бути заздалегідь прорахований, то формування кадрових управлінських ресурсів у сільській місцевості є фактично непередбачуваним процесом. Натомість сильна управлінська команда є значною мірою запорукою успіху громади.

Враховуючи всю проблематику створення та формування ОТГ, зрозуміло, що питання галузі культури відходить на задній план, а це скорочення мережі, штатних одиниць, нефахова кадрова політика, низька заробітна плата, відсутність фінансування на утримання галузі культури, що в подальшому призводить до занепаду культури на місцевому рівні. На жаль питання галузі культури не є в пріоритеті держави, як наприклад галузі освіти та медицини, тому питання Політики децентралізації в Україні, саме для галузі культури і мистецтв, має бути вивчене і використане для подальшого формування новостворених територіальних громад та вдосконалення діяльності існуючі з метою реалізації державної політики в галузі культури.

Законодавча база, опис основних реформ та завдань. Організація та функціонування галузі культури і мистецтв в умовах децентралізації здійснюється на підставі Законів України «Про добровільні об'єднання територіальних громад», «Про культуру» та інших Законів галузі культури, мистецтв та охорони культурної спадщини.

Варто детальніше розглянути пріоритетні напрямки реформ децентралізації сфери культури, мистецької освіти та охорони культурної спадщини.

Впродовж останніх трьох років Урядом запроваджено надзвичайно багато ініціатив та реформ, що стосуються децентралізації. Міністерство культури України, як центральний орган виконавчої влади, що формує та реалізує державну політику у сферах культури, мистецтв, охорони культурної спадщини, максимально долучилося до розробки концепцій галузі культури в умовах децентралізації. Проведена ретельна інвентаризація стану закладів культури, проведений в Україні Радою Європи Аналітичний огляд культурної політики з окремим наголосом на питаннях охорони культурної спадщини і модернізації культурних інституцій та інфраструктури, відбувається постійний діалог з громадами і місцевими органами влади, проводяться тренінги, семінари, наради з метою зміцнення спроможності громад у адвокації культурних прав тощо.

Мінікультури України та сім українських міністерств підписали з Міністерством регіонального розвитку Меморандум про взаєморозуміння щодо підтримки впровадження секторальної децентралізації. Мета Меморандуму – досягти спільного бачення реформи децентралізації, методологічно сприяти поглибленню її секторального виміру. Передбачено розробити низку нормативно-правових актів, сформувати плани децентралізації за секторальними напрямками. В рамках Меморандуму презентовано концепцію «Децентралізація: сектор Культура». Створено «Український культурний фонд», який дає можливість впровадити в нашій країні досвід найпрогресивніших держав Європи, де гуманітарна галузь фінансується за грантовим принципом і не залежить від бюджетних субсидій, обумовлених поточними домовленостями всередині влади.

Так, на сьогодні одним із основних завдань в умовах децентралізації є: збереження та моральне оновлення закладів культури, донесення до місцевих органів влади і новостворених громад, що культурні інституції несуть набагато ширші функції, що успішний розвиток регіонів безпосередньо пов'язаний з новим баченням культури. Створення належних рівних умов доступу до культурних продуктів і послуг, можливість творчого самовираження. Фахова підготовки менеджерів культури в сучасних умовах децентралізації.

Висновки. Децентралізація стала викликом для багатьох закладів культури, для органів місцевого самоврядування, для місцевої громади виникає питання, як надалі будуть існувати заклади культури і мистецтва, оскільки є ймовірність, що при непрофесійному управлінні відбудеться закриття будинків культури, бібліотек, шкіл естетичного виховання.

Нажаль, на сьогодні, більшості керівникам закладів культури не вистачає розуміння, знань, бракує певної системності та бачення того, яким чином можна реалізовувати мистецькі проекти, брати участь у грантах, залучати спонсорів та меценатів, співпрацювати з різними експертами. Постає питання, яким чином управляти закладами та установами? Окрім того відбувається протистояння та нерозуміння представників громадського сектору з працівниками галузі культури, які багато років працюють на цій ниві. Нажаль креативна молодь не має бажання працювати в бюджетній сфері, в сільській місцевості, з сільськими людьми, з обмеженим спектром культурного продукту та культурних послуг. Не наважується молодь просту сільську бібліотеку перетворити в сучасний громадський хаб.

Кожна територіальна громада має свою історію, традицію, свої звичаї, свої культурні надбанням, культура не може бути централізована й однакова, бо в кожному районі та регіоні вона різниться. Тому на мою особисту думку процес реформатування закладів в галузі культури, мистецтва, охорони культурної спадщини в умовах децентралізації певний період часу має бути підзвітним і підконтрольним місцевим органами культури, мистецтва, охорони культурної спадщини, принаймні в період становлення реформ до остаточної сформованості бачення і вирішення проблематики на місцях. Децентралізація у сфері культури і мистецтва потребує навчання та більшого розуміння того, як можна розвивати її на локальному рівні. Необхідне оновлення законодавчої бази, яка чітко має регулювати державну політику в сфері культури на місцях, постає необхідність у кваліфікованих кадрах – високопрофесійних управлінцях, менеджерах у сфері культури та мистецтва, охорони культурної.

*Солярська-Комарчук Ірина,  
кандидат філософських наук, доцент,  
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ*

### **КОНТЕКСТИ СУЧАСНОСТІ ОЧИМА ХУДОЖНИКА (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ М. ВАЙСБЕРГА)**

Сучасний арт-простір, відображаючи поспішність нашої цивілізації, загус в термінових бажаннях демонструвати вивороти свідомості як соціуму, так і особистості. Начеб то пошуком прекрасного вже не лишилося кого дивувати. Митець сьогодення у пошуках нових героїв легко пірнає у сфери наук та технологій, футурологій та фентезі. Але присмак незрілості став надто стійким і в образотворчості, і в сприйнятті її. Погляд глядача, сформований інформаційною швидкоплинністю, обминаючи (чи непомічаючи) внутрішні екзистенційні береги, також прагне потрапити у світ створений різноманітними технологіями, такий собі фейковий ілюзій. Як зазначає українська дослідниця мистецтва та художниця О. Петрова: «Протягом ХХ сторіччя, як і зараз, людство долає ситуацію «біологічного цейтноту». Сучасна людина — це людина, що квапиться, її свідомість зорієнтована на категорії часу. Тому в добу модернізму склався своєрідний «культ часу». Автор теорії відносності Альберт Ейнштейн вважав пошук часу центральною драмою персонажів ХХ сторіччя» [1, 75].

Швидке поглинання інформації породжує ефект фастфудності, коли задоволення приносить не смак від достовірності, а моментальне насичення від штучнопідсиленних спожитих артів. В такій ситуації достовірними є слова відомого київського художника Матвія Вайсберга: «Все ж, мені здається, що фундаментальна революція в мистецтві вже сталась. Думаю, що в сьогоденні мас-медіа впливає на людей сильніше, чим мистецтво, а на виході ми отримуємо медійно-художнього монстра. Картина впливає на тих, хто хоче, щоб на нього впливали» [2].

З ХХ ст. мистецтво, вустами художників-авангардистів, проголосило бажання йти попереду суспільства, міняти дійсність – робити її справедливою, однаково досяжною для всіх, а людину (чи то глядача) виховувати як самодостатню особистість. Ефект самодостатності сягнув свого апогею вже наприкінці ХХ - початку ХХІ століть, коли художні практики трансавангарду чи актуального мистецтва можуть схвально кивнути на будь-які запити візаві.

