

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

**«УКРАЇНА У СВІТОВИХ  
ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ:  
КУЛЬТУРА, ЕКОНОМІКА, СУСПІЛЬСТВО»**

**ІІІ МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА  
КОНФЕРЕНЦІЯ**

**24–25 березня 2021 року**

Реєстрація Міністерства освіти і науки України  
Лист ІМЗО № 22.1/10-83 від 19.01.2021

Тези доповідей

Частина 1

**КИЇВ 2021**

УДК 33+316.7](477)  
Е 457

*Друкується за рішенням Вченої ради  
Київського університету культури  
(протокол № 7 від 5 березня 2021 р.)*

Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 24–25 березня, 2021 р. / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021, Част. 1. – 210 с.

Збірник містить наукові тези Міжнародної науково-практичної конференції «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство», яка відбулася 24–25 березня 2021 р. Спів організатори: Інститут модернізації змісту освіти; Батумський державний університет мистецтв, Грузія; Білоруська державна академія мистецтв, Білорусь; Вища школа менеджменту у Варшаві, Польща. Матеріали охоплюють певні підсумки наукових досліджень провідних учених України та країн-учасниць конференції, а також доробки докторантів, аспірантів, магістрантів та будуть цікавими й корисними для широкої наукової громадськості, фахівців економічної та соціокультурної сфери, викладачів, аспірантів, студентів.

*Матеріали подано в авторській редакції*  
©Київський університет культури, 2021  
© Автори тез, 2021

## ЗМІСТ

### Секція 1

#### Соціокультурний простір України в контексті глобалізації

<i>Pylypiv Volodymyr</i>	<b>SYMBOLS ARE AN INTEGRAL PART OF THE HUMAN WORLD</b>	<b>10</b>
<i>Antonivska Maryna</i>	<b>GLOBAL TRENDS AND CHALLENGES IN HIGHER EDUCATION DEVELOPMENT: IMPLICATIONS FOR UKRAINE</b>	<b>13</b>
<i>Zheliezniak S. V.</i>	<b>SPECIFICS OF MODERN AUDIOVISUAL CULTURE RESEARCH: PSYCHOANALYTIC APPROACH</b>	<b>15</b>
<i>Абрамович О. О.</i>	<b>НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНИЙ ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ФАХІВЦЯ РЕЖИСЕРСЬКОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ</b>	<b>17</b>
<i>Ареф'єва А. Ю.</i>	<b>ХУДОЖНІЙ УНІВЕРСАЛІЗМ ОБРАЗНИХ ПОШУКІВ У ХОРЕОГРАФІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ДОСВІД М. ФОКІНА</b>	<b>21</b>
<i>Ареф'єва Є. Ю.</i>	<b>БОГ, ЛЯЛЬКА, МАНЕКЕН ЯК ОБРАЗИ МУЗИЧНОГО СВІТУ І. СТРАВІНСЬКОГО</b>	<b>22</b>
<i>Банчук-Петросова О. В.</i>	<b>НОВІ ВИКЛИКИ ТА ЗАГРОЗИ ВПРОВАДЖЕННЯ МІЖНАРОДНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ СТАНДАРТІВ У ПРАВОВУ СИСТЕМУ УКРАЇНИ</b>	<b>25</b>
<i>Борисенко С. А., Білинець Л. А.</i>	<b>СУЧАСНИЙ СТАН ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕКТРОННИХ ВЕРСІЙ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ В ОБЛАСНИХ БІБЛІОТЕКАХ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ</b>	<b>28</b>
<i>Борисенко С. А., Вер'ян В. Т.</i>	<b>СУЧАСНИЙ СТАН ЗБЕРЕЖЕННЯ ДОКУМЕНТІВ В АРХІВАХ УКРАЇНИ</b>	<b>31</b>
<i>Борисенко С. А., Купчик К. В.</i>	<b>БІБЛІОТЕКИ ЯК СЕГМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ</b>	<b>33</b>

<i>Бурлака А. В.</i>	<b>АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ПРОЦЕСУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ</b>	<b>36</b>
<i>Вільчинська І. Ю.</i>	<b>ІНФОЛОГЕМА: ПАРАЛЕЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ</b>	<b>38</b>
<i>Варенко В. М.</i>	<b>ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОГО АНАЛІТИКА</b>	<b>39</b>
<i>Вишневська Г. Г.</i>	<b>ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ХМЕЛЬНИЧЧИНИ В УМОВАХ ПОСИЛЕННЯ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ</b>	<b>42</b>
<i>Ворошилова Г. О.</i>	<b>ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ НА РОЗВИТОК МІЖНАРОДНОГО РИНКУ ТУРИСТИЧНИХ ПОСЛУГ</b>	<b>45</b>
<i>Гаєвська Т. І.</i>	<b>СУЧАСНІ СВЯТКОВІ ПРАКТИКИ</b>	<b>48</b>
<i>Гайдукевич К. А., Дмитрієнко В. В.</i>	<b>ПОСТКОЛОНІАЛІЗМ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ПІЗНАННЯ</b>	<b>50</b>
<i>Гарафонова О. І., Булига І. В.</i>	<b>ОСОБЛИВОСТІ ЗАЛУЧЕННЯ КЛІЄНТІВ У САЛОННОМУ БІЗНЕСІ: ЯК НЕ ВТРАТИТИ КЛІЄНТІВ У ПЕРІОД КАРАНТИНУ?</b>	<b>53</b>
<i>Гарафонова О. І., Барсукова В. Г.</i>	<b>ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ВЛАСНОГО СТАРТАПУ В УКРАЇНІ</b>	<b>56</b>
<i>Головкова М. М.</i>	<b>ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА РОЗВИТОК ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА</b>	<b>59</b>
<i>Гоцалюк А. А.</i>	<b>КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНИ ЯК ФОРМА ПРОТИДІЇ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИМ ВИКЛИКАМ СУЧАСНОСТІ</b>	<b>61</b>
<i>Денькович В. С.</i>	<b>НАРОДНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ В ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ПРОЄКТАХ УКРАЇНИ</b>	<b>63</b>
<i>Диха М. В., Диха В. В.</i>	<b>СОЦІАЛЬНА ІНФРАСТРУКТУРА: КЛАСИФІКАЦІЯ ТА РОЛЬ У СИСТЕМІ ДОСЯГНЕННЯ ЦІЛЕЙ СТАЛОГО РОЗВИТКУ</b>	<b>65</b>

<i>Дихнич Л. П., Кравцов В. В.</i>	<b>ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ І РОЗВИТКУ МОДЕЛЬНИХ ШКІЛ В УМОВАХ КРИЗИ, СПРИЧИНЕНОЇ ПАНДЕМІЄЮ COVID-19</b>	<b>69</b>
<i>Друк І. В.</i>	<b>ДИЗАЙН-МЕНЕДЖМЕНТ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ В ШОУ-БІЗНЕСІ ЯК АЛЬТЕРГЛОБАЛІСТСЬКИЙ ПРОЄКТ</b>	<b>72</b>
<i>Зінченко В. А.</i>	<b>ТУРИСТЧИНІ ЕКСКУРСІЇ ЯК РІЗНОВИД СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ</b>	<b>74</b>
<i>Івасів О. В.</i>	<b>РОЗВИТОК ПРОЄКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ</b>	<b>77</b>
<i>Льницька О. А.</i>	<b>ЦИРКОВИЙ КОСТЮМ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ВИРАЗНОСТІ</b>	<b>79</b>
<i>Льницький В. А.</i>	<b>ДИГІТАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: СЕМІОТИКА ОСВІТЛЕННЯ</b>	<b>82</b>
<i>Конюкова І. Я., Сидоровська Є. А.</i>	<b>ПЕРСПЕКТИВНИЙ РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ ЕТИКЕТУ ВІРТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ МЕРЕЖЕВОГО СУСПІЛЬСТВА ХХІ СТОЛІТТЯ</b>	<b>85</b>
<i>Кузьменко Т. Г., Вишняк І. С.</i>	<b>СПЕЦИФІКА ДІЛЬНОСТІ ІВЕНТ-АГЕНСТВ В УМОВАХ СУЧАСНОЇ КРИЗИ</b>	<b>87</b>
<i>Легенький І. Ю.</i>	<b>АБСОЛЮТ І ГЕНІЙ У МИСТЕЦТВІ</b>	<b>89</b>
<i>Михайлова Т. С.</i>	<b>ВІЗУАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ПАРАДИГМІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ</b>	<b>91</b>
<i>Мищенко Алла</i>	<b>ЦИВІЛІЗАЦІЙНЕ ЗНАЧЕННЯ ГЕОПОЛІТИЧНОГО ВЕКТОРА УКРАЇНИ</b>	<b>96</b>
<i>Паламарчук Н. О.</i>	<b>ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ</b>	<b>98</b>
<i>Потапюк Л. М., Димарчук О. В.</i>	<b>ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ДОПОМІЖНИЙ ЗАСІБ НАВЧАННЯ ОСІБ З ПОРУШЕННЯМИ ЗОРУ</b>	<b>101</b>

<i>Птащенко О. В.</i>	<b>РОЗВИТОК І СТАНОВЛЕННЯ ГЛОБАЛЬНИХ РИНКІВ</b>	<b>104</b>
<i>Салата Г. В.</i>	<b>КОГНІТИВНА СКЛАДОВА НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ СВІТОВОЇ ПАНДЕМІЇ: ШТРИХИ ДО ПРОБЛЕМИ</b>	<b>107</b>
<i>Семироз Н. Г., Лободіна К. А.</i>	<b>РОЗВИТОК ЗАКЛАДІВ ГРОМАДСЬКОГО ХАРЧУВАННЯ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ КОРОНОВІРУСУ COVID-19</b>	<b>110</b>
<i>Совгира Т. І.</i>	<b>ТЕХНОЛОГІЧНІ ВІНАХОДИ ПЕРВІСНОЇ КУЛЬТУРИ</b>	<b>112</b>
<i>Тимцуник В. І., Левчук В. М.</i>	<b>ОРГАНІЗАЦІЙНО-ПРАВОВІ ЗАСАДИ ВЗАЄМОДІЇ ГРОМАДСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ТА ЗМІ У МЕХАНІЗМІ ПУБЛІЧНОГО УПРАВЛІННЯ</b>	<b>114</b>
<i>Ткачов М. М.</i>	<b>ЛЮДСЬКИЙ ФАКТОР І ЙОГО ПРАВОВА РОЛЬ У СУСПІЛЬНОМУ ВИРОБНИЦТВІ</b>	<b>117</b>
<i>Федосенко К. М.</i>	<b>МУЗЕЙНІ УСТАНОВИ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ</b>	<b>121</b>
<i>Шеломовська О. М.</i>	<b>ТЕЛЕБАЧЕННЯ І ТЕЛЕПЕРЕГЛЯД У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА</b>	<b>123</b>

## Секція 2

Теоретичні та творчі проблеми розвитку мистецтва  
в сучасних умовах

<i>Bezruchko O., Fedorovych O.</i>	<b>THE INNOVATION IN THE MEDIA PEDAGOGY BY DIRECTOR OF THEATRE AND TV V.B. KISIN IN NETHERLANDS</b>	<b>127</b>
<i>Tavadze Sopio</i>	<b>THE FORMS OF THE STATE SUPPORT IN MODERN GEORGIAN CINEMATOGRAPHY</b>	<b>129</b>
<i>Арзуманян С. С.</i>	<b>К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВАНИЯХ МЕТАМОДЕРНИЗМА: ТЕЗИСЫ</b>	<b>131</b>
<i>Бакало Л. К.</i>	<b>ЗАСТОСУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ СЦЕНІЧНО-АКТОРСЬКОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ</b>	<b>135</b>
<i>Бойко Т. А.</i>	<b>ВІДЛУННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ТЕОРІЇ ГОРДОНА КРЕЙГА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ</b>	<b>139</b>
<i>Борденюк С. Г., Заспа І. Ю.</i>	<b>МОТИВИ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ В АУДИОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД МИНУЛОГО ДО СУЧАСНОСТІ</b>	<b>142</b>
<i>Букавин Л. Г.</i>	<b>ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ПЕРУКАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНИХ УМОВАХ</b>	<b>145</b>
<i>Войченко О. М.</i>	<b>ВИКЛАДАЧ І ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА</b>	<b>148</b>
<i>Гарафонова О. І., Поночевна А. Я.</i>	<b>ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ</b>	<b>150</b>
<i>Гардабхадзе І. А., Цегельна Я. М.</i>	<b>ФЕНОМЕН МАЛЕНЬКОЇ ЧОРНОЇ СУКНІ У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ</b>	<b>152</b>
<i>Гардабхадзе І. А., Юрченко А. Ю.</i>	<b>КРЕАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЕКСПРЕСІЇ ЗРУЙНОВАНИХ НАДІЙ У ДИЗАЙНЕРСЬКИХ РІШЕННЯХ СУЧАСНОГО ОДЯГУ</b>	<b>156</b>
<i>Гаценко Г. С.</i>	<b>ВОКАЛЬНІ ШОУ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ СПІВАЦЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ</b>	<b>159</b>

<i>Гусакова Н. М.</i>	<b>КЛАСИФІКАЦІЙНИЙ ОРІЄНТИР АКТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ У РОБОТІ НАД РІЗНОЖАНРОВИМИ СЦЕНІЧНИМИ ТВОРАМИ</b>	<b>161</b>
<i>Дихнич Л. П., Александрова А. О.</i>	<b>ЄВРОІНТЕГРАЦІЯ УКРАЇНИ ЯК МОЖЛИВІСТЬ ДЛЯ РОЗВИТКУ МОДЕЛЬНИХ АГЕНТСТВ НА МІЖНАРОДНОМУ РИНКУ</b>	<b>164</b>
<i>Дихнич Л. П., Харченко А. В.</i>	<b>СТВОРЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ ПОТРЕБ СПОЖИВАЧА</b>	<b>167</b>
<i>Донченко Н. П.</i>	<b>НОВАТОРСЬКІ ПОШУКИ РЕЖИСЕРІВ- РЕФОРМАТОРІВ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ</b>	<b>169</b>
<i>Ерёміна Е. П.</i>	<b>ПРОЕКТНИЙ ТЕАТР В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛАРУСИ: ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ</b>	<b>172</b>
<i>Іващенко І. В.</i>	<b>РЕЖИСЕРСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ І ПОГЛЯДИ Д. БОГОМАЗОВА НА ТЕАТР МАЙБУТНЬОГО В УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІЯХ</b>	<b>175</b>
<i>Кисельова К. О.</i>	<b>ФАКТОРИ ЕКОЛОГІЧНОСТІ В ДИЗАЙНІ, ВИРОБНИЦТВІ ТА РЕАЛІЗАЦІЇ ОДЯГУ</b>	<b>178</b>
<i>Кисельова К. О., Новікова А. В.</i>	<b>АНІМАЛІСТИЧНІ ПРИНТИ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ</b>	<b>181</b>
<i>Кисельова К. О., Попова О. В.</i>	<b>ІСТОРІОГРАФІЯ СЦЕНІЧНОГО ДИЗАЙНУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РЕЖИСЕРСЬКОМУ ТЕАТРІ</b>	<b>184</b>
<i>Коваленко Є. В.</i>	<b>ГУРТ «SNARKY PUPPY» – АДЕПТ «ЧИСТОГО» ЗВУЧАННЯ</b>	<b>187</b>
<i>Кречко Н. М.</i>	<b>ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ: КАРАНТИННІ ПРАКТИКИ</b>	<b>189</b>
<i>Кузнєцова В. О.</i>	<b>ФЕШН-ПЕРФОРМАНС: МІНЛИВІСТЬ ФОРМ І ЗМІСТІВ</b>	<b>192</b>



<i>Любицька Р. М.</i>	<b>ГЛОБАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ</b>	<b>194</b>
<i>Маланюк В. Я., Поливода А. В.</i>	<b>ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ СКАНДИНАВСЬКОГО СТИЛЮ В ДИЗАЙНІ ЖИТЛОВИХ ІНТЕР'ЄРІВ</b>	<b>196</b>
<i>Маланюк В. Я., Гришина М. С.</i>	<b>ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ІНТЕР'ЄРІВ КОТЕДЖІВ В ЕКОСТИЛІ</b>	<b>199</b>
<i>Маланюк В. Я., Маменчук К. В.</i>	<b>ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ СТИЛЮ ХАЙ-ТЕК У ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ ОФІСНИХ ЦЕНТРІВ</b>	<b>201</b>
<i>Моженко М. В.</i>	<b>ВИКОРИСТАННЯ НЕЙРОННИХ МЕРЕЖ ДЛЯ СТВОРЕННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ</b>	<b>204</b>
<i>Наумова Л. М.</i>	<b>КОМПОЗИЦІЯ КАДРУ В ТЕОРІЇ ЛЕОНІДА СКРИПНИКА</b>	<b>207</b>

**Секція 1****ТЕОРЕТИЧНІ ТА ТВОРЧІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА**

*Pylypiv Volodymyr,  
Candidate of Historical Sciences, Professor,  
Rector of Kyiv University of Culture,  
Kyiv, Ukraine*

**SYMBOLS ARE AN INTEGRAL PART OF THE HUMAN WORLD**

We live in a world of complex symbolism, with deep cultural roots symbols being modified, edited and compared to each other thus creating the new ones. Graphic designers often interpret cultural symbols with graphic identities.

The symbolic languages of the worlds of technology, law, games, and sports can transform a symbolic meaning into a brand due to the graphic identity built on the symbol of one of these subcultures. Social institutions, economics and culture may be unfair as such. In trying to achieve social justice, it is necessary to remember the importance of deep-seated social and cultural factors, as well as to understand how they shape the life prospects of individuals and communities. An indispensable component is the care of individual members of the community, respect for their inner world [9, s. 12].

Our world is saturated with symbols that are everywhere: on flags fluttering in the air, cars, tattoos on the body. Even memes turn into a symbol. As a rule, symbols are not noticed until they are used consciously or receive a negative connotation. In a significantly image-oriented culture, understanding of symbols and symbolism in general can help us to understand the nuances of our visual world.

Symbols are presented in various forms: verbal and non-verbal, written and unwritten. They are everything that conveys meaning, such as words, pictures, gestures. Clothes, homes, cars and other commodities turn into symbols identifying a certain level of social status. The symbols are culturally specific and give meaning to the world around them.

Since symbols cover both material and non-material dimensions of human life, no aspect of human experience can escape their universal reality. However, some symbols are much more common than others and are immediately identified by most people. Although they do not cause the identical feelings in everybody, hardly anyone can ignore them.

Symbols shape social reality. Often, symbols are associated with a value system of culture, which, in turn, affects people's lifestyles, goals, aspirations, and motivation to act. A separate group of symbols are cultural ones representing a certain cultural reality [1, s. 114]. Each culture has its own set of symbols associated with different experiences and perceptions [2, s. 57].

These symbols contribute to a sense of belonging and cultural uniqueness. Representatives of each cultural group should correctly interpret and rethink their symbols over time. On this basis, it seems relevant to study a number of issues, including a thorough analysis of the phenomenon of the symbol in the multi-layered model of culture (the onion model of culture).

The history of Ukrainian culture ... like any other, imbued with symbols that transmit its meaning from one generation to the next. Culture symbols can be of two types – external and internal, that is, visible and patterns of behaviour or results of behaviour, perceived by others. These include dances, diaspora members' gatherings, pictorial and linguistic presentations, art objects and more.

Although internal symbols are usually transmitted through external symbols, they are cognized intelligently or intuitively, not merely conceived. These include beliefs, values, feelings and ideas, for example, religious beliefs, political or social values, such as the value of democracy; legends, mythology, or a particular group history and a group self-identification sense.

Preserving ethnic identity across generations does not necessarily mean preserving all the characters contained in the culture. In fact, the ubiquity of a culture does not mean that all its symbols are equally significant or accepted by all members of the community. People selectively use cultural symbols. This is especially true of different generations living in a culturally diverse environment [8, s. 192].

Although many claim that we are now living in an age of text, our active use of symbolic images proves another thing. Symbols are the basis of culture. A symbol is an object, word, or action full of hidden meanings not rooted in the natural world, but in the world of culture. Human life and human interaction are based on cultural symbolism and manifest through it. Symbols mean different things to different people; some are from experience, others are from culture.

Symbolic representation has been inherent in humanity throughout history. Different clans and tribes had their own symbolism, with which they decorated their banners, shields and clothes. These symbols contained the meanings, people attached to certain shapes, colours, textures, and images. All this was used in the process of communicating with other clans and tribes thus identifying the designated cultural group by certain symbolic images.

A symbol is defined as anything that has a specific meaning and the meaning is recognized by a particular culture representatives [6]. Symbols help members of one culture to understand what other parties are doing [7].

The perception, interpretation, and experience of using symbols vary across cultures. Therefore, symbols can be of special meaning for people sharing the same culture and not have a deep semantic load for members of other cultures, while not causing a negative reaction.

For example, on the first day of Chinese New Year, the Chinese tend to dress bright in colours such as red, believing that bright colours bring happiness, prosperity and good luck throughout the year. However, this custom is not mandatory for other cultural groups. Today, the cultural speech of mankind includes more and more visual forms of communication. Even the use of characters begins to change [10].

Interpreting the specific character of the symbol, A. Losev highlighted its natural decomposition into many reincarnations, which is to be the most original feature of the symbol. According to the philosopher, the symbol of a thing, though being its reflection, actually contains much more than the thing itself, since we perceive every thing as it is at the moment. Instead, the hidden symbol contains all possible manifestations of a thing. It is this extraordinary generalization and ideological richness that make it the basis of culture [4, s. 167-168].

Thus, the symbol acts as the principle of constructing a thing or phenomenon, providing them with a deeper meaning. A symbol generates a thing or phenomenon, shaping their internal pattern. This generation is only a penetration into the deep and natural basis of the very things presented in the sensual reflection, only very vague, uncertain and chaotic [5, s. 46]. The symbol combines single things into certain integrity, fixing it in cultural code and transmitting it to subsequent generations.

Symbols give rise to a deep sense of existence, elevates man above the “world of consumption”. Symbols cannot be interpreted within the framework of formal logic because they appeal to instincts, affects and emotions; they provide opportunities to comprehend life, because life itself gives rise to emotions and symbolic ideas.

In the process of comprehending a symbol, we should take into account not only the symbol itself, but also the uniqueness of the culture that generated it. It is important for anthropologists to consider their own cultural background while studying symbolism in a different culture. This is because many symbols, although similar in appearance, can have different meanings.

These symbols need to be interpreted through the prism of the particular culture to which they refer; otherwise they may lose their unique meaning. One example of a misinterpreted cultural symbol is the swastika symbol, which is a long-standing solar symbol, spread from India to America. Because it looks almost identical to the Nazi swastika, it provokes a negative reaction in many people.

Cultural symbols are commonly used to express “eternal truths”. They go a long way in transforming and acquiring conscious characteristics, gradually obtaining the qualities of collective images adopted by a particular culture. Symbols that are part of human culture retain a significant charge of their original energy, causing some people to have a strong emotional response.

This original energy is fully manifested in natural symbols, arising from the subconscious content of the psyche and representing innumerable variations of the basic archetypal images. In many cases, they can be traced back to their original roots, that is, ideas and images found in ancient sources that came from primitive societies [3, s. 48].

## REFERENCE

1. Danylova, T. (2018). Between the Land, Sea, and Sky: Some Words on the Art of the Minoan Civilization of Bronze Age Crete. *Interdisciplinary Studies of Complex Systems*, 13, 107 - 116. [in English].
2. Danylova, T.V. (2016). The Theory of Civilizations Through the Lens of Contemporary Humanities. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 9, 55-62. DOI: 10.15802/ampr2016/72231. [in English].
3. Jung, C.G. (1991). *Archetype and symbol*. Moscow: RENAISSANCE. 1991. P. 84.[in Russian].
4. Losev, A.F. (1995). The problem of symbol and realistic art. Moscow: *Iskusstvo*.1995. 320.[in Russian].
5. Losev, A.F. (1995). The problem of symbol and realistic art. P. 47. [in Russian].
6. Macionis, J. (2005). *Sociology*. Pearson Prentice Hall. 704. [in English].
7. Peoples, J., & Bailey, G. (2017). *Humanity: An Introduction to Cultural Anthropology*. Cengage Learning. 480. [in English].
8. Pylypiv, V. (2019). Archetypical Cultural Symbols and the Formation of the Cultural Identity of Canadian Ukrainians: Problem Statement. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 190–194. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166907> [in Ukrainian].
9. Salata, H. (2019). Library and Information Sciences and Social Justice. *Ukrainian Journal On Library And Information Science*, 3, 10–18. DOI: <http://dx.doi.org/10.31866/2616-7654.3.2019.169662> [in Ukrainian].
10. Unger, J. (2018). *Symbols and Symbolisms in Culture*. Papyrus. Retrieved January, 10, 2019, from DOI: <http://papyrus.greenville.edu/2018/02/symbols-and-symbolisms-in-culture/> [in English].

*Antonivska Maryna,*  
*lecturer, Foreign Philology Department,*  
*Kyiv National University of Culture and Arts,*  
*Kyiv, Ukraine*

## GLOBAL TRENDS AND CHALLENGES IN HIGHER EDUCATION DEVELOPMENT: IMPLICATIONS FOR UKRAINE

The rapid development of information technology, its total entry into human life inevitably creates new challenges and, at the same time, opens horizons for new opportunities for the education sector. Accordingly, today Ukraine faces the need to develop new approaches to the organization of the educational system in light of the requirements of the current state of human development: globalization, informatization, accelerating the pace of life.

The modern system of higher education, which fully meets the requirements of the time, is one of the main factors in increasing the quality of human capital, new ideas generator, a guarantee of dynamic development of the economy and society as a whole. In order for Ukrainian higher education to truly perform these important tasks

effectively, it needs to be updated to take into account current global trends in the development of education in a broad socio-economic context. Problems of Ukrainian higher education in the global context.

Higher education modernization in Ukraine requires overcoming a number of problems, among which the most pressing are: inconsistency of the training structure with the real needs of the economy, declining education quality, corruption in higher education, isolation from research, slow integration into European and world intellectual space. Experts also point to the significant expansion of the higher education system that has taken place in Ukraine since the Soviet Union period, implying both an increase in the number of higher education institutions and a rapid increase in the total number of students and university graduates. Problems such as the vocational education system collapse, skilled workers' shortage, the inability of many university graduates to find work in their specialty, educational and professional standards inflation, the excessive workload on teachers and insufficient funding of universities, growing levels of corruption in universities and others.

Trends in higher education system development:

Public perception of universities as platforms for innovation and modern technologies. Experts insist that university management should encourage a creative approach to learning, as well as encourage the development of entrepreneurial elements in their structure.

Increasing the intensity of cooperation between universities, which is to pool their resources and coordinate actions to achieve common goals, including providing a more accessible, cheaper and better quality of education. Even today there are successful examples of such cooperation: a joint project of Kyiv National University of Culture and Arts and University of Informatics and Arts, Lodz, Poland, Kyiv National University of Culture and Arts and Apsley Business School in London.

Development of the science of analysis and processing of large data sets. Today, companies operating in the consumer sector are constantly collecting data on the tastes and preferences of their customers. Similarly, this approach can be applied in the market of educational services.

A combination of new and traditional learning formats, which led to the formation and development of a "blended learning" model.

Regarding the current state and dynamics of the quality of Ukrainian education in general and higher education in particular, there are many different, often contradictory assessments. These data are often used in political struggles to criticize or support the current government. Thus, in recent years, with reference to various foreign institutions, a number of rating assessments of the quality of Ukrainian higher education have been published in comparison with other countries, according to which Ukraine ranked from 80th to 20th in the same period.

All this does not mean that Ukrainian higher education does not need a significant improvement in quality, but it is obvious that in this area a more unbiased analysis of international rankings and expert assessments should be combined with independent setting goals and objectives and developing and implementing effective solutions to achieve these goals. first of all, not for image reasons, but for the real needs and interests of Ukrainian society.

In order to maximize the positive potential of current global trends in education and overcome their negative consequences, it is necessary to implement a number of measures, including:

- decentralization of higher education, real autonomy of universities (including economic activities), private sector development of higher education quality assessment systems based on independent quality assessment agencies;
- gradual restructuring and optimization of the state order for the training of specialists with the participation of employers in order to bring the state order in line with the real needs of the public and private sectors of the national economy;
- development of the lifelong learning system;
- further development of the export potential of domestic higher education in order to obtain economic results, accelerate the modernization of education and strengthen the influence and prestige of Ukraine in the world.