Серед сучасних українських художників творчий світ Матвія Вайсберга захоплює своєю зрілістю та глибиною. Свої фундаментальні цеглини інтелектуальної традиції він отримав в найпершому – сімейному, оточенні. І, звичайно, архетип книги прослідковується і в життєствердженні, і в творенні художника. Вихований на книзі, Матвій обирає шлях її творця – спочатку як фаховий ілюстратор, в подальшому як творець відомих серійних робіт. Серед найвідоміших – це «Сцени із Танаха» (32 роботи, 2007 р.) та «Стіна» (28 робіт, 2014 р.). Цикл робіт «Сцени із Танаха» був створений по мотивах відомих гравюр Ганса Гольбейна-молодшого, німецького художника XVI ст., «Стіна» присвячена революційним подіям 2014 року, адже сам автор був їх учасником. Серійність як метод подачі найефективніше забезпечує ілюстрування, яке художник розуміє більш глибоко. У своєму значенні ілюстрація (лат. *illustratio*) є висвітленням, наочним зображенням тексту. Створення серійних циклів викликає у глядача розуміння складності тексту, його неоднозначності. Слід нагадати, що Матвій Вайсберг ілюстрував книги Шолом-Алейхема, Е. Багрицького, І. Бабеля, Г. Кановича, Х. Ортеги-і-Гассета, К.Г. Юнга, С. Кьєркегора, Ф. Достоєвського, Йозефа Рота. Тому розуміння глибинності тексту, яке відчував сам художник, мало так

само вразити глядача-читача. Така увага художника до передачі може бути пояснена й спробою подолати часовість. «Для художника його картини – це певне послання в майбутнє. Мистецтво взагалі і живопис, зокрема, має ті часові властивості, що робиться в теперішній час, відсилається в майбутнє і залишається в минулому», зауважує в одному з інтерв'ю майстер [3].

Складається враження, що архетип книги, який так суттєво пронизує життя і творчість М. Вайсберга, пов'язаний саме з тією Великою Книгою, в надрах якої ховаються гордість і смуток єврейського народу, а також вічні пам'ять й мудрість людства в цілому. Як згадує сам художник, бажання намалювати Біблію володіло ним в молоді роки. А ось візити до Єрусалиму стали безпосереднім поштовхом для створення багатьох робіт. «І мені хотілось передати дух тієї землі, її незвичайне світло – «сонць прямовисних полум'я» – адже сонце там дійсно світить прямовисно. Яюсь, перебуваючи в Ізраїлі, ми з дружиною і сином поїхали у віддалений монастир, розміщений десь серед пустелі, і я зрозумів, що саме у цьому мінімалістичному пейзажі і міг статися великий світоглядний злам – перехід до монотеїзму, котрий властивий нашій цивілізації» [4].

Своєрідною є також манера художника. Матвій не використовує ескізів вже близько 30 років, таким чином не ставить себе в межі продуманого сюжету. Він балансує на межі між абстрактним сприйняттям і реальністю, вважаючи що «якщо ми собі всередині намагаємось згадати навіть найулюбленіше обличчя – це все одно дещо квантово-мінливе, неусвідомлене» [4]. І дійсно, його зображення скидаються на пригадування – щось у них є і болісно знайоме, і поки незрозуміле, і надто далеке. Колорит і ледь промальовані фігури створюють ту магічну відстань, де погляд глядача перетворюється на око читача.

Таким чином, у наш час поспіху і незрілостей художник «київського арьерграду» Матвій Вайсберг надійно зберігає «базові позиції» вічних буттєвих цінностей. Адже як відзначила О. Петрова, «якщо художник як частина суспільства опиниться поза буттям раціоналізованого світу, він лишиться тим, чим був завжди – вісью культури» [1, 14].

#### *Література*

1. Петрова О. Трете Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей. Київ: Фенікс, 2015. 480 с.
2. Миндлина Стася. Матвей Вайсберг: «Быть художником – это как выйти из пункта А в неизвестный пункт, не зная, существует ли он вообще». Киев: 2015. URL: <https://reinvent.platfor.ma/matvei-vaissberg/> (дата звернення: квітень 2019).
3. Браилловская Галина. Матвей Вайсберг – гуманист и просветитель. Киев: 2010. URL: <http://be-inart.com/post/view/654> (дата звернення: квітень 2019).
4. Матвей Вайсберг: «Сцены из Танаха». Киев: 2012. URL: <https://antikvar.ua/matvej-vajsberg-stseny-iz-tanaha/> (дата звернення: квітень 2019).

*Стичійшина Юлія, студентка НАКККіМ*

### **ШЛЯХ ЖІНОК ДО МИСТЕЦТВА КРІЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ**

До середини XIX століття жінці відводилася роль лише гарної дочки, дружини, матері. І її прерогативою, вищим рівнем майстерності було – народження дитини і ведення домашнього господарства. Всі інші сфери життя для неї були закриті. Заняття живописом, написання віршів, романів вважались домашнім дозвіллям і всерйоз не сприймалися. Отримання академічної освіти було недосяжним. Писати й копіювати оголену натуру розглядалося, як щось вульгарне й негідне. Часто жінки створювали свої творіння під чоловічими псевдонімами і тільки так могли отримати повагу та увагу публіки. На сьогоднішній день відомі навіть такі випадки, коли роботи жінок-художниць приписували чоловікам. Але незважаючи на це, історія знає багато жіночих імен, які запалилися яскравими зірками на тлі чоловічих сузір'їв.

Одним з важливих аспектів була сім'я, в якій народилася дитина. Який був світогляд батька на виховання, які застосовувалися методи навчання. До епохи Відродження художника, як самостійної одиниці, не існувало. Він був тісно пов'язаний з артільлю і професія ця була прирівняна до ремесла.

Саме в епоху Відродження ми зустрічаємо перше яскраве жіноче ім'я - Софонісбі Ангвіссолі (бл. 1532 - 1625), талант якої оцінив великий Мікеланджело. Трохи пізніше в історії мистецтва з'являється ім'я Артемізії Джентілескі (1593-1653), послідовниці Караваджо, яка перша починає заробляти на життя живописом. Обидві дівчини отримали прекрасну освіту завдяки своїм батькам, отримавши змогу розвивати свої навички в майстернях художників.

Лише з середини XIX століття, із зростанням соціальної та освітньої рівноправності, змінюється система і жінок починають сприймати, як повноцінних особистостей. Французька художниця Берта Морізо (1841–1895) отримала чудову домашню освіту завдяки своїй матері, яка влаштувала домашню студію в саду для своїх дітей і запросила художників давати їм уроки живопису. В 1864 році Берта разом із своєю сестрою Едмою експонують свої роботи в Салоні витончених мистецтв на рівні із чоловіками.

Офіційне ж навчання в Академії стало доступним тільки з 1893 року. До цього ми знаємо виключно тільки кілька жіночих імен, які були прийняті в Академію мистецтв. Одне з них – Мері Мозер (1744-1819).

Але навіть на парадному портреті членів академії мистецтв, її присутність в академії підтверджувалась лише портретом на стіні. Так як жінці не личило перебувати в одному приміщенні з оголеними натурщиками і суто у чоловічій компанії без супроводу.

Всіх цих жінок об'єднує підтримка сім'ї, розвинене домашнє навчання, талант і велика сміливість, щоб протистояти укоріненим правилам чоловічого світу.

*Тарасенко Ю., аспірант НАКККіМ*

## **МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ПРАКТИКИ ТА ТРАНСГРЕСІЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ**

Стрімкі інформаційні потоки, вплив Інтернету, мереж та доступ до великої кількості інформації все більше впливають на формування свідомості. За думкою Єлвіна Тоффлера, в людини починає формуватись кліпове мислення, що негативно впливає на психологічний стан людини. «Шок майбутнього» [12, с.31].

Крім того, з огляду на теперішній час, коли гуманітарні науки не знаходять свого високого місця в суспільстві, людство ризикує втратити важливі культурні та духовні цінності, а разом із ними творчі та розумові здібності.

Потужні інформаційні зміни, які спостерігаються на протязі останніх десяти років в суспільстві, підводять до переломного моменту в системі ціннісних координат.

Знання про історію мистецтва та творча діяльність можуть бути дієвою силою для покращення психологічного, творчого, емоційного та соціального розвитку людини й культурного стану суспільства.

Відомо, що гуманітарні дисципліни ще з часів античних філософів вважались корисними. Пізніше, від Відродження до Просвітництва, поширювалась думка що людина є творча істота, котра змінює оточуючий світ та свій особистий. Людині важливо реалізовувати основні потреби в духовній культурі, творчій самореалізації та відчутті в причетності до основ буття.

Головним фундаментом гуманітарних знань в культурній сфері - є мистецтво, релігія, наука. Зокрема, історія мистецтва містить в собі значний пласт знань, необхідний для розвитку здібностей людини, а саме інтелектуального, професійного, естетичного та морального. Через пізнання загальної історії мистецтва, головних етапів розвитку світової та вітчизняної культури, людина має можливість залучатись до досягнень багатьох митців світу, роблячи їх трампліном для вдосконалення особистості та суспільства в цілому.

Наукове дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, а саме, поєднанні методів психології, філософії, арт-терапії і педагогіки, а також досліджень сучасних наук нейроестетики, нейробиології. Об'єднуючи різні точки зору з особистим практичним досвідом, для обґрунтування гіпотези, як мистецтвознавчі практики впливають на трансформаційні процеси культурних цінностей та світоглядного стану особистості, здійснювались практичні дослідження.

Проведені дослідження полягали в здійсненні мистецьких заходів, зокрема проведення лекцій з історії мистецтв на різних фокус групах, а саме: групи людей пенсійного віку, працівників металургійної промисловості, група людей мусульманської культури та група людей підприємницької діяльності.

На даному етапі дослідження, було запропоновано лекторій людям похилого віку, протягом 2,5 годин, на якому розповідалось про мистецтво Західної Європи. До вибраної теми увійшли розповіді про розвиток образотворчого мистецтва на прикладах творів майстрів: Відродження (Джотто, Ботічеллі, Да Вінчі, Мікеланджело), Північне Відродження (Ян Ван Ейка, Брейгеля, Босха, Дюрера), Бароко (Рубенса, Рембранта, Веласкеса, Караваджо).

До початку заходу було запропоновано відповісти на запитання першої частини анкети, а після лекторію на другу частину. В якості відповіді, було запропоновано відповісти на питання, оцінюючи по десятибальній системі від 0-10. Де 0 – це мінімальна оцінка, 10 – максимальна. Окрім загальних питань, в першу частину анкети ввійшли такі запитання:

«Наскільки Ви оцінюєте особисту зацікавленість темою історії мистецтва? Як на Вашу думку, наскільки образотворче мистецтво впливає на повсякденне життя пересічного громадянина? Як Ви вважаєте, наскільки обізнаність в сфері історії мистецтва може вплинути на якість життя людини? Чи може мистецтво позитивно вплинути на зміни в суспільних процесах? Чи достатньо в суспільстві відбуваються освітні заходи з тематики історії мистецтв?»

Питання після лекторію. «Чи змінилось Ваше ставлення щодо ролі історії мистецтва в житті людини та суспільства після відвідування лекторію? Як Ви оцінюєте надану інформацію? Які емоції чи стан Ви відчули після участі у лекторію з мистецтва? Що вразило або було найбільш цікавим? Як Ви вважаєте, знання з історії мистецтва здатні вплинути на формування культурного стану людини і суспільства?»

Наскільки обрана тема була для вас актуальною? Дайте оцінку способу та формату подачі матеріалу, а також лектору. Чи бажали б Ви продовження подібного заходу?»

Окрім анкетування, було здійснено замір артеріального тиску до лекторію та після нього.

Попередні висновки проведених досліджень показали наступне. В зазначеній фокус групі людей, зацікавленість темою Історії мистецтва із 30 учасників на високий рівень 10 балів відповідь була у 10 чоловік, на 9 балів у 3 чол., 8 балів – 3 чол., на 7 балів - 5 чол. Решта, не значна кількість на 4-5-3 балів. Тобто, більше половини людей мали досить високу зацікавленість до вивчення історії мистецтва.

Із питань першої частини анкети: «Наскільки сучасна людина має бути обізнаною з історією мистецтва» 55% людей зазначила, що повинна.

Такі питання: «Як Ви вважаєте, наскільки обізнаність в сфері історії мистецтва може вплинути на якість життя людини? Чи може мистецтво позитивно вплинути на зміни в суспільних процесах?» Більша половина людей відреагувала високими балами від 10-8. Значна кількість людей, а саме 21 із 30 чоловік, відповіли «Так» на запитання анкети: «Чи може мистецтво позитивно вплинути на зміни в суспільних процесах?»

Після проведення лекторію по тлумаченню та роз'ясненню творів мистецтв, їх зв'язок з історією та культурою, на питання: «Чи змінилось їх ставлення до ролі історії мистецтва в житті та суспільстві після заходу» відповіли «Так» 23 людини і 7 людей зазначили «Частково».

Після заходу відповідь на питання «Як Ви вважаєте, знання з історії мистецтва здатні вплинути на формування культурного стану людини і суспільства?» на 10 балів відповіло 17 чол., на 9 балів 2 чол., та на 8 балів - 5 чол.

На питання «Чи сподобалась лекція з Історії мистецтва», 25 учасників відповіли максимальним балом 10, 3 людини на 9 балів і 2 чоловіки на 8 балів.

Також було поставлене питання відносно емоційного стану учасника після участі у лекторії. Із 30 респондентів 14 зазначили - «Задоволення», 7 чол. - «Радість», 5 людей – «Наснаги», 3 людини – «Спокій».

Крім вищезазначених питань, було запропоновано дати відповідь на запитання «Як Ви вважаєте, отримана інформація для Вас якою виявилась?». «Пізнавальною» зазначило – 11 чол., «Корисною» - 9 чол., «Освітньою» - 3 чол., «Цікавою» - 5 чол., «Ознайомчою» - 2 чол.

З огляду на вищезазначене та на проведений аналіз анкет, маємо наступні висновки дослідження. Більшості респондентів тема лекторію з історії мистецтва була цікава. Але слід зазначити, що на початку, загальна аудиторія людей, якій було запропоновано прийняти участь в мистецькому заході, сягала близько 180 чоловік пенсійного віку. Але вже до самої лекції, залучилось лише 30 чоловік. Це дуже низький рівень зацікавленості у людей.

Більша половина учасників дослідження вважає, що сучасна людина має бути обізнаною з історією мистецтва. Але також, більшість рахує, що мистецтво не достатньо присутнє в житті пересічного громадянина. 27 людей зазначили, що просвітницьких заходів в суспільстві відбувається дуже мало.

Висновки (після лекторію), також вказують на те, що 80% серед опитуваних учасників вважають, що обізнаність людей з теми історії мистецтва здатна вплинути на формування і розвиток культурного стану людей. А також, зазначили, що мистецтво здатне вплинути на зміни в культурному середовищі суспільства. Всі 100% респондентів зазначили свій позитивний стан після лекторію та побажали продовження подібних мистецьких заходів.

Підсумовуючи доходимо висновку про те, що мистецтвознавчі практики є невід'ємним інструментом для розвитку творчих здібностей людей, покращення загального психологічного стану, мистецтво здатне увійти широкою колією і бути більш провадженим в соціум, як таке, що несе корисний вплив на загальну атмосферу в колективах, та суспільство у цілому.

### *Література*

1. Бычков В. В. Эстетика. М. : Гадарика, 2004. 556 с.
2. Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград, 1999. 66 с.
3. Бергер Д. Искусство видеть / Пер. с англ. Шраги Е. СПб.: Клаудбери, 2012. 184 с.
4. Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. с фр. М., 2001. 234с.
5. Вишпер Б. Итальянский Ренессанс. М.: Искусство, 1977. 222 с.
6. Культурология. XX век: Словарь. СПб.: Университетская книга, 1997. 630 с.
7. Культурология: теория та історія культури : навч. посіб. / за ред. Тюрменко І. І., Горбули О. Д. Київ : Центр навчальної літератури, 2004. 368 с.
8. Культурология: учеб. пособ. / за ред. Радугина А.А М.: Библионика, 2005 304 с.
9. Мутер. Р. Всеобщая история живописи. М.: Эксмо, 2008 960 с.
10. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Пер. с исп. М., 1991. 405 с.
11. Рамачандран В. Мозг рассказывает / пер. с англ.Чепель Е. / Под научной редакцией к.психол. н. Шипковой К. М.: Карьера Пресс, 2017. 422 с.

12. Семашко О. М. Соціологія мистецтва [Текст]; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – 2-ге вид., випр. і доп. Львів : Магнолія плюс; Л.: Видавець СПД ФО В. М. Піча, 2006. 244 с.
13. Тоффлер Е. Шок майбутнього / Пер. с англ. М.: Издательство АСТ, 2002. 557 с.
14. Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. Корнеевой М. / Под. ред. Наследникова А. – 2-е изд., испр. – С.Пб., Классика искусствознания Наследников А., 2013. – 248 с.

*Цугорка Олександр,  
заслужений діяч мистецтв України, професор, професор кафедри  
живопису і композиції Національної академії образотворчого  
мистецтва і архітектури,  
tsugorkaalex@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-7742-2143*

## **ЕСТЕТИКА КОЛЬОРУ В ІКОНОПИСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО**

Одним із найголовніших завдань мистецтва є його естетична цінність, що ґрунтується на суб'єктивному уявленні людиною об'єктивного світу та будується на естетичних принципах [2, 407].