### **LIST OF USED SOURCES**

1. College Enrollment and Work Activity of 2012 High School Graduates US. *Bureau of Labor Statistics*, April 17, 2013. URL: Mode of access: <http://www.bls.gov/news.release/hsgec.nr0.htm> (date of the application: 10.01.2021)
2. The Most Educated Countries in the World . *Edu-Active.com*, 21.09.2013. URL: Mode of access: <http://www.edu-active.com/news/2013/sep/21/most-educated-countries-wg2orld.html> (date of the application: 10.01.2021)
3. Distance education in European higher education. Report 1 (of 3), 2014. *The IDEAL Project*. URL: Mode of access: [https://idealprojectblog.files.wordpress.com/2013/11/ideal\\_report\\_final.pdf](https://idealprojectblog.files.wordpress.com/2013/11/ideal_report_final.pdf) (date of the application: 10.01.2021)
4. Michael Horn, Keynote Speaker. *Disrupting Class: How Disruptive Innovation Will Change the Way the World*. NBOA. Mode of access: URL: <http://www.nboa.org/HigherLogic/System/DownloadDocumentFile.ashx?DocumentFileKey=e247025f-65d9-4c61-a853-c8c4febe1119> (date of the application: 10.01.2021)

*Zheliezniak S. V.,  
postgraduate student,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine*

### **SPECIFICS OF MODERN AUDIOVISUAL CULTURE RESEARCH: PSYCHOANALYTIC APPROACH**

Modern audiovisual culture is studied from different perspectives. One of the methods for its study is a psychoanalytic approach. This approach makes it possible to consider the issues of modern audiovisual culture from another point of view, in particular its essence and principles of functioning. Contemporary Ukrainian and foreign authors have considered this topic, among which are the publications of R.K. Beshara [3], O. Briukhovetska [2], A. Le Fevre-Berthelot [4] and others.

In her article, O. Briukhovetska explores the relationship between psychoanalysis and cinema, their influence on each other. In particular, the scientist considers such concepts as view, cinematographic apparatus, off-screen space, etc. The author of the article notes that the problems of interaction of screen with psyche and cinematographic apparatus with screen will be considered in the work, and also comparison of these interactions will be carried out [2].

The author cites the opinion of J.-L. Baudry about the cinematic apparatus, in particular that it is connected with and similar to the human psyche and that it is help people to fulfill their desires and recreate their own structure of the psyche. The researcher also reveals a critique of the views of J.-L. Baudry from various scientists [2].

Then O. Briukhovetska considers the paranoid perception of cinema on the example of films. According to the scientist, when interacting with cinema, the viewer seeks to get out of its influence. The viewer begins to believe that the film is illusory and can not ensure the fulfillment of his true desires. The author points out that this understanding is similar to dissatisfaction with society, which distances a person from achieving his own aspirations and necessary results. However, O. Briukhovetska also notes that J. Lacan emphasized the impossibility of obtaining the desired outside of a certain symbolic system [2]. The publication also compares a certain gaze of one character or structure on another (main) character in the plot of these films. This technique is compared in the article with the use of the term "gaze" by J. Lacan, who understood it as an object that causes desire [2].

Also, J.-L. Baudry through the process of focusing points to a certain affinity of cinema with a kind of ideal vision, generated by the image created by the use of cinematographic devices, as well as by placing the viewer at a certain point in the space of audiovisual project [1]. It is worth noting that the process of creating a sound track can also affect the perception of an audiovisual project. During the recording of sound and further during the construction of the phonogram of the screen project, the sound director creates an image that may differ from reality in certain features, not exactly imitate it, but emphasize its necessary properties or even create a new image that may not correspond to reality, to which researchers of the use of sound in audiovisual projects pay attention, as well as sound directors. In the end, J.-L. Baudry emphasizes that his work is not about the use of the unconscious directly in films, but about the influence of technology and the process of film production on cinema and the perception of screen projects [1].

Among other publications devoted to the use of psychoanalysis in audiovisual culture, it is worth noting the work of R.K. Beshara "Freddie versus Maya: A Textual Analysis of Two Narrative Structurations of (Post)colonial 'Brown' Subjectivity as read through Lacanian Film Theory" In it, the author explains how to distinguish film masterpieces using the terminology of J. Lacan, and also gives an explanation of T. McGowan [3].

A. Le Fevre-Berthelot in her article "Audio-Visual: Disembodied Voices in Theory" considers various theoretical foundations of the use of sound and in particular the voice-over in works of audiovisual culture. The author agrees with the scientist M. Chion, who studies the voice in the context of J. Lacan's theory. Among the approaches



of other authors, the researcher cites the opinions of scientists G. Rosolato, D. Vasse, M. Chion, who compare the voice-over (M. Chion uses the term "acusmaton") with the mother's voice when the child is still in the womb as an extension of the umbilical cord [4].

Thus, it should be noted that the psychoanalytic approach to the consideration and study of audiovisual culture contains many interesting ideas with which the phenomena and processes occurring in modern audiovisual culture could be better understood. In particular, the use of psychoanalysis can explain the practical techniques and methods of working with the material and indicate the possibilities for further development of screen art.

## REFERENCES

1. Бодрі Ж.-Л. Ідеологічні ефекти базисного кінематографічного апарату. *Кіно-театр*. 2004. № 5. URL: [https://ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=256](https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=256) (дата звернення: 30.09.2020).
2. Брюховецька О. Екран як дзеркало фантазму. *Кіно-театр*. 2004. № 5. URL: [https://ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=257](https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=257) (дата звернення: 30.09.2020).
3. Beshara R. K. Freddie versus Maya: A Textual Analysis of Two Narrative Structurations of (Post)colonial 'Brown' Subjectivity as read through Lacanian Film Theory. *Film Criticism*. 2019. Vol. 43. Issue 1. URL: <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0043.105?view=text;rgn=main>. DOI: <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0043.105> (дата звернення: 30.09.2020).
4. Le Fèvre-Berthelot A. Audio-Visual: Disembodied Voices in Theory. *InMedia*. 2013. № 4. URL: <http://journals.openedition.org/inmedia/697>. DOI: <https://doi.org/10.4000/inmedia.697> (дата звернення: 30.09.2020).

*Абрамович О. О.,  
канд. пед. н.,  
доцент кафедри мистецтв,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна*

## НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНИЙ ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ФАХІВЦЯ РЕЖИСЕРСЬКОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ

Ефективність навчально-виховного процесу формування високопрофесійного фахівця режисерської спеціалізації значною мірою залежить від певних показників: змістовності матеріалу та сучасної естетики викладання; стимулювання та мотивування викладачів до самостійної роботи студентів (під час занять «мозковий штурм» та в позааудиторні години); активізація викладачем висловлювання студентами власної думки з неоднозначних провокативних питань; застосування викладачем різноманітних форм проведення занять, методичних та переглядових семінарів; створення позитивної та довірливої психоемоційної атмосфери, що сприяє розкриттю здібностей (з їх подальшим удосконаленням); використання новітніх технологій навчання (тестувань,

тренінгів, ситуаційних завдань, сумісних практичних проєктів); заохочення викладачем зацікавленості студентів до навчальної дисципліни (мотивування); рівня загальної дисципліни на заняттях (етика та дисципліна); вимогливість викладача до якості знань; використання викладачем технічних приладів, аудіо- та відеотехніки або інших засобів наочності на заняттях [3, с. 45].

Навчально-методичні комплекси та програми мають охоплювати найсучасніші методики, здобутки в театральному, аудіовізуальному мистецтвах минулих років і сучасні механізми маркетингової стратегії. Соціокультурні та економічні зміни, трансформація суспільства вимагає іншої якості підготовки спеціалістів режисерського фаху. Цьому сприяють високоефективна система наукової організації навчання та виховання, розроблення авторських концепцій та їх активне впровадження в навчальну практику. Соціокультурний попит на якісний ценз підготовки спеціалістів сприяє подальшому удосконаленню концепції принципів, методів, змісту вищої освіти в аспекті парадигми, культурології, творчості. Формування творчої особистості майбутнього режисера здійснюється за допомогою всіх можливих новітніх та вдосконалених методів з урахуванням його індивідуально-творчих можливостей та в цілковитій співтворчості викладача та студентів режисерів. Творча особистість є завжди своєрідною і неповторною, складною і багатовимірною, їй притаманні інтелектуальна, розумова та духовна праці. Тому вся система цієї навчальної співтворчості має ґрунтуватися на творчій діяльності викладача і студентів на засадах єдиної комунікативно-пізнавальної роботи. Особистісно-діяльнісний підхід – сутність педагогічної співтворчості, якому притаманні такі види педагогічної діяльності: діалог, дискусія, колективне обговорення проблемних питань. Співтворчість як інструмент виявлення індивідуальних можливостей студента активізує та стимулює розвиток, здібності творчої особистості. Естетичний аспект підготовки режисерів у виконавській діяльності в індивідуально-колективних формах [1, с. 146].

Інтеграція спеціальних дисциплін в учбовий процес (міждисциплінарні зв'язки, актуалізації розвитку в студентів «наскрізних знань» та професійних умінь, що забезпечуватиме розширення фахового світогляду майбутніх режисерів, підвищення рівня їх художньої, творчої компетентності). Використання міждисциплінарних зв'язків підвищує ефективність розвитку всіх аспектів режисерської підготовки.

Навчальний процес майбутнього режисера має поєднувати такі знання: спеціальні (основи режисури, майстерність актора, теорія драми, основи монтажу, сценографія, сценічна мова, сценічний рух та ін.); загальнокультурні (для здійснення художньо-критичної оцінки); педагогічні (розуміння психолого-педагогічних механізмів, впливу на особистість); соціальні (організація театральної-художньої діяльності).

Формування широкого спектра особистісних якостей режисера потребує використання чотирирівневої структури підготовки спеціалістів вищої кваліфікації в таких аспектах: професійному, загально-науковому, культурологічному, педагогічному [5, с. 104].

Універсальна режисерська освіта пов'язана з формуванням національної самосвідомості та включення мистецтва в оновлену структуру українського менталітету, національної духовності, культури [1; 2, с. 6].

Сучасний розвиток соціально-культурної сфери та підготовка фахівців режисерської спеціалізації в системі вищої гуманітарної освіти функціонують у взаємодії, сприяють реалізації діяльності культурно-дозвіллевої галузі, де зосереджується сегмент молоді.

Така тенденція сприяє формуванню нового підходу щодо розгляду підготовки майбутніх режисерів театральних студій, кіностудій, телевізійних об'єднань, здатних до прийняття творчих рішень, до планомірної організації та здійснення творчої діяльності в соціокультурному середовищі.

Пошук шляхів і напрямів, ефективних педагогічних умов, які забезпечують удосконалення режисерської підготовки студентів театральних вузів може успішно здійснюватися за врахування тенденцій наукових знань, як сучасних, так і класичних.

Створюючи умови для формування у студентів узгодженої художньо-творчої діяльності потрібно постійно досліджувати та аналізувати цю діяльність як цілісний процес. Інноваційні аспекти педагогічної діяльності запрограмовано у змісті таких дисциплін як акторська майстерність, основи режисури, кіно-, телережисура, монтаж, сценографія, культура сценічної мови, сценічний рух. Опанування цих посібників сприятиме формуванню оціночного ставлення до мистецтва і педагогічної науки як окремого напрямку наукового знання, набуття фахових і педагогічних знань для забезпечення творчої діяльності [4, с. 485].

Великі знання в навчальному процесі мають методичні, переглядові семінари, майстер-класи, диспути та зустрічі «за круглим столом». Тематика колективних обговорень має фаховий напрям, охоплює соціально-педагогічну та культурологічну галузь знань. Колективне обговорення (мають навчальний характер) щодо сутності концепції будь-якого мистецького твору (вистава, фільм, реклама, кліп, телепередача тощо), дієвий аналіз творчих ситуацій, завдань, які необхідно вирішувати режисеру; оцінки творчих можливостей та психологічних особливостей задіяних учасників; визначення соціально-психологічних особливостей прогнозованої глядацької аудиторії [2, с. 8].

Результативною формою експериментального навчання є зустрічі «за круглим столом» (студент виступає в ролі фахівця, діалог відбувається у форматі вільного обміну думками). Атмосфера демократичності створюється завдяки попередній підготовці до проведення «круглого столу», опанування студентами визначеного кола психолого-педагогічної та культурологічної літератури.

Активні методи формування режисера-педагога є індивідуальні практикуми: аналітичні, просвітницькі, прогностичні. Важливе місце в навчальному процесі майбутнього режисера належить виконанню різноманітних письмових завдань (рецензії, сценарії, відгуки).

Організація та використання названих вище методів і способів театральної фахової підготовки та виховання майбутніх режисерів сприяє удосконаленню наукової організації навчального процесу, розширенню методики викладення

теоретичних і фахових дисциплін з урахуванням індивідуально-диференційованого підходу до талановитої молоді, яка навчається театральному, телевізійному, кіномистецтву.

Письмові роботи сприяють вихованню особистісно-орієнтованого підходу до навчання та формування творчої особистості майбутнього режисера. Одним із надзвичайно важливих та ефективних методів формування творчої особистості майбутнього режисера є запровадження в навчальний процес експерименту (студент в творчому колективі здійснює фрагмент або постановку вистави, що сприяє формуванню творчого потенціалу особистості) [5, с. 109].

Методологічною базою всього процесу художньо-творчої діяльності студентів є дослідницький і творчий підхід (у процесі створення вистави реалізується навчально-наукове дослідження). Майбутні режисери усвідомлюють та вдосконалюють такі соціально-педагогічні процеси: ділове та міжособистісне спілкування; індивідуальний підхід до кожного члена колективу; орієнтація на всі види творчої діяльності; оволодіння технологією художньо-творчої діяльності. Практична театральна діяльність сприяє організації соціокультурної роботи з різними прошарками молоді, залучає їх до культурно-мистецьких послуг, таким чином поєднує інформаційну, виконавську та дослідницьку функції.

Формування творчої особистості майбутнього режисера, спроможного здійснювати широкий спектр художньо-творчої, соціально-педагогічної, культурно-просвітницької, організаційної, виконавської діяльності в соціокультурному середовищі є важливим завданням, що стоїть перед викладацьким колективом кожного театального вузу.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Абрамян В. Ц. Театральна педагогіка (1996) – 223 с.
2. Балл Г. О. Гуманістичні задачі педагогічної діяльності (1994) – 3-12 с.
3. Васинская И. А. Влияние личности преподавателя на развитие творческого потенциала студентов (2011) – 44-48 с.
4. Костюк Г. С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості (1989) – 608 с.
5. Суворов В. С. Развитие творческой личности студента – важнейший фактор качества образования (2003) – 103-106 с.

*Ареф'єва А. Ю.,  
канд. філос. н.,  
докторант кафедри етики та естетики,  
НПУ імені М. П. Драгоманова,  
Київ, Україна*

### **ХУДОЖНІЙ УНІВЕРСАЛІЗМ ОБРАЗНИХ ПОШУКІВ У ХОРЕОГРАФІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ДОСВІД М. ФОКІНА**

Коли розшукують мотиви: чому С. Дягілев так швидко змінював вектор хореографічних напрямів, то, власне, сам пошук мотивації з дистанції часу є не коректним. М. Фокін і Г. Баланчин – це хореографи, які вийшли із родини Дягілева і покинули сцену Сезонів не за власним бажанням. І той, і інший тяжіли до традиціоналізму, який у Баланчина стає неокласикою.