Художня форма в іконописі виражається у специфічній організації знаків, унікальної мови кольорів, ритмів, рухів та ліній, які людина напрочуд чуттєво сприймає, але процес втілення образів, як і в живописі, великою мірою здійснюється завдяки кольору – елементу композиції, що звернений до людських думок та почуттів. Естетичний вплив кольору визначає кольорову гаму композиції, побудовану за правилами гармонії кольору як контрастна або нюансна.

Поняття «колорит» має складну структуру та ознаки, що ускладнює його дефініцію. Саме завдяки колориту ікони виражається емоційно-чуттєвий, душевний стан, який художник прагне перенести на площину зображення. Його особливістю є певний кольорооб'єднуючий зміст та форма твору, яка створює умови для симультанного (єдиномоментного) сприйняття ікони.

Шляхом до розуміння умовності колориту в загальній системі зв'язків між елементами іконописного твору є символіка кольору.

Дослідники зазначають, що витoki сприйняття кольору людиною та формування його символіки, безпосередньо пов'язані з соціально-економічними та сакральними факторами. У зв'язку з появою феноменів західної та східної цивілізацій, що відрізнялися не лише рівнем матеріально-технічного розвитку, а й філософським трактуванням проблематики людини та природи, людини та суспільства, Бога-природи-людини, ставлення до кольору, його символіки та трактування змінювалося. III. Тунганбаєва зауважує, що для західного типу культури характерним є наслідування природи, естравертність, індивідуалізм та прагматизм, натомість для східної – абстрактність, символізм, інтровертність, духовність, відкритість природі, буттю, а отже й розуміння ролі кольору в культурі також різняться [5, 15].

Можемо позиціонувати колір як своєрідний естетичний виразник пріоритетів певної доби, сприйняття якого еволюціонувало під впливом пануючих у різні історичні періоди художніх стилів. Простежуючи значний вплив західноєвропейської культурної традиції на формування українського бароко, відмітимо, що за часів Високого Ренесансу колір набуває значення важливої естетичної категорії. У період закладання основ європейської школи реалізму в живописі, кольори набули природних відтінків. Українські іконописці XVII – першої половини XVIII ст. за допомогою кольору прагнули передати природність та натуралістичність предметів й об'єктів зображення.

На думку Є. Бралгіна, формами відношення відносного до образотворчого, в яких простежується взаємовплив символічного та естетичного початків ікони, є рух від образотворчого до символічного (ідеографічний рівень структури ікони формує її символічний аспект та конкретизується символікою) та рух від символічного до образотворчого (значення символу визначається композицією – принципом естетичного конструювання ікони) [1, 169-170].

Як естетичний феномен колір причетний до внутрішньої побудови художнього твору, відповідно естетика кольору в іконописі – це перш за все виявлення конфігурації предмету за допомогою кольору. На думку Є. Бралгіна, колір – єдина ланка між дійсністю та її сприйняттям – його функцією є формотворча та образотворча [1, 170].

Зауважимо, що протягом багатьох століть символіка кольору в іконописі зберігається в тотожних значеннях, а незначні доповнення значень певних кольорів були зумовлені культовою роллю ікони (символіка збагачувалася духовним сенсом) та специфікою образотворчого мистецтва певних мистецьких стилів (пріоритети символічно головного та другорядного формувала безпосередньо образотворча специфіка іконопису).

В українському бароковому іконописі колір – надсимволічний. В. Овсійчук зазначає, що золото входило у колористику барокових ікон (рельєфно організоване тло) «на правах барви і символу» [3, 217],

а для контрасту художники застосовували насичені кольори. Це водночас сприяло посиленню напруження образів. Д. Степовик також зауважує, що золоте тло виражало «ідею очищення, осяйний безгрішний світ» [4, 16].

Проблематика форм категорій краси українського барокового іконопису в ХХІ ст. актуалізується з розвитком вітчизняного іконописного мистецтва, як одного з затребуваних жанрів сучасного сакрального мистецтва, і потребує ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження.

#### *Література:*

1. Бралгин Е. Ю. Символика цвета как проявление условности древнерусской иконописи : дис. канд. філософських наук : 17.00.09 / Бийский педагогический университет. Бийск, 2001. 197 с.
2. Голощапова О. В. К вопросу об эстетических принципах искусства. Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2015. Т. 30. С. 406–410. URL: <http://e-koncept.ru/2015/65152.htm> (дата звернення 19.05.2019).
3. Овсійчук, В. А. (1991). Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. Київ : Наукова думка.
4. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Київ : Наукова думка, 1982. 330 с.
5. Турганбаева Ш. С. Эстетико-художественные особенности цветового решения в современном искусстве Казахстана : дис. докт. Искусствоведения / Алтайский государственный университет. Барнаул, 2011. 382 с.

*Щур Марія, магістрат НАКККіМ*

### **РОЛЬ КУРАТОРСТВА В ОРГАНІЗАЦІЇ ГАЛЕРЕЙНОЇ СПРАВИ**

Феномен, коли художник є куратором, має довгу, втім досі не написану історію. Однак очевидно, що він не може хронологічно обмежуватися лише останньою півсотнею років – відколи термін «куратор» виник у його сучасному значенні. Бо коли поряд із фігурою художника оформлюється ще одна, наче мімікруюча, фігура куратора, це потребує певних роз'яснень. У першу чергу тому, що вони не тотожні.

«Термін куратор виник ще в 90-х роках в Україні, слово куратор зустрічалося переважно в музейних каталогах і позначало людину, яку в музеї заведено називати зберігачем. Це дуже не відповідало тій динаміці, що притаманна кураторам сучасного мистецтва. Хоча якщо звернутись до західно-музейної термінології, то куратор – це справді зберігач, адже це слово походить від латинського *curator*, «той, хто дбає». Той, хто дбає про твори мистецтва в нашому випадку. Та слід наголосити, що твори мистецтва не мають цінності самі по собі як об'єкт, вони набувають її тільки в поєднанні зі змістом. Куратор – це фігура, яка дбає про зміст, зберігає, витягує, виймає, консолідує.

Безумовно, куратор в художньому світі – це той, хто завжди перебуває в діалозі з художником і, що важливо, на боці художника» (каже кураторка сучасного мистецтва, директорка Мистецького Арсеналу, Олеся Островська-Люта) [4].

Явище «художник як куратор» почало активно формуватися наприкінці ХХ століття (хоч історія виставкових проєктів знає чимало художників, чий експозиційні рішення мали місце ще на початку ХХ століття). Однією з передумов цієї тенденції, вірогідно, стала реакція художників на фігуру «куратора знаменитості» («celebrity curator»), до числа яких належать імена з хрестоматійної книги Ганса-Ульріха Обріста. З іншого боку – виставки перетворилися на проєкти, в яких авторська інтенція ішла вслід за сучасними художніми практиками та потребувала вироблення нових виставкових форм. Авторами ж найбільш радикальних реновацій, здебільшого ставали самі художники. Як один із доказів цього Террі Сміт у своїй книзі наводить зізнання Жана-Юбера Мартена про те, що такі виставки, як «Гра того, що не можна виразити. Людвіг Вітгенштайн і мистецтво ХХ століття» (куратор Д'юзеф Кошут, 1989, Брюссель), значно вплинули на «таких кураторів, як він сам» [2, 9].

Розглянемо роль куратора в організації галерейної справи. Галерея – це мистецький простір, створений з метою експонування творів образотворчого, декоративного мистецтва, скульптури. Є повноцінним осередком культурно-мистецького життя міста. Імідж галереї залежить від авторитету, освіти, мистецьких смаків галериста та тематики галереї, а також, з якими художниками співпрацює.

Галерист є найважливішим агентом арт-бізнесу. Він проводить відбір робіт, піднімає їх рейтинг, вводить в систему культурного обміну. Без діяльності галериста практично виключена можливість розкриття художнього об'єкта і зростання цін на нього, а також побудови іміджу художника та пропаганди його творчості і просування його творів [1].

Галерея за змістом і функціональним призначенням повинна бути центром мистецького життя, вплавленим у сучасний соціум, у світові інформаційні мережі, чутливим до змін, до нових напрямів та новітніх технологій сучасного мистецтва [1].



Безпосередньо, важливим аспектом є художній менеджмент, якій передбачає формування бази даних, збір інформації про художників, репродукції робіт та мистецтвознавчі дослідження. Галерист не повинен бути художником, достатньо розбиратися в образотворчому мистецтві, в історії мистецтв, тобто мати художню чи мистецтвознавчу освіту [1].

Представник української Нової хвилі й Одеського трансавангарду, Олександр Ройтбург, каже: «Задача куратора – знайти в тому діапазоні, в якому працює художник, те, що резонує з кураторською ідеєю. А також нащупати точки соприкосновения між ними і підтолкнути художника в сторону своєї концепції» [2, 139].

Роль кураторства в галерейній діяльності полягає у ідеї, створенні концепції виставки, відборі творів мистецтва, які підходять концептуально, організації мистецького простору, розташування у ньому робіт, вміння зацікавити (заінтригувати) глядача і занурити у виставковий матеріал, вивести на дискусію щодо представленого.

Основою будь якої виставки є текст, в якому чітко викладено мету і засоби досягнення. Автором тексту зазвичай виступає куратор.

Куратор – це, по суті, інтерпретатор художнього матеріалу, який бачить його часто приховані риси і потенціал, він також є експертом цінності художнього твору на різних рівнях – від культурної і мистецької до ринкової, яка, як відомо, має цілком конкретний ціновий еквівалент. Він виступає як ведучий автор поряд з художниками, які виставляють свої твори у послідовності і ракурсі, заданому куратором. Зазвичай у своїх рішеннях щодо вибору того чи іншого твору для експонування, чи надання пріоритету комусь з художників куратор орієнтується не лише на власний смак, але й на загальносвітові мистецькі тенденції, інформацією про які повинен володіти досконало [1].

Отже, роль кураторства в галерейній діяльності має існувати, адже як показує практика професія відносно нова, але актуальна сьогодні. «Якщо оглянути сьогодні низку експозицій в Україні, то стає очевидним, що саме відсутність куратора – перша проблема їх низької якості» (Оксана Маричевська) [3].

#### *Література:*

1. Михальчук В. Мистецька галерея як феномен арт-простору сучасної України URL: <http://www.google.com.ua/url?sa=t&rcct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=11&ved=0ahUKEwi>
2. Лук'янець В., Носко К. Де кураторство. – Х.: IST Publishing, 2017. – 256 с.
3. Маричевська О. КУРАТОРСТВО ЯК ЧІТКЕ ВИСЛОВЛЮВАННЯ URL: <https://fineartsukraine.wordpress.com/2018/03/15/%D0%BA%D1%83%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D1%8F%D0%BA-%D1%87%D1%96%D1%82%D0%BA%D0%B5-%D0%B2%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D1%8E%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F-%D0%BE/>
4. Костовська А. Хто такий куратор? Із мистецтва — в літературу URL: [xto-takij-kurator-iz-mistectva-v-literaturu](http://xto-takij-kurator-iz-mistectva-v-literaturu).

## ЗМІСТ

### КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Адамовська М.</i> Туристичні гетеротопії.....	3
<i>Антонова О.</i> Книжкові виставки і ярмарки як елемент книжкової культури.....	4
<i>Атаманенко О.</i> Культурно-мистецька освіта через призму державної політики.....	5
<i>Бєлофастова Т.</i> Актуалізація закладів культури у формуванні бренду міста.....	6
<i>Бойко О.</i> Культурні практики як чинник зростання регіонів.....	7
<i>Бондаренко В.</i> Екотуризм як вирішення проблеми конкурентоспроможності державних закладів культури.....	8
<i>Булєнко О.</i> Перспективи розвитку event-агенств в Україні.....	10
<i>Вінічук І.</i> Розвиток інформаційних та телекомунікаційних послуг в умовах формування репутаційної економіки.....	11
<i>Васильченко Л.</i> Дозвіллева діяльність сучасної молоді.....	14
<i>Вернигоренко О.</i> «Зрозуміла мова» в російському футуризмі як «явище» і як «річ в собі» за теорією «чистого розуму» Еммануїла Канта.....	15
<i>Воробйова Н.</i> Соціокультурне брендування на шляху євроінтеграції України.....	17
<i>Гавеля О.</i> Сучасні культурні цінності обдарованої особистості в плюральних репрезентаціях.....	19
<i>Гаврилюк С.</i> Фінансове забезпечення розвитку туристичного підприємництва в Україні.....	21
<i>Головач Н.</i> Європейський досвід підтримки галузі культури.....	23
<i>Грет Г.</i> Медіа ресурси в глобальному інформаційному просторі.....	25
<i>Дабло Л.</i> Індологічні студії Дмитра Овсянико-Куликовського як приклад міжкультурної комунікації.....	28
<i>Даценко А.</i> Культурні інституції як основа гуманітарної стратегії держави в контексті сучасних культуро творчих процесів.....	29
<i>Денисюк Ж.</i> Інформаційні технології та комунікативні практики у процесах ціннісних трансформацій соціуму.....	30
<i>Дерев'яно К.</i> Освітні напрямки соціокультурного розвитку особистості.....	31
<i>Дичковський С.</i> Впровадження концепції туристичного бренду міста.....	32
<i>Добіна Т.</i> Педагогічна спадковість як подолання ентропійних чинників формалізації процесів українського культуротворення першої половини ХХ століття.....	34
<i>Донченко І.</i> Фестивальний рух в контексті сучасних культурних перетворень.....	35
<i>Дорошенко Т.</i> Поняття симулякр у соціокультурному просторі.....	36
<i>Дуденко І.</i> Соціокультурна складова волонтерської діяльності в Україні.....	38
<i>Дячук В.</i> Фактори впливу на формування соціокультурної активності людей.....	39
<i>Заїка Г.</i> Формування іміджу організації в сфері музейної діяльності.....	41
<i>Зеленська Л.</i> Виставка як культурна практика.....	42
<i>Казмірук О.</i> Національний культурний продукт у системі популяризації української культури на прикладі Подільської кераміки.....	43
<i>Kiloshenko O., Anderson L.</i> Ethnic identity and cross-cultural awareness in teaching English for art students ..	45
<i>Коваленко Є.</i> Дві культури в сучасному менеджменті.....	47

<i>Коваль А.</i> Релігійний туризм в системі забезпечення культурних потреб людини.....	49
<i>Кондратюк Л.</i> Ірпінський перекладацький осередок» Г. П. Кочура в контексті міжкультурного діалогу".....	50
<i>Копієвська О.</i> Тематизація прикладних досліджень в сучасному культурологічному дискурсі.....	52
<i>Костюк В.</i> Культурні практики з охорони нематеріальної культурної спадщини на прикладі центру народної культури.....	54
<i>Костюченко О., Дихнич Л.</i> Управління змінами в організаціях соціокультурних індустрій засобами проектного менеджменту.....	55
<i>Кузнєцова Л.</i> Особливості інформаційного забезпечення соціокультурного простору сучасності	56
<i>Мазуркевич О.</i> Соціокультурні чинники у формуванні освітніх процесів.....	57
<i>Мельник О.</i> Історична ретроспектива становлення культури села Глинськ.....	58
<i>Миколаєнко В.</i> Особливості професії менеджера соціокультурної діяльності в закладах культури сільської місцевості.....	60
<i>Москвічова Ю.</i> Специфіка міжкультурної комунікації на Вінниччині.....	61
<i>Надоленко Г.</i> Практика організації післядипломної освіти в галузі культури на прикладі Вінницької області.....	63
<i>Наконечна М.</i> Культурологічна складова філософії діалогу М. Бубера: концепція «Бог як друг»	65
<i>Овчарук О.</i> Культурна дипломатія: теоретичний та прикладний аспект.....	67
<i>Гайдук О.</i> Культуротворчий потенціал супергероя через призму українських народних казок....	68
<i>Паламаровська Я.</i> Культуротворча місія українського костюму: історія та сучасність.....	70
<i>Панченко С.</i> Види соціального туризму та їх значущість для розвитку специфічного ринку України..	71
<i>Параніч В., Заєц Н., Омельченко В.</i> Особливості впливу інформаційного суспільства на формування інформаційно-культурних потреб особистості.....	73
<i>Петрова І.</i> Івент-менеджмент: освітні тренди.....	75
<i>Поліщук Л.</i> Професійна підготовка івент-менеджерів в Україні.....	76
<i>Пономаренко Н.</i> Динаміка культурних процесів в сфері міжнародного співробітництва сучасної України (на прикладі волонтерських проєктів).....	78
<i>Рабцун Ю.</i> Алгоритм реалізації рекламної та арг-кампанії.....	80
<i>Сінько А.</i> Культурний продукт в системі популяризації культури в Україні.....	81
<i>Садовенко С.</i> Міфопоетичні архетипи смислового топосу української народної художньої культури.....	83
<i>Саєлкіна З.</i> Культурно-цивілізаційний контекст євроінтеграційної стратегії України.....	85
<i>Сапожнік О.</i> Місце і роль духовності в культурній ідентифікації нації	86
<i>Скузь В.</i> Застосування івент-технологій для розвитку корпоративної культури підприємства...	87
<i>Тадля О.</i> Діяльність студентського зіркового клубу лідерів Київського університету культури.....	88
<i>Бутенко В.</i> Тематизація поняття «культура парку» в науково-практичному дискурсі.....	90
<i>Краснокутська К.</i> Методичні практики в сучасному культуротворенні (на прикладі Дідовецького РБК ).....	91
<i>Колесник О.</i> Культурологічна шекспірологія. презентація монографії «Король Лір»: міф і трилер»....	92
<i>Смоліна О.</i> Література в контексті культурологічної інтерпретації Хосе Ортега-і-Гассета.....	94
<i>Токовенко М.</i> Розвиток міжнародного фестивального руху у формуванні сучасного культурно-мистецького середовища України.....	95
<i>Узніченко В.</i> Соціокультурний потенціал фестивальної діяльності в Україні.....	96