М. Фокін – складна особистість. З одного боку, його можна за якимось аналогіями естетики сценічного образу вважати схожим на К. Станіславського, який у театр привніс психологію. Фокін запровадив психологію в хореографії. Але цього замало для реконструкції художнього універсалізму його вистав. Хореограф вніс у хореографію автентичну драми, костюма, реконструкцію подій. Запровадив у театр те, що можна визначити, як характер, образ персонажа, що у М. Петіпа виглядало в формі наївних, романтично-абстрактних, метафізичних ідей. «Ці ідеї чудові, але вони вже віджили свій вік» – так пишуть всі теоретики балетного мистецтва.

Метафізичні ідеї танцю повертаються знову, повертаються в нових варіаціях. Так склалася його доля, що Фокін мусив здійснити контрпозицію модерним пошукам в тому режимі, який в свій час здійснив Станіславський. Якщо говорити про наївний, реалістичний, натуралістичний театр герцога Мейнінгенського, якого критикував відомий теоретик і реконструктор театру Вс. Мейерхольд, то його критикував і Станіславський [2, с. 373–375]. Тільки Мейерхольд заперечував психологію, а Станіславський – ні. Станіславський поставив перед собою метроном і намагався його звуку і сам метричний імпульс екстенсивної горизонтальній метрики звуку, руху одягти в фактуру, тембр, ритм, характери, що надають власну волю і своєрідну образну конфігурацію сценічному простору.

Дещо подібне робив і Фокін. Але, коли ми подивимося на те, як входив Фокін як хореограф в Сезони Дягілева, то він зовсім не виріс на підмостках Сезонів. Фокін працював на сцені Дягілева рівно один рік. Якщо терміном появи Сезонів вважати період з 1909-го року, то в 10-му році хореограф був вже звільнений. Усі свої постановки Фокін здійснив у Маріїнському театрі, їх Дягілев просто привіз до Парижу, вони мали шалений успіх. Більше того, після цих вистав і Дягілев, і Фокін, та інші стали всесвітньо відомими, відразу ж набули ореолу надзвичайної геніальності, а через рік Дягілев з Фокіним розсталися. Чому?

За цим стоїть, мабуть, все ж таки поштовх доби, коли Станіславський був вже не потрібен, поезика Станіславського заперечувалася поезикою Мейерхольда. Недарма «Сталевий скок» С. Прокоф'єва приходить на сцену Дягілева як рефлекс поезики Мейерхольда.

М. Фокін був достатньо оригінальним, складним драматургом. Його хист формувався під впливом О. Бенуа, який теж був драматургом в сценографії, намагався реконструювати балет як певну картинну реальність. І Фокіну це вдалося. Він довго вчився у Бенуа. Усі роботи Фокіна, а це і «Лебідь», і «Шопеніана», згодом «Петрушка» і багато інших, були харизматичними. Ці твори усували, власне, самого Дягілева на периферію того широкого могутнього монументального простору, який продукував сценізм Фокіна.

Класичний танок не був чужим хореографу, він його цілком зберіг. Тому можна говорити, що сформувалася певна ситуація, що пов'язана з неотрадиціоналізмом. Ми не говоримо, що це неокласика – це зовсім інше, це неотрадиціоналізм. У класиці зберігається традиція. Недарма пишуть, що Фокін звертався до народних танців, оберігав етнологічну, етнографічну спадщину танку [1]. Це так. Тобто, танок у нього перетворився на певну меланхолійну шопенівську кантилену. Танок стає наспівним, динамічним, трагічним, і в усякому разі, не лубочним, не таким, який можна зазначити як поверховий наїв.

Ця глибина сценічного простору якоюсь мірою була близькою до того образу опери, який ніс усе життя Дягілев, а якоюсь мірою опера з її сценічним універсалізмом Дягілева вже дратувала, була надлишково монументальною. Відтак, одноактний балет, за фокінськими монументальними інтенціями, звичайно, виглядав оксюмороном, риторичною фігурою, яка і вписувалася, і не вписувалася в сценічний вимір Сезонів. Це, мабуть, головний мотив, головна причина, коли інтуїція Дягілева спрацювала бездоганно, – Фокін мусив піти і шукати іншої долі поза антрепризою Сезонів.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаевский В. Хореографические портреты. Москва. *Артист. Режисер. Театр*, 2008. 608 с.
2. Мейерхолд В. Лекции. 1918 – 1919. Искусство режиссури. XX век. Москва : *Артист. Режессер. Театр*, 2008. С. 315–403.

*Ареф'єва Є. Ю.,  
аспірант,  
НМАУ ім. П. І. Чайковського,  
Київ, Україна*

### БОГ, ЛЯЛЬКА, МАНЕКЕН ЯК ОБРАЗИ МУЗИЧНОГО СВІТУ І. СТРАВІНСЬКОГО

Дихотомія Бога і ляльки складає драматургію *compositio* молодого і старого І. Старовинського. Композитор її по-різному описує, але його пам'ять якимось тонким пензлем виписує, як в акварелях Олександра Бенуа, узорі дзеркал озер і річок музичних спогадів автора. І. Стравінський згадує дитинство в сумних тонах просвященного платонізму або неоплатонізму. Це не дивно, пізніше ми не побачимо таких пасторалей із «Петрушкою», не побачимо таких дзеркал, таких зустрічей на площі в Санкт-Петербурзі. Мабуть, це була

ностальгія за дитинством, але «Симфонія Es-dur для великого оркестру у чотирьох частинах ор. 1», «Феєрверк», «Поховальна пісня на смерть М. Римського-Корсакова для великого оркестру ор. 5», перший акт «Солов'я» були написані у Санкт-Петербурзі (Устілузі).

Особливо вражають спогади Стравінського про смерть батька. «Єдиним моментом, коли я відчув реальність батька, була його смерть, і цей момент – єдине, що залишилося мені тепер. Ми не раз думаємо про майбутню смерть батьків, адже ця подія є завжди неочікуваною, і завжди не такою, як ми її собі уявляли. Я узнав, що мій батько приречений, після офіційного візиту – передсмертного – директора імператорських театрів Всеволожського. Як тільки з'явився Всеволожський, я відчув у ньому вісника смерті, і почав звикатися з думкою про неї. Всеволожський, великий аристократ, друг Чайковського, художник – він малював ескізи костюмів – був монументально-вразливою особистістю. Хоча єдине, що можу сказати про нього, то це те, що він носив квадратний монокль, а інколи пенсне дивної трьохкутної форми.

Мій батько помер 21 листопада (4 грудня за н. ст.) 1902 р. Після смерті тіло його затверділо, як шматок замерзлого м'яса, його одягли у парадний костюм і сфотографували, зрозуміло, це робилося вночі. Адже коли ця смерть дійшла до моєї свідомості, я був глибоко вражений думкою, що у сусідній кімнаті знаходиться манекен дорогої людини» [2].

Якщо до кінця вдуматися в цей пасаж, то ми бачимо, що старий манекен-гіпермаріонетка, батько Стравінського – Федір Стравінський, дерев'яний труп вступає в діалог з таким же трупом його пам'яті його – живим батьком. Це жорстокий монолог, діалог двох смертей – смерті батьківської і своєї. Адже як він обставлений? У душі буфо. Танок смерті, що надягає квадратні окуляри або трикутне пенсне Всеволожського, здійснюється вночі у спаласі магнієвих фейєрверків для фотокамери. У цьому весь Стравінський. Він, без сумніву, любить життя, адже його поетика нагадує манекен – страждальну субстанцію. Манерен можна побити, порізати, його нещадно колють всі кравці від музики, а він мовчить. Стравінський не мовчить, адже говорить мовою Крафта і тіньових авторів. У поетиці Стравінського багато смерті, її дисциплінуючого дискурсу, адже це щира зворушлива артикуляція є кредом життя старого майстра.

Фото пам'яті Стравінського утворюється якимось надлишковим об'єктивом, актор діалогу-монологу озброєний непомірною оптикою, утворює образи надмірної образно відвертої реальності. Це і є те *compositio*, що присутне музиці Стравінського, Чайковського. І дуже важко назвати ще якісь імена. Діалог двох манекенів – це діалог двох вкрай страждальних особистостей, пораних, порізаних, побитих, закинутих у нічний ландшафт пустого міста (саме так малював манекени Де Кірико). Манекени освітлені метафізичним променем і говорять один одному невідомо що. Можна говорити про діалогізм цього смертного дискурсу. Один лише передчуває смерть, а інший свідомо випив склянку води, забрудненої холерою. Стравінський любив Чайковського. Його *compositio* – великий рефрен «Шостої симфонії» петербурзького мрійника та страждальця. Тут є два холодних об'єктиви, які дивляться і не дивляться в око один одному, фотографують ту макеноподібну реальність, яка раптом стала самим життям.

Вражає страждальність рефлексії як манекеноподібний світ. Адже страждальність, за М. Бахтіним, є ознакою естетичного феномена. «Естетична діяльність розпочинається, власне, тоді, коли ми повертаємось в себе та на своє місце поза страждаючим («Я» героя як власне «Я» – Є. А.) оформлюємо і завершаємо матеріал вживання; це оформлення й завершення виникає тим шляхом, що ми доповнюємо матеріал вживання, тобто страждання конкретної людини моментами, трансгредієнтними всьому предметному світу, його страждальної свідомості, котрі мають тепер уже не об'єднуючу, а нову завершувальну функцію: місцезнаходження його тіла, яке повідомляло нам про страждання, вело нас до його внутрішнього страждання, стає тепер винятково пластичною цінністю, вираженням, що втілює і завершує страждання, яке виражається; і емоціонально-вольові тони цієї вираженості вже відповідають тону цього страждання; блакитне небо, що його оточує, є живописним моментом, який завершує і розгортає його страждання» [1, с. 26].

Згадуючи про М. Римського-Корсакова, Стравінський говорить: «Через п'ятьдесят років майже неможливо відокремити суб'єктивні спогади від об'єктивних, усі спогади суб'єктивні, однак мої відносяться до настільки несхожої до мене особистості, що їх не можна назвати інакше як об'єктивними. Небагато людей були так близькими мені як Римський-Корсаков, особливо після смерті мого батька, коли він став для мене чимось на кшталт названого батька. Ми намагаємося не судити наших батьків, але, тим не менш, судимо їх, і часто несправедливо. Сподіваюся, мене не вважатимуть несправедливим відносно Римського-Корсакова.

Існує велика різниця між Римським, його біографією, знайомою більшості людей, і Римським – моїм учителем. Читачи цю добру, адже сухувато написану книгу, думати про нього як про людину, що не легко дарує свою великодушність, більше того, він інколи проявляє себе як художник, вразливо поверхневий у своїх намаганнях. Мій Римський, однак, був глибоко доброзичливим, глибоко, і не показним чином, великодушним, і не сприятливим лише по відношенню до прихильників Чайковського. Я не можу заперечувати у нього певної поверховості, оскільки очевидно, що і в натурі Римського, і в його музиці не було великої глибини.

Я обожнював Римського, але не любив його склад розуму. Я маю на увазі його майже буржуазний атеїзм (він би назвав його «раціоналізмом»). Його розум був закритий до будь-якої релігійної або метафізичної ідей. Якщо так відбувалося, що торкалися певних питань релігії або філософії, він просто відмовлявся обговорювати ці питання у релігійному плані» [1]. Так, з одного боку, ми відчуваємо велику любов до людини-вихователя, яка фактично зробила, виліпила з глини власне «Я», перетворила на власну подобу – манекен, гіпермаріонетку, з якої він все життя ліпив власне *compositio*, а з іншого боку – ця любов виглядає як повністю обездушена, позбавлення духовного сенсу, сакрального витоку. Римський-Корсаков – атеїст, не дарма він не любив Чайковського. Це був зовсім інший дух, і зовсім інша особистість.

Усі манекени – образи рефлексії Стравінського наче пливуть по великій річці буття. Це театр Стравінського, який можна уявити як певну сцену, де поетика відіграє не роль режисера, а диригента, текстового супроводу –



обов'язкового елементу театральної технології, адже інколи можна обійтися і без неї. Стравінський був строгою людиною, і в той же час – терплячим учнем, він згадував питання Римського-Корсакова: «Ви розумієте, розумієте?» Відтак, зрозуміти поезику Стравінсько з його вербальних текстів неможливо. Вона народжується як симбіоз Логосу та Еросу, слова і музики. Адже вербальний текст «Музичної поезики» є теорією композиційного синтезу, точніше поштовхом до його прозріння.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
2. Стравинский И.Ф. Диалоги. URL: <https://www.twirpx.com/file/609675/>

*Банчук-Петросова О. В.,  
канд. наук з держ. управл.,  
ст. викладач кафедри міжнародних відносин,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

### НОВІ ВИКЛИКИ ТА ЗАГРОЗИ ВПРОВАДЖЕННЯ МІЖНАРОДНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ СТАНДАРТИВ У ПРАВОВУ СИСТЕМУ УКРАЇНИ

Із моменту підписання та ратифікації Угоди про асоціацію між Україною, з однієї сторони, та Європейським Союзом, Європейським співтовариством з атомної енергії і їхніми державами-членами, з іншої сторони (далі – Угода про асоціацію) [1; 3] пройшло понад п'ять років. Із того часу виконання її положень є пріоритетним напрямом на шляху розвитку міжнародних відносин між Україною та Європою. У цьому контексті варто зазначити, що основними цілями Угоди про асоціацію є:

1) сприяння поступовому зближенню Сторін, ґрунтуючись на спільних цінностях і тісних привілейованих зв'язках, а також поглиблюючи зв'язок України з політикою ЄС та її участь у програмах та агентствах;

2) забезпечення необхідних рамок для посиленого політичного діалогу в усіх сферах, які становлять взаємний інтерес;

3) сприяння, зберігання й зміцнення миру та стабільності у регіональному та міжнародному вимірах;

4) запровадження умов для посилення економічних та торговельних відносин, які вестимуть до поступової інтеграції України до внутрішнього ринку ЄС, у тому числі завдяки створенню поглибленої і всеохоплюючої зони вільної торгівлі та підтримування зусиль України стосовно завершення переходу до діючої ринкової економіки, у тому числі шляхом поступової адаптації її законодавства до *acquis* ЄС;

5) посилення співробітництва у сфері юстиції, свободи та безпеки з метою забезпечення верховенства права та поваги до прав людини і основоположних свобод;

б) запровадження умов для дедалі тіснішого співробітництва в інших сферах, які становлять взаємний інтерес [1].