<i>Фабрика-Процька О.</i> Специфіка регіонально-культурної ідентичності українсько-європейського пограниччя в період сьогодення.....	98
<i>Федь В.</i> Взаємодія українських етносів як інтеграційна гуманітарна стратегія культуротворчості.....	100
<i>Філіна Т.</i> Міжнародне культурне співробітництво в епоху глобалізації.....	101
<i>Фролова В.</i> Політична культура українського населення, комунікативні методи впливу.....	103
<i>Шевченко Н.</i> Український обрядовий календар як феномен нематеріальної культурної спадщини.....	105
<i>Шершова Т.</i> Культурні практики у формуванні національної ідентичності.....	107
<i>Шибєр О.</i> Подієвий туризм як креативна форма рекреаційно-дозвіллевих практик.....	109
<i>Яковлев О.</i> Інноваційні стратегії соціокультурного проектування сучасної України.....	110
<i>Янчук В.</i> Культуротворчий потенціал України: діяльність та розвиток національної кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка.....	111
<i>Яремчук О.</i> Практика комеморації як основа функціонування художнього музею.....	112

### МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

<i>Аметова Л.</i> Образні складові дизайну ювелірних виробів Євгенії Гапчинської.....	114
<i>Андріанова О., Біскулова С.</i> Використання сучасних недеструктивних методів аналізу при дослідженні творів живопису і графіки.....	116
<i>Антошко М.</i> Народна музика Китаю.....	117
<i>Афоніна О.</i> Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв у моєму науково-педагогічному житті.....	119
<i>Барбалат О.</i> Мистецтво, народжене вогнем: старовинна техніка гарячої емалі на теренах сучасної України.....	120
<i>Беда О.</i> Ейсид-джаз як стильовий синтез джазу і популярної музики.....	123
<i>Bezruchko O.</i> The history of the creation and the reasons for stopping the movie ‘the willows and the pavement’.....	124
<i>Бекіров У.</i> Кримськотатарська музика в академічній традиції України ХХІ століття.....	125
<i>Белявін В.</i> Сучасні тенденції до математизації мистецьких аудіотехнологій у звукорежисурі.....	126
<i>Белявіна Н.</i> Організація навчально-художнього пізнання під час навчального процесу.....	128
<i>Бойко Х., Радомська В.</i> Науково-реставраційна практика у збереженні декоративно-монументального мистецтва.....	130
<i>Борисенко Т.</i> Перпетуум мобіле в музиці.....	131
<i>Борщ О.</i> Культурні потоки в просторі українського музичного мистецтва початку ХХ століття.....	132
<i>Бочєрова Т.</i> Мистецтво та технологія художнього литва зі сплавів цинку у країнах Азії до ХІХ ст.....	134
<i>Брей Н.</i> Свято-Георгіївська церква меморіалу "Поле Берестецької битви" – зразок монументального малярства Івана Їжакевича.....	135
<i>Ванюга Л.</i> Театральний рух на Тернопільщині на початку ХХ століття.....	137
<i>Василенко О.</i> Хорова прелюдія як унікальний жанр українського музичного мистецтва.....	138

<i>Вежневель І.</i> Творчість Франсіса Пуленка у культурологічному просторі України ХХІ ст.....	139
<i>Гайдичук О.</i> Нотовидавнича діяльність композитора та диригента о. Євгена Турули на теренах української діаспори.....	140
<i>Гедзь О.</i> Творча спадщина маловідомих українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст.....	142
<i>Голубенко М.</i> Проблема медіума в мистецтві.....	143
<i>Гончарук С.</i> Теоретична актуалізація потенціалу телерадіопростору в сучасному науковому дискурсі.....	144
<i>Григор'єва М.</i> Домова церква Святого Антонія при Харківському університеті: історія та сучасність.....	145
<i>Грищенко В.</i> Кіберпростір мультимедіа в культурі та мистецтві.....	146
<i>Гусарчук Т.</i> Актуальні аспекти сучасного веделезнавства.....	148
<i>Димань Т.</i> Синтез вокально-інструментального виконавства на прикладі авторського збірника пісень «Гойдалочка» на вірші Надії Кир'ян.....	149
<i>Долеско С.</i> Народне мистецтво та сучасна мода в культурній глобалізації	150
<i>Домовесова Р.</i> Сакральні звукообрази світської музики Михайла Шуха (на прикладі твору «Чотири хори на вірші О. Блока»).....	151
<i>Дубровіна І.</i> Слов'янська тематика у творчості Станіслава Монюшка.....	152
<i>Дутчак В.</i> Бандурне мистецтво сучасності у процесах міжкультурних комунікацій.....	153
<i>Дяблова К.</i> Чин Малой вечерни праздника Преображения в древнерусской певческой традиции.....	156
<i>Дьяченко В.</i> Творчо-технологічний аналіз звукозапису музичних творів.....	158
<i>Жадейко О.</i> Алгоритм проведення комплексних мультидисциплінарних досліджень на прикладі художньої спадщини Валерія Гегамяна.....	159
<i>Zheliezniak S.</i> History of development and modern state of multimedia from the positions of audiovisual culture.....	161
<i>Жуковін О.</i> Акторська майстерність: «дві атмосфери».....	162
<i>Зінків І.</i> Становлення жанру бандурного квартету в українській музиці 1920-х років: до реконструкції модерністичних тенденцій.....	164
<i>Заїка Г.</i> Галерейна діяльність в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку.....	165
<i>Зайцева В.</i> Досвід реставрації архітектурних пам'яток Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника в повоєнний період.....	166
<i>Залевська М.</i> Золотне шитво в національній культурі українців.....	168
<i>Заря С.</i> Комунікативність реклами в соціокультурному просторі.....	170
<i>Зикунов П.</i> Сучасні художники в образотворчому мистецтві України.....	171
<i>Зосім О.</i> Сакральна та популярна музика: точки перетину.....	171
<i>Іваницька Я.</i> Бродвейські мюзикли та класичні оперети: досвід перекладу лібрето для української сцени.....	173
<i>Іванова Т.</i> Символізм давньоруських прикрас Південної Русі.....	175
<i>Ізваріна О.</i> Вокальна школа естрадного виконавства (з досвіду Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва).....	175
<i>Каблова Т.</i> Чоловічий гурт «Козацькі забави» як втілення ментальності нації.....	176
<i>Казначеева Т.</i> Універсалізм професіонала: творча діяльність Василя Всеволодовича Навротського в контексті одеської вокальної школи.....	178