Утім щодо статусу імплементації Угоди, слід сказати, що попри безсумнівні певні досягнення, наразі у цій сфері простежується низка проблемних аспектів, що ставлять під загрозу можливість подальшого її виконання. Йдеться про, по-перше, незадовільний стан протидії корупції; по-друге, «ілюзорну» судову реформу; по-третє, дискусійність мовного законодавства в аспекті дотримання прав національних меншин.

Так, зокрема, у ході обговорення звіту про імплементацію угоди про асоціацію між Україною та ЄС в Європарламенті, було висловлено зауваження щодо резонансного рішення Конституційного Суду України у справі за конституційним поданням 47 народних депутатів України щодо відповідності Конституції України (конституційності) окремих положень Закону України «Про запобігання корупції», Кримінального кодексу України [2]. Зауважимо, що вказаним рішенням було визнано неконституційними положення стосовно встановлення кримінальної відповідальності за подання завідомо недостовірних відомостей в електронних деклараціях та позбавлено НАЗК повноважень щодо перевірки точності фінансових декларацій, поданих державними посадовими особами. При цьому, на нашу думку, не можна не взяти до уваги, що декілька суддів Конституційного Суду України (включаючи суддю-доповідача) мали можливий конфлікт інтересів. Адже НАЗК виявило порушення у їх фінансових деклараціях, після чого справи було передано до НАБУ для подальшого розслідування кримінальних справ. Відповідно, визнана неконституційність статті 366-1 Кримінального кодексу України [2] та положень Закону України «Про запобігання корупції» [3] про фінансові декларації, поклали край подальшим розслідуванням фінансових декларацій згаданих суддів і, отже, вони отримали від прийнятого рішення Конституційного Суду України безпосередню користь. Цікаво, що питання про можливий конфлікт інтересів було порушено Адміністрацією Президента під час провадження у Конституційному Суді, але про це немає жодної згадки у рішенні, не кажучи вже про пояснення того, чому суд нехтував цим. Як наслідок, НАЗК оголосило про свою неспроможність проводити перевірки деяких державних підприємств та установ. НАБУ заявило, що справи щодо неточного декларування активів повинні бути закриті, а державні службовці, засуджені за зловживання, уникнуть відповідальності. Як повідомляється, понад сто кримінальних справ, розслідуваних НАБУ, були припинені [6]. А міжнародні послы висловили несхвальну позицію щодо скасування кримінальної відповідальності як міри покарання за вказаний злочин. З огляду на вказане, на наш погляд, цілком очікувано, що рішення №13-4/2020 не одержало схвалення з боку частини населення України та політичного класу нашої держави.

При цьому, важливо відзначити, що розглянута дискусійна позиція органу конституційної юрисдикції обумовила не лише активне обговорення національною та міжнародною спільнотою, а й розробку низки нових рекомендацій стосовно

антикорупційної та судової реформ з метою відновлення довіри громадськості до української судової влади та антикорупційної інфраструктури. Маємо на увазі т. зв. «Дорожню карту судової та антикорупційної реформ», оприлюднену 25 січня 2021 року. Проте заходи запропоновані до виконання у термін протягом грудня-лютого, станом на сьогодні, знову ж таки у більшій мірі були проігноровані вітчизняною владою.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Угода про асоціацію між Україною, з однієї сторони, та Європейським Союзом, Європейським співтовариством з атомної енергії і їхніми державами-членами, з іншої сторони від 27.06.2014 року. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/984\\_011#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/984_011#Text) (дата звернення: 24.02.2021)

2. Кримінальний кодекс України: закон України від 05.04.2001 року № 2341-III. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/card/2341-14/conv>(дата звернення: 24.02.2021)

3. Про запобігання корупції: Закону України від 14.10.2014 року № 1700-VII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1700-18#Text> (дата звернення: 24.02.2021)

4. Про ратифікацію Угоди про асоціацію між Україною, з однієї сторони, та Європейським Союзом, Європейським співтовариством з атомної енергії і їхніми державами-членами, з іншої сторони: Закон України від 16.09.2014 року. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1678-18#Text> (дата звернення: 24.02.2021)

5. Рішення Конституційного Суду України у справі за конституційним поданням 47 народних депутатів України щодо відповідності Конституції України (конституційності) окремих положень Закону України «Про запобігання корупції», Кримінального кодексу України від 27 жовтня 2020 року № 13-р/2020. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/v013p710-20#Text> (дата звернення: 24.02.2021)

6. Європарламент про асоціацію з Україною: успіхи попри тривожні сигнали. URL: <https://www.dw.com/uk/yevroparlament-otsinyv-uhodu-pro-asotsiatsiiu-z-ukrainoiu-uspikhy-porpy-tryvozhni-syhnaly/a-56517893> (дата звернення: 24.02.2021)

7. European commission for democracy through law. On the legislative situation regarding anti-corruption mechanisms following decision no. 13-r/2020 of the constitutional court of Ukraine. Strasbourg, 9 December 2020. URL: [https://www.venice.coe.int/webforms/documents/?pdf=CDL-PI\(2020\)018-e](https://www.venice.coe.int/webforms/documents/?pdf=CDL-PI(2020)018-e)(дата звернення: 24.02.2021)

*Борисенко С. А.,  
канд. істор. н.,  
ст. викладач кафедри державного управління і права;  
Білинець Л. А.,  
магістрантка,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна*

## **СУЧАСНИЙ СТАН ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕКТРОННИХ ВЕРСІЙ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ В ОБЛАСНИХ БІБЛІОТЕКАХ УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ**

Сучасний етап світового розвитку характеризується створенням єдиного світового простору без національних бар'єрів і забезпечення однакових правил гри для всіх учасників.

В останні роки ресурси, які раніше були відкриті лише для читачів, які прийшли в бібліотеку, завдяки мережевим технологіям стали значно доступніші для тих, хто знаходиться на відстані від будівлі бібліотеки або обмежений в пересуванні, зважаючи на складну роботу або за станом здоров'я. Студенти, викладачі, вчені мають можливість скористатися перевагами віддаленого доступу до наукових даних, зібраним у всьому світі, в своєму кампусі або іноді з дому. Але існують і певні обмеження в рівнях доступу до ресурсів, причому ці обмеження створюється не бібліотекою, вона лише розвиває свою діяльність у правовому полі і прагне діяти із дотриманням законодавства.

Практично всі обласні універсальні бібліотеки України мають в своїх фондах електронні інформаційні ресурси. Нині ці бібліотеки накопичують електронні ресурси власної генерації, вони обов'язково використовують електронні бібліотечні системи, але найпопулярнішим явищем є агрегація електронних періодичних видань, які практично витісняють «паперову» періодику з книжкових полиць. Як відомо, існує значна кількість журналів, що відносяться до системи відкритого доступу, але тим не менше найбільш затребуваними серед користувачів обласних бібліотек сьогодні є журнали, доступ до яких обмежується умовами ліцензійних угод, підписаних безпосередньо між бібліотекою і постачальником послуг доступу, власником ресурсу, або через консорціумом, який бере на себе всі турботи про безпосередні договори з видавцями, агрегаторами, агентами і надає доступ до інформаційних ресурсів бібліотек галузі освіти і науки, раціонально та економно витрачаючи кошти, що виділяються Міністерством освіти і науки України.

Нині у суспільстві для виконання різноманітних завдань виникають інформаційні потреби особистості, групи осіб або системи, які відображують необхідність отримання інформації. Обласна бібліотека як одна з документно-інформаційних суспільних систем покликана задовольняти ці потреби, ретельно їх вивчати і створювати комфортні умови для використання інформації у вигляді продуктів і послуг, які становлять бібліотечно-інформаційний сервіс.

Досвід роботи обласних бібліотек України показує необхідність впровадження такого нового напрямку роботи як вебліографія.

Вебліографія представляє собою сферу діяльності з підготовки систематизованих анотованих переліків адрес інтернет-сайтів, відібраних з конкретної тематики та ряду інших параметрів. Адреси вебсайтів тісно пов'язані з повним текстом публікації, що в традиційній бібліографії відсутня. Зручність полягає в перебуванні таких переліків в електронній формі та автоматичному потраплянні користувача на потрібний сайт до повного тексту публікації після кліку на будь-яку з перерахованих адрес.

Вебліографічні списки та посібники складаються зі згрупованих у розділи чи розташованих у довільному порядку описів електронних ресурсів віддаленого доступу. Основним завданням укладачів вебліографічних списків є відбір і систематизація найцінніших ресурсів інтернету. Залежно від завдань, поставлених кожною конкретною бібліотекою обласного рівня, цей ресурс відрізняється за напрямом, тематикою, призначенням, читацькою аудиторією. Нині бібліотеки пропонують користувачеві електронні списки всеукраїнських газет і журналів, регіональних ЗМІ, тематичні і універсальні підбірки періодики. Лише ретельний аналіз та відбір джерел працівниками бібліотек дає змогу сформувати необхідний перелік інтернет-ресурсів з якісним контентом [3, с. 225].

Для вебліографії вкрай важливо архівування текстів у зазначеному місці в Мережі та гарантований до них доступ. Збір і систематизація електронних адрес сайтів за будь-якою класифікаційною ознакою є початком підготовки вебліографічних продукту.

Складність для фахівців бібліотек полягає в тому, що про вебліографію в теоретичному плані нині написано небагато, частіше можна зустріти практичні розробки вебліографічних посібників обласних і вузівських бібліотек, які намагаються вийти на нові методи роботи з читачами, які демонструють можливості цього інформаційного продукту, що пробують створити різновиди, орієнтовані на різні групи споживачів, тобто в цьому напрямку практика випереджає теорію.

Потрібно зазначити, що існує, по-перше, розрізнена діяльність окремих установ і фахівців зі створення вебліографічної продукції малоефективна. Для того, щоб вона мала істотний потенціал, необхідно спиратися на принципи системності, постійного моніторингу ресурсів Мережі, достатньої повноти і якості відбору, постійної редакції. Вона повинна кимось створюватися і підтримуватися.

В ідеалі теоретично повинна вийти наступна структура: вебкаталог – зведений поповнюваний ресурс і вебліографічних продукти, створювані на його основі; списки вебадрес публікацій, сформовані за різними ознаками: поточні, ретроспективні і кумулятивні; систематичні і тематичні; анотовані і реферативні; згруповані по окремих різновидах публікацій (автореферати, статті, монографії, підручники і т. ін.)

Сам вебкаталог може бути представлений як спеціалізований сайт з відповідною розробленою спеціально під ці цілі комп'ютерною програмою, з широкими пошуковими можливостями. Він повинен бути відкритий для користувачів і наповнюватися силами бібліотечно-бібліографічної спільноти України.

У комп'ютерній програмі вебкаталогу повинна бути передбачена статистика звернень до того чи іншого ресурсу. Це ранжує і вибудовує ієрархію й побічно свідчить про її якість, з певними застереженнями. Процедура поповнення вебкаталогу повинна бути простою і легкою в дії, ненавантаженою додатковими непотрібними вимогами. Збір вебліографічних ресурсів повинен починатися з низової ланки.

Ще у 2004 р. було запущено проєкт зі створення обласними універсальними бібліотеками регіональних інформаційних корпоративних порталів шляхом поєднання власних інформаційних ресурсів та регіональних вебресурсів, представлення соціально важливої, цікавої інформації кращого характеру. Одним із завдань цього проєкту був розвиток електронних версій періодичних видань в обласних бібліотеках України [1].

Завдяки грандіозній роботі, проведеній обласними бібліотеками України в напрямку створення вебліографічних списків, вони стали основними центрами з їх створення. Рекомендаційні списки електронних ЗМІ пропонують читачам обласні наукові бібліотеки, публічні, відомчі бібліотеки [2, с. 226].

Отже, оцінка сучасного стану процесу створення та використання електронних версій періодичних видань в обласних бібліотеках України дає змогу зробити висновок, що роботу в цьому напрямку розпочато, є вимогою часу і потребує вдосконалення і подальшого розвитку. У контексті глобалізації інформатизація суспільства та реформування багатьох сфер суспільного життя змінюються та активуються не лише інформаційні ресурси, а й весь потенціал бібліотек, максимальне їх наближення до потреб і очікувань користувачів. Зростання затребуваності бібліотек як орієнтирів та інформаційних посередників у реаліях інформаційно-комунікативної діяльності між користувачем та інформаційним простором обумовлено багатьма чинниками, серед яких найвідчутнішими є розвиток інтеграційних процесів України у європейське і світове співтовариство; запобігання інформаційній ізоляції наукової еліти та прискорення їх інтеграції до світової наукової спільноти.

Якісні зміни, які нині мають місце у бібліотечно-інформаційному середовищі, детерміновані загальними тенденціями, а саме: стрімким поширенням електронних ресурсів; впровадженням і розвитком новітніх ІТ-технологій, які сприяють процесам створення електронних ресурсів, цифровому збереженню та доступу до текстової, візуальної, бібліографічної та іншої інформації; тенденцією збільшення віддалених користувачів; підвищенням вимог до бібліотечних послуг та потреб персоналу у постійному оновленні фахових знань для забезпечення професійного рівня обслуговування користувачів.

Всесвітня мережа «Інтернет» надає можливість розширити пошук.

Інтернет-ресурси бібліотек у вигляді електронної періодики нині є інструментами організаційного, інформаційно-бібліографічного та культурно-просвітницького інформування користувачів бібліотеки. Інтернет-простір бібліотеки розширено за рахунок використання хмарних технологій, зокрема Google+. Здійснюються заходи щодо поліпшення забезпечення доступу до національних і міжнародних електронних версій періодичних видань.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архипська О. І. Створення регіональних інформаційних порталів та інформаційних центрів на базі публічних бібліотек України. URL: <http://library.kr.ua/conference/arkhypska.html> (дата звернення: 10.02.2021)
2. Библиотекарь: выбор профессии: мастер-класс профессора Ю. Н. Столярова. – Москва : Либерей-Библиоинформ, 2010. – 176 с.
3. Соколова І. В. Оптимізація роботи бібліотек з електронними текстовими ЗМІ через створення вебліографічних списків. *Бібліотека. Наука. Комунікація: формування національного інформаційного простору : матеріали Міжнар. наук. конф.*, м. Київ, 4–6 жовт. 2016 р. – Київ, 2016. – 640 с.

*Борисенко С. А.,*

*канд. іст. н.,*

*старш. викладач кафедри комп'ютерних наук;*

*Вер'ян В. Т.,*

*магістрант,*

*ПВНЗ «Київський університет культури»,*

*Київ, Україна*

## СУЧАСНИЙ СТАН ЗБЕРЕЖЕННЯ ДОКУМЕНТІВ В АРХІВАХ УКРАЇНИ

Архівна справа в Україні є невід'ємною складовою українського суспільства. Державні архіви є основною ланкою системи архівних установ України. У процесі виконання своїх функцій і повноважень державні архіви вступають у численні і різноманітні відносини з фізичними і юридичними особами, державою. Ці відносини регулюються законодавством України.

Сучасні умови розвитку України продовжуються процесом реформування архівної справи, її демократизації і деполітизації, створення сучасної правової бази, розширення доступу до архівних документів, розгортання наукових досліджень в галузі архівознавства і документознавства, організації діяльності архівних установ на нових засадах господарювання, подальшого розвитку їх системи й мережі [2, с. 15].

Архівне ж законодавство Незалежної України розпочало і продовжує процес реформування архівів, основними рисами якого є демократизація, інформатизація, відкритість, розширення доступу до ретроспективної інформації та правове регулювання всіх складових системи архівних установ.

Сучасне законодавство сприяє підвищенню ефективності інформаційної діяльності державних архівів, і це найкращий спосіб ґрунтовно довести, що архіви мають велике значення як, перш за все, інформаційна установа, що вони відіграють важливу роль у публічному інформаційному просторі.

Однак насправді не існує єдиних законодавчих вимог щодо створення управлінської документації. Ведення Державного класифікатора управлінської документації припинено, він не відображає змін у номенклатурі типів документів, що відбулися внаслідок економічного розвитку країни. В Україні існують національні

стандарти щодо використання зразкової форми управлінського документа, вимоги до оформлення організаційно-розпорядчих документів, розробки єдиних систем документації.

Отже, відповідно до Закону України «Про стандартизацію» стандарти застосовуються на добровільних засадах, якщо інше не передбачено законом. Це призводить не тільки до різних підходів до створення управлінської документації, а й до відсутності взаємозв'язку між уніфікованими формами документів, вимогами до їх використання, які затверджуються різними центральними органами виконавчої влади [3].

Таким чином, враховуючи міжнародний досвід провідних зарубіжних країн та практику його застосування, Закон України «Про справочинство» повинен містити вимоги щодо відповідності державним стандартам створення управлінських документів та ведення Державної класифікації управлінських документів.

У зв'язку зі швидкими та глобальними змінами, що відбулися в нашій країні та суспільстві, визначаються основні функції архівних та інших інформаційних установ: зберігання, необхідне суспільству, забезпечення користувачів цією інформацією. Що стосується інформаційних центрів, бібліотек чи музеїв вони мало чим відрізняються від архіву.

З іншого боку, організація читальних та виставкових залів в архівних закладах та надання користувачам необхідної інформації робить архіви подібними до інформаційних центрів, бібліотек, музеїв [4, с. 25].

Таким чином пріоритетами в діяльності архівної служби України є:

1. Удосконалення нормативно-методичного забезпечення контролю за станом діловодства, експертизи цінності та збереження архівних документів на підприємствах, в установах, організаціях, що є джерелами Національного архівного фонду.

До факторів, що впливають на якість Національного архівного фонду, належать рівень організації діловодства та архівної справи в органах державної влади, органах місцевого самоврядування, підприємствах, установах, організаціях, що не відповідає сучасним вимогам. Зокрема, порушуються вимоги до складання документів, організації документообігу, сповільнюється процес впровадження сучасних інформаційних технологій.

2. Забезпечення гарантованого збереження документів Національного архівного фонду та повноцінного функціонування системи документації страхового фонду.

Стан же проблеми, яку слід вирішити шляхом реалізації пріоритету: розширити доступ до архівної інформації, створити електронні архіви, запровадити електронний документообіг [1, с. 31].

Процес же інформатизації українського суспільства розпочався одночасно з трансформацією діяльності архівних установ завдяки залученню комп'ютерних технологій у процесі опрацювання документальних потоків та масивів, створення на їх базі інформаційних продуктів та репрезентації останніх в телекомунікаційних мережах. Рівень запровадження інноваційних технологій інформатизації галузі визначався станом вітчизняного та світового інформаційного простору, державною політикою щодо стратегії розбудови інформаційного суспільства в Україні та конкретними проектами.



Відповідно поширення інноваційних технологій сприяло вдосконаленню традиційних процесів в архівних установах. Вони охопили управлінські та організаційні функції галузі, але найбільшого використання набули у підвищенні рівня інформативності шляхом створення електронних вторинних інформаційних продуктів, впровадження вебтехнологій [6, с. 22].

Таким чином, аналіз шляхів інтелектуалізації доступу дозволив розкрити еволюцію методики опису архівних документів, яка постійно вдосконалювалася та уніфіковувалася відповідно до вимог міжнародних стандартів і принципів, покладених в основу створюваних інформаційних продуктів.

Тому перспективи удосконалення архівної справи є завданням на майбутнє, вирішення якого прямо пов'язане з розв'язанням недоліків сьогодення в архівній галузі.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Загорецька Олена. Інформаційне забезпечення юридичних та фізичних осіб в архівних установах. *Довідник кадровика*. 2011. №6. 58с.
2. Кисельова Л. А. Правове регулювання функціонування системи архівних установ України. *Інвестиції : практика та досвід*. 2012. № 3. 117 с.
3. Закон України "Про стандартизацію" URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1315-18#Text> (дата звернення 18.02.2021)
4. Сельченкова Світлана. Складаємо довідковий апарат до документів архіву. *Довідник секретаря та офіс-менеджера*. 2013. № 4.
5. Халамов Сергій. Створення електронного архіву. З чого почати? *Довідник секретаря та офіс-менеджера*. 2011. №3.
6. Хрестоматія з архівознавства: Навч. посіб. для студ. іст. спец. вищ. навч. зак. ДКАУ, УНДІАСД; Наук. ред. І.Б. Матяш; Упоряд.: Г.В.Боряк, І.Б.Матяш, Р.Я.Пиріг. К.: Вид. дім „КМ Академія”, 2003. 408 с.

**Борисенко С. А.,**

*канд. істор. н.,*

*ст. викладач кафедри державного управління і прав;*

**Купчик К. В.,**

*магістрантка,*

*ПВНЗ «Київський університет культури»,*

*Київ, Україна*

### БІБЛІОТЕКИ ЯК СЕГМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ

Потужною складовою соціокультурного простору є його інформаційна частина. Бібліотеки слугують джерелом різноманітної інформації, переважно сформованої на базі власних фондів. Процесам глобалізації притаманний швидкісний і всеохоплюючий обмін інформацією. Цьому обміну сприяють бібліотечні електронні ресурси, які набули глобального розповсюдження. Тема

створення, формування та використання бібліотечних електронних ресурсів являється об'єктом численних досліджень вітчизняних і зарубіжних науковців.

У більшості наукових досліджень, присвячених питанню створення бібліотечних електронних ресурсів, електронний ресурс розглядається дещо абстрактно як завершений об'єкт. З огляду на той факт, що процес створення бібліотечних електронних ресурсів України ще триває та стикається з численними проблемами, доцільним може бути «технологічний» або «індустріальний» підхід. Це означає, що до створення бібліотечних електронних ресурсів можуть бути застосовані такі самі критерії, як і до створення матеріального промислового об'єкта, а саме: матеріаломісткість, трудомісткість, собівартість. Такий підхід створює основу до конкретизації розрахунків процесу створення бібліотечних електронних ресурсів. Нині наріжним каменем створення бібліотечних електронних ресурсів є оцифрування власних книжкових і документальних фондів бібліотек України. Цей процес трудомісткий і потребує значних початкових інвестицій для технічного забезпечення оцифрування. Слід зазначити, що досвід оцифрування власних фондів зарубіжних бібліотек показав, що швидкий та якісний результат можливий за умови, коли оцифруванням займається спеціалізована компанія. Водночас ключову роль у процесі створення бібліотечних електронних ресурсів усе-таки відіграють співробітники бібліотек, які відбирають книги та документи для оцифрування, після сканування коригують зображення для оцифрування, складають каталоги та упорядковують створений електронний ресурс.

Оціночні розрахунки вартості створення умовного бібліотечного електронного ресурсу на базі оцифрованих примірників власного фонду бібліотеки були виконані з метою відповісти на питання, чи насправді ця проблема є такою складною і не піддається вирішенню.

Для конкретизації та наочності результатів за базу розрахунків було прийнято створення бібліотечного електронного ресурсу такої структури:

- 20 000 цифрових копій книг і документів з середньою кількістю сторінок 320 в кожному примірнику;
- окремий каталог цифрових копій;
- алгоритм доступу до цифрових копій.

Характеристики частки власних фондів бібліотеки, яка слугувала базою для створення, наведено нижче.

Загальна кількість примірників книг і документів становить 20 000 одиниць. Стан книг і документів, відібраних до оцифрування, різний і після сканування зображення потребують коригування, яке займає 3 год на примірник робочого часу бібліотекаря I категорії.

250 примірників потрібно сканувати власноруч, зважаючи на їхній стан.

470 примірників видань із середньою кількістю сторінок – 165, становлять альбоми з кольоровими ілюстраціями високої якості. Якість сканованих зображень контролює дизайнер, витрачаючи 2 год на один примірник.

Художні альбоми та примірники з пошкодженнями скануються власноруч на універсальному сканері. Середня швидкість сканування 5 стор./хв Одночасно сканується 2 сторінки книги та 1 сторінка художнього альбому.

Стандартні примірники скануються за допомогою автоматичного сканера. Середня швидкість сканування 45 стор./хв. Одночасно сканується 2 сторінки.

Для сканування було задіяні сучасний 1 (один) автоматичний сканер та 2 (два) універсальних, загальною вартістю 3,3 млн. грн з умовним ресурсом 20 000 год (5÷7 років).

Результати розрахунку витрат наведено в Таблиці. Витрати по статтях склались таким чином:

Таблиця

Витрати по статтях	
Статті витрат	Сума, грн
Оплата праці з відрахуваннями	5 659 103
Використання обладнання	616 257
Використання ПЗ	50 000
Накладні	3 795 216
Усього витрат	10 120 576
На 1 сторінку	1,60

Виявилось, що основна стаття витрат – заробітна плата бібліотекарів.

Не менш цікаві результати розрахунку трудомісткості проекту. Основні витрати часу припадають на підготовку примірників до сканування та подальше коригування сканованого зображення сторінок. Якщо залучити до процесу 30 бібліотекарів на 20 обладнаних сучасною комп'ютерною технікою робочих місцях, то процес триватиме цілий рік.

Оціночний розрахунок показав, що для створення бібліотечного ресурсу національного масштабу потрібні початкові інвестиції на придбання обладнання та оплати процесу оцифрування в розмірі близько 4,5 млн. грн. Усі інші витрати здійснюються за кошти бібліотек.

Проект такої складності і масштабу потребує державної підтримки та фінансування.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидова І. О. Інноваційний розвиток бібліотек як складової системи соціальних комунікацій суспільства *Документознавство. Бібліотекознавство. Інформаційна діяльність: проблеми науки, освіти, практики*: матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конференції, Київ, 25-27 травня 2010 р. НАКККіМ, Ін-т держ. упр. та інформ. діяльності. – Київ, 2010. – С. 16–17.

2. Електронні інформаційні ресурси бібліотек у піднесенні інтелектуального і духовного потенціалу українського суспільства. [О. С. Онищенко, Л. А. Дубровіна, В. М. Горовий та ін.] ; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. – Київ : НБУВ, 2011. – 235 с.

3. Мар'їна О. Ю. Бібліотека в цифровому просторі : монографія. Харків. держ. акад. культури. – Харків : ХДАК, 2017. – 326 с.

4. Слав'юк Р. А. Фінанси підприємств: навч. посібник.– вид. 2-ге, доп. і перероб. – Луцьк : Ред.-вид. відділ «Вежа» Волин, держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2001. – 456 с.

*Бурлака А. В.,  
аспірант,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ПРОЦЕСУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ**

Однією з важливих характеристик сучасного соціокультурного простору України є його обумовленість тими тенденціями, які виникають внаслідок глобалізації.

Глобалізація є процесом, який охоплює весь світовий простір та пов'язаний зі створенням уніфікованих характеристик у різних країнах світу. Зокрема це стосується перетворення світу в єдину систему, що володіє одними характеристиками і механізмами діяльності. Доцільно розглянути, яким чином глобалізація впливає на аудіовізуальний простір України.

Глобалізація наявна у різних сферах людської культури. Її формування, яке відбулося внаслідок економічних та політичних чинників, поступово поширилося і на мистецьку практику. Внаслідок цього процесу починає унаочнюватись формування інтернаціоналізованої світової взаємодії, яка спрямована на посилення взаємозв'язку різних країн. «Глобалізація – це історичний процес всесвітньої економічної, політичної, культурної та релігійної інтеграції та уніфікації» [1, с. 306].

Аудіовізуальний простір України значним чином обумовлений такими тенденціями, які характерні для світової мистецької практики. Так, за умови того, що виникає певна оригінальна ідея, яка може здобути високі рейтинги за її реалізації, вона купується та транслюється у інших країнах світу. Більша частина компонентів аудіовізуального контенту залишається незмінною, проте деякі елементи можуть набувати дещо іншого висвітлення, внаслідок того, що вони набувають національно забарвленого характеру. Подібні риси прослідковуються у таких аудіовізуальних практиках, зокрема, телесеріали, розважальні шоу, ток-шоу. Зокрема, поширеним є стандарт, пов'язаний з обговоренням соціальних проблем, які потребують активної комунікації та озвучування позицій різних сторін конфлікту. Прикладом можуть слугувати шоу «Говорить Україна», «Один за всіх», відповідниками якого є шоу «Пусть говорят» (Росія). Так само за зразком британського шоу «The Moment of Truth» створено шоу «Детектор брехні» та «Лише правда».

Окрему категорію становлять шоу, які спрямовані на досягнення ідеального образу – це «Я соромлюсь свого тіла», «Зважені та щасливі», який орієнтується на американський проєкт «The Biggest Loser» та британський – «Diet on the Dance Floor». За зразком британського шоу «The Week The Women Went» організовано український проєкт «Хата на тата». У багатьох з цих проєктів залишаються певні незмінні ключові елементи, в той час як інші значним чином відрізняються, враховуючи культурну специфіку регіону. Певні проєкти мають не надто великий розголос та поширені лише у деяких країнах, тобто не

володіють у повній мірі універсальністю, притаманній глобалізації. Це може бути обумовлено тим, що для східної ментальності не надто характерна практика «виносити сміття з хати», тобто обговорювати проблему зв'язку поколінь чи соціальні проблеми. Для традиційних східних культур залишається незмінною традиція авторитетності старшого покоління, тому подібні проєкти можуть сприяти підриванню настанов, що функціонують упродовж тисячоліть.