<i>Каменська В.</i> Розширення тембральних можливостей фортепіано у камерно-інструментальній творчості Сергія Ярунського.....	179
<i>Карась Г.</i> Українське музичне діаспорознавство як новий напрям мистецтвознавчої школи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.....	181
<i>Кармазін А.</i> Історизм мислення Михайла Вериківського.....	182
<i>Карпенко О.</i> Народні традиції у мистецтві художнього авангарду в Україні.....	183
<i>Касянчук М.</i> Жанрово-стильові особливості хорової музики для дітей на прикладі циклу М. Шука «Бірюльки».....	186
<i>Кирея М.</i> Музичне життя Тернопільщини 30-х років ХХ століття.....	187
<i>Кириленко Я.</i> Театральна експлікація хорових творів.....	188
<i>Кікоть А.</i> Костюм як дизайнерська практика в сучасному сценічному мистецтві.....	189
<i>Кольці І.</i> Роль та значення оригінального репертуару в сучасному виконавстві на народних інструментах.....	190
<i>Конопліна О.</i> Декор і функції традиційних перських килимів.....	191
<i>Кравченко А.</i> Українські традиції камерно-інструментального мистецтва: динаміка історичного розвитку (остання третина ХVІІІ – ХІХ ст.).....	193
<i>Крайлюк Л.</i> Іванна Токар: творчий потенціал педагога.....	195
<i>Криволапов Б.</i> Термінологічні колізії в експертній діяльності та юридична відповідальність експерта та оцінювача.....	196
<i>Кузьмінський І.</i> Універсали музичних братств та цехів Гетьманщини.....	198
<i>Кукуруза Н.</i> Джерелознавчі аспекти дослідження української сценічної мови.....	199
<i>Ланко В.</i> Творчість Шолома Секунди у культурологічному просторі України ХХІ століття.....	201
<i>Левко В.</i> Концертні виступи естрадних вокалістів як складова навчального процесу у мистецьких вишах.....	201
<i>Леус А.</i> Клубознавство як теоретична категорія.....	202
<i>Лимар Г.</i> Антропологічний феномен авангарду.....	203
<i>Лисенко-Ткачук І.</i> Розвиток сучасного образотворчого мистецтва. Дизайн та мистецький проект.....	204
<i>Луговський О.</i> Національна та крос-культурна складові образотворення в дизайні.....	206
<i>Лукашова О.</i> Герменевтичні аспекти формування цілісної позиції патріотизму в українському середовищі засобами музичного мистецтва.....	208
<i>Мартинюк Т.</i> Погляди Н.О. Горюхіної в контексті постнекласичної наукової раціональності.....	209
<i>Мартинюк А.</i> Хорова спадщина Лесі Дичко в контексті проблеми виконавської школи.....	211
<i>Матушенко В.</i> Засоби активізації глядачів при проведенні масово-розважальних програм.....	212
<i>Мухайлюк О.</i> Combinatorial method of creating factual effects in objects of design .....	213
<i>Мищенко М.</i> Сучасне мистецтво у віртуальному просторі екрану.....	215
<i>Мозгальова Н. Черкашина О.</i> Передумови формування музичного професіоналізму на Поділлі.....	216
<i>Москаленко-Висоцька О.</i> Історія «Укркінохроніки»: ретроспектива (період 1930-ті рр.) .....	218
<i>Муравіцька С.</i> Класичний кросове в контексті музичної культури доби постмодернізму.....	219
<i>Mustafaev F.</i> Mykola Gogol's motives in the Ukrainian classical music art at the beginning of XXI century.....	221
<i>Незгода М.</i> Дослідження психологічних особливостей вокального виконавства.....	221

<i>Нікольченко Ю., Садовська А.</i> Театральне мистецтво в Україні другої половини ХІХ–початку ХХ ст. та його особливості.....	223
<i>Новікова О.</i> Зміст і результати воркшопу «Медіакультура» для студентів Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана.....	225
<i>Овсянніков В.</i> Культурні коди українського поп-року.....	226
<i>Одрехівський Р.</i> Освітлювальні прилади у дизайні інтер'єрів культових споруд у Галичині (перша третина ХХ століття).....	227
<i>Олійник О.</i> Музичні інструменти з археологічних розкопок на території України та Польщі.....	228
<i>Олексієнко Р.</i> Міжнародна професійна мобільність у сфері виконавського мистецтва.....	230
<i>Опанасюк О.</i> Концепція інтенціоналізму культури і мистецтва – нова перспектива в аналізі й дослідженні культурно-художніх явищ ХХ – початку ХХІ століть.....	231
<i>Pavlovaite U.</i> Development of an art platform in terms of relationship marketing: a biennial case	233
<i>Пашкова С.</i> Ігор Шамо – композитор і музикант у спогадах сучасників.....	234
<i>Пінчук О.</i> Національний проект «Яскраві діти України» як багаторівнева система формування музичної культури покоління Z.....	238
<i>Побожій С.</i> Відеоінсталяції Білла Віоли: Арттехнологія. Інновація. Традиція.....	239
<i>Погребняк Г.</i> Авторська постать в кінематографі.....	240
<i>Прищенко С.</i> Художня образність рекламного плаката.....	242
<i>Прус Т.</i> Стратегічні перспективи в системі функціонування палаців культури.....	244
<i>П'ятницька-Позднякова І.</i> Музичний дискурс як багатовимірний текстовий простір.....	245
<i>Романенкова Ю. Братусь І.</i> Національний історико-меморіальний заповідник «Бабин Яр» як сегмент культурно-туристського потенціалу Києва.....	248
<i>Романець Д.</i> Опера для дітей Юрія Шевченка «Король Дроздобород» – перше втілення сюжету відомої європейської казки на українській оперній сцені.....	249
<i>Росенко Г.</i> Тенденції розвитку олімпійського музичного руху в Україні.....	250
<i>Руденко Л.</i> Парфен Ковернинський – регент хору Київської духовної академії.....	251
<i>Саєнко О.</i> Хорова мініатюра у творчості Лесі Дичко: стильові аспекти.....	253
<i>Саєнко І.</i> Мистецтво плетіння в Україні: традиції і сучасність.....	254
<i>Самар О.</i> Формування художньої мови митців в умовах соцреалізму.....	255
<i>Самая Т.</i> Вокальна естетика сучасного естрадного виконавства.....	257
<i>Сенчук Т.</i> Соціокультурні трансформації індустріальних об'єктів.....	258
<i>Серова О.</i> Стили, жанри та техніки музичного постмодернізму.....	259
<i>Скидан Д.</i> Концертна діяльність як чинник крос-культурної комунікації.....	261
<i>Скорик І.</i> «Ню» - рух у часі. Сучасні проблеми жанру.....	262
<i>Скузь Д.</i> Виставкова діяльність як інструмент маркетингу та формування позитивного іміджу підприємства.....	264
<i>Слівінська А.</i> Концептуально-методологічні засади арт-дизайну.....	265
<i>Сосік О.</i> Декілька штрихів до атрибуції робіт Вільгельма Котарбінського.....	266
<i>Станіславська К.</i> Фольклор у добу постмодерну: до питання взаємодії.....	268
<i>Степурко В.</i> Духовний сенс композиторської творчості.....	269
<i>Теслюк П.</i> Мистецький продукт в інклюзивному освітньому культуропросторі.....	270

<i>Титенко Д.</i> Відтворення старовинного клавирного інструментарію в контексті соціокультурного проектування діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.....	272
<i>Топорівська Я.</i> Інформаційно-комунікаційні технології у навчально-пізнавальній діяльності студентів музичних коледжів .....	273
<i>Халілова Л.</i> Збереження та промоція елементу нематеріальної культурної спадщини – кримськотатарського орнаменту Орьнек.....	274
<i>Храмова-Баранова О.</i> Традиції та сучасність в мистецтві плакату.....	275
<i>Цветкова Л.</i> Танцювальний дискурс сценічної композиції «Жовтий звук» . В. Кандинського...	276
<i>Цигановська Н.</i> Жанрова природа тематизму та інтерпретація музики.....	278
<i>Циганок О.</i> Експертиза творів мистецтва та антикваріату: діяльність науково-аналітичних установ.....	279
<i>Шайда В.</i> Концертно-гастрольна діяльність як форма міжнародного співробітництва в музичному мистецтві.....	281
<i>Шеменьова Ю.</i> Вуличне мистецтво як засіб спілкування з мешканцями міста.....	282
<i>Школьна О.</i> Вироби Києво-Межигірської фаянсової фабрики в музейних збірках України.....	284
<i>Шульгіна В.</i> Гуманітарні стратегії сучасних наукових студій НАКККІМ .....	287
<i>Шуміліна О.</i> Духовні концерти М. Березовського і Б. Галуппі: спільне та відмінне.....	288
<i>Шумакова С.</i> Зміна театральної парадигми: феномен постдраматизму.....	289
<i>Шумілова В.</i> Творча багатогранність Мирослава Вантуха.....	291
<i>Щербачова К.</i> Достовірність у роботі художників-костюмерів в історичному кінематографі сучасної України.....	292
<i>Юдакова І.</i> Порівняльний аналіз сучасного стану театралізації івент-заходів в Україні та Америці..	293
<i>Jurėnienė V.</i> Impact of art on formation of a country's soft power.....	294
<i>Яковець І., Литовченко Н.</i> Міжнародна виставка-конкурс «The 7 sense» у контексті популяризації ролі промислового дизайну в Україні.....	295
<i>Ямкова Т.</i> Культурно-мистецький проект «Нове життя Самчиківського розпису» як чинник креативного розвитку Хмельницького регіону.....	296

## ІСТОРІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ

<i>Веденєєв Д.</i> Асиметричний («гібридний») тип конфліктності: культурно-інформаційна складова.....	297
<i>Гацелюк В.</i> Балетна неокласика в контексті тенденцій сучасної хореографічної культури.....	299
<i>Заболотна Т.</i> Міська культура Києва в добу нацистської окупації: між духовною місією і виживанням.....	300
<i>Кумеда Т.</i> Картина світу в контексті сучасної наукової думки.....	302
<i>Лисенко О., Пекарчук В.</i> Культурні практики етнонаціональних меншин сучасної України як інструмент самоідентифікації.....	303
<i>Литвин С.</i> Культурна дипломатія доби Директорії Української Народної Республіки.....	305
<i>Личковах В.</i> Авторська презентація книги «Український sacrum: ейдоси і люди під покровом Богородиці».....	308
<i>Лукава Д.</i> Творча та педагогічна спадщина Ю. Кипоренка-Доманського у контексті становлення традицій українського оперного мистецтва.....	309
<i>Маєвський О.</i> Традиційні моделі та форми тоталітарного мистецтва в інформаційному просторі України у Другій світовій війні.....	310
<i>Маслюк О.</i> Проведення кінофестивалів в Українській РСР в 1945 р.....	312



<i>Міненко Л.</i> Головні напрями комплектування фондів Національного військово-історичного музею України у період 1995–2013 роки.....	314
<i>Мокроусов А.</i> Проблемні аспекти сучасного музейного будівництва в Україні.....	317
<i>Морозов А.</i> Трансценденція як конститутивний атрибут сутності людини.....	318
<i>Москалюк В.</i> Людина як суб'єкт художнього вчинку у побудові та розвитку культурних сфер..	320
<i>Проценко О., Васильєва Л.</i> Етикет у культурі поведінки та спілкування.....	321
<i>Reva T.</i> The main forms of interaction between society and culture in the french philosophical conceptions of the second half of xx century .....	323
<i>Рой В.</i> Маловідомі сторінки з життя Павла Вірського (штрихи до творчого портрету).....	324
<i>Рой Є.</i> Військові ансамблі пісні і танцю як прототип ансамблевої форми народно-хореографічного мистецтва.....	328
<i>Руденко С., Петренко Н., Головка О.</i> Гуманітарні стратегії в загальній та фаховій освіті на Слобожанщині: історія та сучасність.....	331
<i>Сафонова І.</i> Ставрографія: історико-мистецтвознавчий концепт.....	333
<i>Святненко А.</i> Національні і релігійні погляди Йосипа Терелі.....	335
<i>Сіверс В.</i> Культурологія у контексті глобальних проблем сучасності.....	336
<i>Тишкевич О.</i> Становлення та розвиток періодичної преси в Україні другої половини XIX ст.....	338
<i>Хойнацька Л.</i> Пісенно-естрадна концертна практика в сучасній Україні як етнокультурний та ідеологічний феномен.....	339
<i>Хроненко І., Масалова І.</i> Висвітлення постаті гетьмана Івана Степановича Мазепи в експозиційній діяльності Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.....	341
<i>Чайка В.</i> Музична культура української діаспори в умовах сучасного мультикультурного суспільства.....	343

#### **МЕНЕДЖМЕНТ**

<i>Kaftandjiev C.</i> Effective Advertising and Marketing Communications of Museums.....	345
<i>Коваленко О.</i> Технологія коучингу в сучасній управлінській практиці.....	346
<i>Липов В.</i> Господарювання і культура: від натуральної форми господарювання до гламурного капіталізму.....	348
<i>Федотова К.</i> Креативний менеджмент як чинник підвищення ефективності рекламної діяльності.....	351
<i>Філоненко О.</i> Сучасні тенденції страхового ринку України.....	353
<i>Шморгун Л., Сакада М.</i> Пріоритети розвитку вітчизняної науки і освіти на зламі століть.....	354

#### **БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВО ТА ДОКУМЕНТОЗНАВСТВО**

<i>Бучковська О.</i> Електронний документ у формуванні фонду культурної спадщини.....	358
<i>Збанацька О., Добровольська В.</i> Електронна бібліотека «Культура України» в системі електронних ресурсів бібліотеки.....	360
<i>Лісова І.</i> Монастирські бібліотеки в соціокультурному просторі України XI-XVII ст.....	361
<i>Нагорний В.</i> Форми, цілі та інструменти культурної дипломатії.....	363
<i>Петрова Л.</i> Філософія інформації як основа формування знань про сутність інформаційних ресурсів..	364
<i>Стронська Н.</i> Алгоритмізація обробки історичних даних.....	366
<i>Tyshkevych K.</i> Informational and communication functions of the libraries of Ukraine for youth: publishing aspect .....	367

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА,  
ЕКСПЕРТИЗИ ТА РЕСТАВРАЦІЇ**

<i>Барановська А.</i> Деякі дискусійні питання меж мистецтва.....	368
<i>Безугла Р.</i> Публіцистичний дискурс гламуру.....	370
<i>Велігура Н.</i> Погляд на феномен традиції і новаторства в живописі.....	372
<i>Гончар К.</i> Сучасна кераміка в актуальному мистецтві.....	373
<i>Карпов В.</i> Військова символіка у структурі військово-історичної науки.....	374
<i>Крупська А.</i> Методи популяризації мистецтва музею Ханенків.....	376
<i>Ліфінцева Г.</i> Особистість та удосконалення творчих якостей у контексті сучасних культурологічних досліджень.....	377
<i>Михальчук В.</i> Галерейництво як об'єкт дослідження сучасної вітчизняної мистецтвознавчої науки.....	379
<i>Наумов О.</i> Мистецтво емалі у часопросторі культури: історичний екскурс і перспективи розвитку.....	380
<i>Несен І.</i> Архітектоніка костюма: теорія понять.....	381
<i>Панасюк О.</i> Взаємозв'язок стилістики і функцій у кубізмі і футуризмі.....	383
<i>Пархоменко Н.</i> Методика поєднання освітнього та наукового виміру на прикладі програми з вивчення іконопису.....	384
<i>Подольнець І.</i> Політика децентралізації в Україні: виклики та перспективи для галузі культури і мистецтв.....	385
<i>Солярська-Комарчук І.</i> Контексти сучасності очима художника (на прикладі творчості М. Вайсберга).....	387
<i>Стичішина Ю.</i> Шлях жінок до мистецтва крізь призму художньої освіти.....	388
<i>Тарасенко Ю.</i> Мистецтвознавчі практики та трансгресія культурних цінностей особистості.....	389
<i>Цугорка О.</i> Естетика кольору в іконописному мистецтві українського бароко.....	391
<i>Щур М.</i> Роль кураторства в організації галерейної справи.....	392

*Наукове видання*

**КУЛЬТУРНІ ТА МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ:  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНЕ ПАРТНЕРСТВО**

*Матеріали міжнародного симпозіуму,  
присвяченого 50-річчю  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

*Редактори: Денисюк Ж. З., Тишкевич К. І.*

Підп. до друку 03.06.2019. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Папір друк. апарат. Друк офсетний. Облік.-вид. арк. 51,00  
Умов. друк. арк. 47,20. Зам. 52 Тираж 300.

---

Видавець і виготовлювач  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи  
ДК № 3953 від 12.01.2011.