Разом із цим можна виділити окрему категорію розважальних шоу, що пов'язані з мистецьким контентом. У них, як правило, повністю відтворюється оформлення сцени, місце для розміщення суддів чи експертів, правила проведення. Саме вони розраховані на усереднену та глобалізовану універсальну аудиторію, яка добре сприймає проєкт, будучи громадянином США, Південної Кореї чи України. Серед таких виділяються вокальні та танцювальні шоу. Мистецтво є універсальною мовою, яка зрозуміла та прийнятна для набагато ширшої та чисельнішої аудиторії. Прикладами таких аудіовізуальних продуктів є шоу «America's Got Talent», за зразком якого було створено «Britain's Got Talent», «Arab's Got Talent», «Ecuador Tiene Talento», «Eesti talent», «SA's Got Talent», «Україна має талант», «Минута славы» та ін. Загалом це шоу було реалізоване у п'ятдесяти шести країнах світу, охопивши усі континенти та знайшовши втілення не лише у США та країнах Західної та Східної Європи, а й у країнах Близького Сходу, Африці, Китаї та Південній Кореї, що є насправді вражаючим результатом. Його популярність є не лише ознакою процесу глобалізації, а й вектором спрямування проєкту. За рахунок того, що він пов'язаний із пошуком талантів у різних сферах (не лише танцювальній чи вокальній), він має фактично невичерпний потенціал, надаючи людям різного віку можливість розкрити свої надзвичайні здібності та вміння.

Трохи менш вражаюча географія вокального шоу «The Voice», яке було впроваджене у Бельгії. Воно стало популярним у США, країнах Європи, Азії та Сходу. У загальному рахунку було реалізовано тридцять три франшизи проєкту, який набув значного поширення у різних версіях – пошуку вокальних талантів як серед дорослих, так і серед дітей.

Значну популярність мало британське шоу «Strictly Come Dancing», яке із назвою «Dancing with the Stars» було реалізоване у шістдесяти країнах світу, в тому числі й в Україні («Танці з зірками»). Чимале розповсюдження у глобалізованому медійному просторі відбулося завдяки тому, що танцювальні виступи здійснювали відомі «зірки», для яких танець не був провідною та основною практикою. Таким чином відбувалось наближення медійних персон до аудиторії, яка бачила як їх злети, так і невдачі. Танцювальний проєкт «So You Think You Can Dance?», який в українському медіапросторі став відомий під назвою «Танцюють всі», був реалізований у тридцяти країнах світу, ставши прикладом ще однієї з успішних франшиз.

Найбільш вдалі у комерційному та естетичному плані проєкти, які наявні в аудіовізуальному просторі України, є здебільшого франшизами шоу, що виникли у світовій медіа практиці. Популярними стають ті заходи, які охоплюють велику глядацьку та слухацьку аудиторію, мають потенціал для розвитку та тривалої трансляції. Універсальність аудіовізуального продукту та його

розповсюдження є наслідком формування загального глобалізаційного простору, в якому поширюються спільні духовні цінності, серед яких чільне місце відводиться мистецьким практикам.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Монахова М. Глобализация как этап интернационализации. Угрозы и возможности. *Международная научно-практическая конференция «Мировая экономика в XXI веке: глобальные вызовы и перспективы развития»* (Москва, 25 нояб. 2016 г.). Москва, 2016. С. 306-308.

**Вільчинська І. Ю.,**  
докт. політ. н., проф.,  
завідувачка кафедри журналістики та міжнародних відносин,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна

### ІНФОЛОГЕМА: ПАРАЛЕЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ

Інфогенез сприяв виникненню широкого масиву нових соціальних, політичних на інших проблем, а також нових явищ.

На поч. 90-х рр. ХХ ст. російський дослідник В. Коган ввів до наукового обігу поняття «інфологема». Останнє з розвитком інформаційно-комп'ютерних технологій, зокрема інтернету, набуває дедалі більшої актуальності. Сам дослідник розуміє інфологему як інформацію, що зазвичай є результатом усвідомленої маніпуляції з метою заміщення базових фактів артефактами. Інфологеми постійно циркулюють у суспільному дискурсі, з легкістю спотворюють картину світу, витісняють достовірну інформацію, руйнують усталену систему цінностей, заміщуючи її симулякрами, міфами, стереотипами [2, с. 127].

Рухливість, з якою інфологеми потрапляють у різноманітні інформаційні канали, здатність до стрімкого поширення і стійкого зв'язку з основними світоглядними аксіомами визначають їх можливість проникати в базовий тезаурус людини, визначати соціально-психологічні стандарти, підмінювати реальний досвід вигадкою, а відповідно – формувати нові ціннісні диспозиції, переконання та орієнтації на індивідуальному та суспільному рівнях, що почасти зумовлює віртуальні патерни поведінки.

Основне завдання інфологеми – формування нової «паралельної» картини світу, стійких стереотипних уявлень, ідеологічних міфів тощо з метою цілеспрямованого інформаційно-маніпулятивного впливу на свідомість і поведінку людей. Недарма це поняття тісно пов'язане з такими явищами як ідеологеми, іміджологеми, міфи, стереотипи, фейки, симулякри, зомбування тощо, та створюваною ними псевдореальністю, яка не має нічого спільного з об'єктивним суспільним життям.

Інфологема використовується для позначення неправдивої або спотвореної інформації (інформаційної моделі), що у більшості випадків свідомо створюється політтехнологами. Тому найбільш активно інфологеми використовуються під час виборчих кампаній для формування негативного ставлення громадян до політичного лідера, політичної сили чи проєкту [1].

До основних маніпулятивних якостей інфологем можна віднести той факт, що вони не потребують інтерпретації або підтвердження своєї правдивості, позаяк інформація, представлена в них, видається достовірною, а джерело поширення зазвичай є авторитетним. Тому основними каналами проникнення інфологем у суспільство часто є відомі широкому загалу засоби масової комунікації, які ініціюють інформаційну хвилю, вкидаючи в інформаційний простір необхідну маніпулятивну інформацію, яка згодом підхоплюється іншими інформаційно-комунікаційними каналами, зокрема обговоренням на рівні пліток і чуток. Це підсилює її ефект і поширення у суспільстві [2, с. 128].

Саме плітки, чулки стають найбільш дієвим засобом маніпуляції під час передвиборної агітації. Для підсилення впливу інфологем на громадську думку використовуються різноманітні техніки переконуючої інформації, зокрема уваги, довіри, підкріплення, інтерпретації.

Поряд з деструктивним інформаційно-психологічним впливом інфологеми можуть відігравати і позитивну роль, виконуючи своєрідну «охоронну» суспільну функцію щодо психічно-емоційного стану громадян. Позаяк часто вони допомагають відволіктися від негативних подій, подолати депривацію, фрустрацію, негативні очікування кожної людини та напругу суспільстві в цілому [1].

За сучасних умов інфологеми дають можливість створювати цілі паралельні світи, формуючи символічний контекст інфогенезу, та фактично стають закономірною детермінантою розвитку віртуальних світів.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вільчинська І. Ю. Інфологема. *Сучасна політична лексика : навч. енциклопед. словник-довідник*. За наук. ред. Хоми Н. М. Львів : Новий Світ-2000, 2015. С. 118.
2. Коган В.З. Теория информационного взаимодействия : философско-социологические очерки. Новосибирск : Изд-во Новосиб.ун-та, 1991. 316 с.

**Варенко В. М.,**  
канд. пед. н., доцент,  
доцент кафедри документознавства  
та інформаційно-аналітичної діяльності,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна

### ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОГО АНАЛІТИКА

Сучасний світ докорінно змінюється. Змінюються технології менеджменту організацій, змінюються технології аналітичної діяльності. Традиційна аналітика (Аналітика 1.0.) під тиском цифрових трансформацій поступається новій, операційній аналітиці (Аналітика 3.0). Операційна аналітика здійснює «електронну революцію» у сфері управління. Вона виводить аналітику за традиційні межі

застосування, бо перед нами якісно новий інструмент, новий рівень еволюції аналітичних технологій, який відкриває широкі можливості для інтеграції з різними джерелами інформації (наприклад, інтернетом речей) через відповідні додатки, через засоби зв'язку та електроніки, забезпечуючи при цьому єдине, спільне надання і презентацію інформації на основі Великих даних (Аналітика 2.0). Як справедливо зазначає Білл Френкс, операційна аналітика як явище «інтегрує традиційну аналітику в бізнес-процеси і автоматизує прийняття рішень з тим, щоб тисячі повсякденних рішень приймалися під час аналітичних процесів без будь-якого втручання людини» [3, с. 24]. Така аналітика убезпечує принаймні від суб'єктивізму в прийнятті управлінських рішень, а онлайн-режим додає оперативності, миттєвого реагування на всі процеси, явища, події, що відбуваються. Аналітик набуває нових ознак – оператора, інтегратора аналітичних висновків, пропозицій.

Відповідно до нових потреб кардинально міняється фаховий портрет сучасного аналітика, який з фахівця, що раніше рекомендував для покращення ситуації в організації певні дії (а замовник вирішував, виконувати їх чи ні), тепер стає фахівцем, що прописує певні дії і негайно реалізує їх за допомогою автоматизованих машинних алгоритмів. Зрозуміло, що за нових умов має по-новому звучати поняття «інформаційна культура».

Отже, як це поняття трактують сучасні науковці? Колектив авторів, на чолі з Ю. І. Палехою в роботі «Інформаційна культура» [2] розглядають цей феномен як «поняття, що характеризує світ з погляду збільшення кількості й різноманітності інформації та каналів її розповсюдження, а також розвиток міждержавних комунікаційних каналів, створення глобальної інформаційної інфраструктури і комунікативних систем з миттєвою передачею консолідованої інформації при одночасному зростанні її значення та збільшення робочої сили працівників, задіяних у збиранні, обробленні, захисті та поширенні інформації в часі та просторі». На думку авторів, нині вже недостатньо вміти самостійно накопичувати інформацію, а необхідно опанувати таку технологію роботи з нею, коли єдиною командою готуються і приймаються стратегічні рішення на основі колективного знання. Зазначене свідчить про те, що в організації мусить бути сформований певний рівень культури поведінки з інформацією. Щодо аналітиків, то, як вважають автори, потрібні фахівці, здатні працювати в згуртованій команді, вміння кожного працівника апарату управління організації здійснювати розробку певних частин консолідованого інформаційного продукту чи послуги в тандемі з іншими учасниками, що дає змогу більш ефективно та продуктивно вирішувати завдання будь-якої форми складності, які не в змозі поодиночці виконати навіть високопрофесійні працівники. Їхня взаємозалежність зумовлена єдиною корпоративною інформаційною культурою суб'єкта управління, яка так чи інакше впорядковує організаційну поведінку працівників, зайнятих інформаційною діяльністю (knowledge officers), у розподілі їхніх повноважень і відповідальності [2].

Карл Андерсон в своїй праці «Аналітична культура» [1] гостро ставить питання формування аналітичної команди професіоналів нової генерації, здатних вирішувати нові завдання в аналітичній діяльності, пов'язаних з трансформацією технологій збору і аналізу інформації на основі великих даних. У компанії, на думку



автора, як мінімум, мають бути присутні різні типи аналітиків, що виконують певні ролі: «підприємці» – спеціалісти з роботи з великими даними; «дослідники» – спеціалісти, що мають навички роботи зі статистикою великих даних; «розробники» – експерти з сильними навичками програмування і машинного навчання на основі великих даних; «творчі спеціалісти», які вважаються ні сильними, ні слабкими в жодній з названих груп. Якщо говорити про фахову підготовку членів команди, то це, на думку Карла Андерсона, інженери у сфері обробки великих даних і аналізу; бізнес-аналітики; data scientists (спеціалісти з роботи з великими даними); спеціалісти зі статистики; «кванти», тобто спеціалісти з кількісного аналізу (з базовою математичною підготовкою); спеціалісти з економічного аналізу і фінансові аналітики; спеціалісти з візуалізації даних. Погоджуємось з автором, що така команда, здатна вирішувати сучасні непрості задачі, що стоять перед аналітичним підрозділом.

Щодо кадрового забезпечення фахівцями, єдине, на чому ще раз акцентуємо увагу, це універсальність, взаємозамінність спеціалістів. Серед аналітичних методик, затребуваних нині, виділимо моделювання, оптимізацію (пошук оптимального варіанта), аналізи зображень, володіння машинними алгоритмами роботи, аналіз графів (взаємовідносин між людьми і організаціями), геопросторовий аналіз, текстова аналітика [3, с. 218]. Звичайно, базовий рівень традиційних аналітичних методик ніхто не відміняв, вони так само затребувані.

Як висновок, зазначимо, що інформаційна культура, зокрема, сучасного аналітика в непростих умовах глобальних цифрових трансформацій, весь час перебуває у процесі постійних змін і розвитку. Застосування сучасних аналітичних методик і технологій, зокрема, операційної (онлайн) аналітики уже змусило багато організацій змінити свою корпоративну культуру, тобто перейти від рішень, що базуються на інтуїції, до рішень, заснованих на фактах, на технологіях Великих даних.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Андерсон Карл. Аналитическая культура. От сбора данных до бизнес-результатов. М: Манн, Иванов и Фербер, 2017. 336 с.
2. Палеха Ю.І. Палеха О.Ю. Горбань Ю.І. Інформаційна культура. URL: <http://dilo.kiev.ua/books/73-nformasya-kultura.html> (дата звернення: 18.02.2021).
3. Фрэнкс Билл. Революция в аналитике. Как в эпоху Big Data улучшить ваш бизнес с помощью операционной аналитики. -М: Альпина Паблицер, 2018. 320 с.

**Вишневська Г. Г.,**  
канд. культурології (PhD),  
доцент кафедри міжнародного туризму,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна

## **ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ХМЕЛЬНИЧЧИНИ В УМОВАХ ПОСИЛЕННЯ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ**

Історико-культурна спадщина Хмельниччини являє собою могутнє соціокультурне середовище не лише слов'янської, але й світової духовності. Пам'ятками історії та культури є споруди, пам'ятні місця і предмети, пов'язані з історичними подіями в житті народу, розвитком суспільства та держави, витвори матеріальної і духовної творчості, які мають історичну, наукову, художню або іншу цінність. Найбільша їх кількість зосереджена у Кам'янець-Подільському.

Завдяки унікальному поєднанню історико-архітектурної, містобудівельної спадщини, ландшафту каньйону річки Смотрич, древньоруська та середньовічна частина міста проголошена державним історико-архітектурним заповідником.

Кількість пам'яток архітектури XV-XIX ст. налічує близько 200 будівель та споруд. Могутні оборонні укріплення «Старого міста», фортеця та фортечний міст, поєднання культових споруд різних релігій залишають неповторне враження.

До визначних історико-культурних пам'яток належить зокрема Кам'янець-Подільська фортеця – пам'ятка військової архітектури епохи феодалізму. Комплекс споруд формувався протягом віків. Кам'янець-Подільська фортеця – одне з семи чудес України та номінант до реєстру світової культурної спадщини ЮНЕСКО.

До того ж, за останні роки місто Кам'янець-Подільський набуло фестивального іміджу. Традиційні Всеукраїнські та Міжнародні фестивалі «Козацькі забави», «Лицарський турнір», «Остання столиця», «Фестиваль повітряних куль», дитячі фестивалі «Стара фортеця» та «Кам'янецькі скелі» стали популярними не тільки в Україні, а й за її межами. Щороку Кам'янець-Подільський відвідує біля 250 тис. туристів, з них близько 30 тис. – з інших країн світу.

Знамениті фортифікаційні споруди побудовані також у Меджибожі і Старокостянтиніві. Замок у Старокостянтиніві (1516-1571) заснований князем К. Острозьким для захисту краю від набігів татар. Церква була одночасно фортифікаційним укріпленням. Пам'ятка зберегла характерні риси резиденції феодала XVI ст. на Поділлі [3].

Гордістю Меджибожа є фортеця – архітектурний комплекс, що зберігся до наших часів, побудований у XIV-XV ст. місцевими майстрами в традиційних формах оборонної архітектури. Меджибіжський замок є цінною перлиною української культури. Зараз у замку розміщено музей. Фортецею цікавляться туристи з Франції, Англії, Канади, Австрії [2].

До пам'яток садово-паркового мистецтва державного значення відносяться Антонінський, Полонський, Новоселицький (Полонський р-н), Новоселицький (Старокостянтинівський р-н), Самчиківський, Голозубинецький, Малівецький, Михайлівський (Дунаєвецький р-н) парки. Решта парків одержала статус пам'яток садово-паркового мистецтва місцевого значення.

З усіх старовинних парків області, які зберегли вигляд паркового мистецтва, є Малівецький і Голозубинецький на Дунаєвеччині, Виноградівський і Куявський Ярмолинецького району. У найкращому стані нині перебуває Самчиківський парк (відзначив 200-ліття від заснування у 2001 р.).

Також серед історико-культурних пам'яток Хмельниччини вагоме місце займають сакральні споруди. Покровська церква-фортеця розташована у с. Сутківці Ярмолинецького району; унікальна мурова пам'ятка, що репрезентує одночасно фортецю і храм. Сатанівська синагога – пам'ятка містобудування та архітектури України національного значення. Пам'ятка є характерним твором у стилі ренесансу. Це один із найкращих зразків синагог оборонного типу, які збереглися до нашого часу. Крім того, Сатанівська синагога – одна з найдавніших у всій Східній Європі споруд такого типу. Кафедральний костел святих Апостолів Петра і Павла в Кам'янці-Подільському – діючий католицький храм, визначна пам'ятка історії культури та архітектури держави, одна з головних туристичних атракцій міста. Архітектурний ансамбль Костелу святих Апостолів Петра і Павла включає в себе: власне костел, дзвіницю, тріумфальну арку та мінарет. Містить риси архітектури ренесансу, бароко, неоготики [1, с. 172]. Нині Кафедральний костел святих Апостолів Петра і Павла у Кам'янці-Подільському, один з найкраще збережених на теренах України, не лише великий духовний осередок, а й популярна туристична атракція міста. Споруда входить до Сімох чудес Кам'янця-Подільського. Свято-Михайлівська церква у с. Зіньків Віньковецького району – дерев'яна на кам'яному фундаменті церква з дерев'яною дзвіницею; одна з найвиразніших пам'яток подільської дерев'яної церковної архітектури.

На Хмельниччині діє 2 Державних історико-культурних заповідники: «Межибіж» і «Самчики», 19 державних музеїв, з них – 4 обласні, 10 районних, 5 міських, 284 недержавних музеї, з яких 19 носять звання «народний музей». Щороку музеї області відвідує понад 500 тисяч жителів.

Основними передумовами подальшого розвитку туризму в Подільському регіоні є:

- рекреаційні ресурси: сприятливі ландшафти, мінеральні лікувальні води;
- пам'ятки історії, культури, архітектури;
- зручне геополітичне і транспортне положення, оскільки через регіон проходять важливі шляхи державного і міжнародного значення;
- історичний аспект, що проявляється в етнографічній культурі: тут відбулося своєрідне змішування народів;
- відносно сприятлива екологічна ситуація;
- соціально-економічні особливості регіону, зокрема, низький рівень індустріалізації території, що може сприяти розширенню матеріально-технічної бази туризму;

- потреби ринку щодо пропозиції туристичного продукту, який має нові особливості та якості.

Потужному розвитку екологічного туризму в регіоні сприяє діяльність Національного природного парку «Подільські Товтри». Позитивний вплив на активізацію туристичної діяльності в регіоні має сполучний розвиток Національного природного парку «Подільські Товтри» та Державного історико-архітектурного заповідника «Кам'янець», який розташований на території цього парку. Перспективною курортною місцевістю і регіону країни є Збручанське родовище мінеральних вод типу «Нафтуса», одне із найбільших в світі, за деякими оцінками, можлива одночасна його місткість – 100 тис. осіб.

Останнім часом в регіоні набирає потужних обертів сільський туризм. Оскільки особливістю Поділля є наявність невеличких містечок зі значним потенціалом пам'яток історії та культури, пов'язаних із життям і діяльністю визначних осіб, це може сприяти розвитку екскурсійних маршрутів різної спеціалізації: літературних, архітектурних, мистецьких, історичних.

Поділля є одним із найперспективніших регіонів країни щодо функціонування туристичної сфери та має широкі можливості для розвитку як регіонального, так і міжрегіонального та міжнародного туризму, а за комплексом історико-культурних і природних ресурсів може забезпечити потреби у культурному, пізнавальному, оздоровчому, рекреаційному, релігійному, спелеологічному та зеленому видах туризму.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Закон України «Про охорону культурної спадщини» : за станом на 28 січня 2016 р. : офіц. вид. *Верховна Рада України*. – Київ. Парлам. вид-во. 2000 р. N 39, ст.333 32 с. (Закони України).

2. Хмельницька обласна державна адміністрація: за станом на 1.02.2016 р. URL <http://admkm.gov.ua/index1.php?subaction=showfull&id=1204891678> (дата звернення 12.01.2021)

3. Почаевская Лавра за станом на 1.02. 2016 р.URL: <http://pochaev.pp.ua/> (дата звернення 12.01.2021)

*Ворошилова Г. О.,  
канд. екон. н., доцент,  
доцент кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ НА РОЗВИТОК МІЖНАРОДНОГО РИНКУ ТУРИСТИЧНИХ ПОСЛУГ**

Наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. у розвитку світової економічної системи все чіткіше почали проявлятися процеси, які отримали назву глобалізації, або «глобалізму», сутність якого полягає в закономірному формуванні єдиної загальносвітової економічної системи. Розвиток економічних зв'язків між окремими країнами і підприємствами приводить до все більшої їх взаємозалежності і на цій основі – до виникнення єдиної, цілісної системи економічних відносин у масштабах усього світу.

Питанням глобалізації та регіоналізації приділяється достатня увага з боку широкого кола українських дослідників – представників різних наукових шкіл і напрямів. Серед численних наукових поглядів заслуговують на увагу праці О. Білоруса, В. Клочка, Є. Маруняк, С. Соколенка, В. Шейка [1]. Проте питанням впливу глобалізації на розвиток індустрії туристичних послуг приділено, на нашу думку, недостатньо уваги.

На сучасному етапі розвитку міжнародних економічних відносин глобалізаційні процеси охопили всі сфери світового господарства, в тому числі і міжнародний ринок туристичних послуг. Як наслідок, відбувається зростання рівнів інтегрованості туристичних галузей та окремих підприємств різних країн, з одного боку, та загострення конкурентної боротьби між країнами за розподіл туристичних потоків, з іншого. Водночас, сучасною тенденцією в економіці розвинених країн є зростання частки туристичних послуг як у структурі валового внутрішнього продукту, так і в структурі споживання. Також характерним є інтенсивний розвиток нових інформаційних технологій, електронної торгівлі у сфері туризму. Такі процеси створюють загрози туристичним галузям країн із більш низькою конкурентоспроможністю національних підприємств, несформованістю ринкових механізмів та недосконалою державною туристичною політикою. Це стосується країн із трансформаційною економікою, до яких належить і Україна.

Деякі вчені, наприклад І. В. Смаль зазначають, що глобалізація туризму несе з собою і негативні моменти, які прямо та опосередковано впливають на розвиток індустрії туризму. Йдеться про екологічні проблеми, спалахи захворювань і епідемії у різних куточках світу та загрозу терористичних актів. Більшість із перерахованих проблем має регіональний характер, але глобалізація «примушує» реагувати на них всю світову індустрію туризму [2].

Так, глобальна економічна криза 2008–2010 рр. мала негативний вплив на розвиток міжнародного туризму на ринку Північної Америки. Надходження від міжнародного туризму в Мексиці, де ця галузь є четвертою за обсягом

поповнення бюджету країни після експорту нафти, грошових переказів від мексиканців, що живуть за кордоном та прямих іноземних інвестицій, у 2009 р. скоротилися більш ніж на 2 млрд дол (11,3 млрд дол). У 2008 р. надходження від міжнародного туризму в країні склали 13,3 млрд дол [3, с. 8]. Значно послабила розвиток туризму в країні епідемія вірусу А(Н1N1), а також збільшення кількості злочинів на ґрунті незаконного обігу наркотиків.

Інтенсивність міжнародних туристичних прибуттів значною мірою залежить від стану політичних відносин між країнами-постачальниками туристів та держав, які приймають. Істотний вплив на географічний розподіл і динаміку туристичних прибуттів має політична ситуація в регіонах та окремо взятих країнах. Політична нестабільність, військові конфлікти, природні катаклізми, фінансові та економічні кризи значною мірою знижують туристичну активність у такі провідні туристичні регіони як Єгипет, Туніс, Туреччина, Ізраїль тощо. Так, через тривалий конфлікт в Україні, можна спостерігати різке падіння показника міжнародних туристичних прибуттів (-48,5 %) у 2014 р., порівняно із даними попереднього року [4; с. 8] (табл. 1).

Таблиця 1

### Міжнародні туристичні прибуття у світі (2012–2014 рр.)

Позиція	Країна	Кількість, млн осіб			Зміни (%)		
		2012 р.	2013 р.	2014 р.	12/11	13/12	14/13
1	Франція	81,9	83,6	83,7	1,8	2,0	0,1
2	Сполучені Штати Америки	66,6	69,9	74,7	6,1	5,0	6,8
3	Іспанія	57,4	60,6	64,9	2,3	5,6	7,1
4	Китай	57,7	55,6	55,6	0,3	-3,5	-0,1
5	Італія	46,3	47,7	48,5	0,5	2,9	1,8
6	Туреччина	35,6	37,7	39,8	3,0	5,9	5,3
7	Німеччина	30,4	31,5	33,0	7,3	3,7	4,6
8	Великобританія	29,3	31,1	32,6	-0,1	6,1	5,0
9	Росія	25,7	28,4	29,8	13,5	10,2	5,3
10	Мексика	23,4	24,2	29,1	0,1	3,2	20,5
11	Україна	23,0	24,7	12,7	7,5	7,2	-48,5

Джерело: за даними [4, с.8–10].

Аналізуючи 2019 р., варто зазначити, що він став черговим періодом сильного зростання, хоча кількість міжнародних туристичних прибуттів зростає нижче аналогічних показників, що спостерігалися у 2017 р. (+ 7 %) та 2018 р. (+6 %) [5]. Однак, вплив зовнішніх чинників, а саме: пандемія вірусу COVID-19, природні катаклізми в певних регіонах, війни та техногенні катастрофи – безпосередньо вплинули в негативному аспекті на динаміку сфери гостинності та туризму. Світ зіштовхнувся з безпрецедентною глобальною надзвичайною ситуацією в галузі охорони здоров'я, соціальної та економічної ситуації через пандемію COVID-19.

Подорожі та туризм у першому кварталі 2020 р. стали одними з найбільш постраждалих галузей. Пандемія COVID-19 скоротила кількість міжнародних туристичних прибуттів до аналогічної кількості, яка була рік тому. Наявні дані вказують на зменшення (22 %) у I кварталі 2020 р., а кількість прибуттів в березні знизилася на 57 %. Це призвело до втрати 67 млн міжнародних прибуттів та близько 80 млрд дол США потенційного прибутку від міжнародного туризму [5].

Отже, глобалізація робить залежним процес виробництва товарів та послуг у різних країнах від розвитку світового господарства, впливає на структуру виробництва всередині країни та на особливості формування платіжного балансу. Такий вплив призводить до підвищення рівня відкритості національних економік, який визначають як рівень включення країни в світову торгівлю та міжнародний поділ праці. Однак, зовнішні чинники, природні катаклізми, війни та техногенні катастрофи, безпосередньо та в негативному аспекті впливають на динаміку сфери гостинності та туризму.

Для туристичної галузі України усе це вимагає пошуку шляхів оптимізації зовнішньоекономічної діяльності туристичних підприємств, розробки макроекономічної стратегії й тактики виходу національних туристичних підприємств на зовнішні ринки, обґрунтування конкретних заходів щодо впровадження інноваційних форм організації туристичної діяльності.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Особливості і проблеми розвитку міжнародного туризму у контексті глобалізаційних процесів URL: [http://tourlib.net/statti\\_ukr/smal2.htm](http://tourlib.net/statti_ukr/smal2.htm) (дата звернення: 19.02.2021).
2. Смаль В.В., Смаль І.В. Глобалізація: головні фактори та наслідки розвитку *Географія та основи економіки в школі*. – 2005. – № 2, С. 37-43.
3. UNWTO Tourism Highlights. 2011 Edition. – Madrid: UNWTO Publications Department, 2011. – 12 p.
4. UNWTO Tourism Highlights. 2015 Edition. – Madrid: UNWTO Publications Department, 2015. – 15 p.
5. UNWTO Tourism Highlights. 2020 Edition. – Madrid: UNWTO Publications Department, 2020. – 24 p.

*Гаєвська Т. І.,  
канд. істор. н. (PhD),  
Інститут культурології,  
Національна академія мистецтв України,  
Київ, Україна*

### **СУЧАСНІ СВЯТКОВІ ПРАКТИКИ**

Свято як повторення космогенезу являє собою одну з найважливіших ієрофаній (втілень) Sacrum-у. У контексті традиціоналістської філософсько-культурологічної та релігієзнавчої думки ХХ–ХХІ ст. на базі феноменології культури (Е. Гуссерль, Б. Вальденфельс), соціальної феноменології (Е. Левінас) та феноменології релігії (Д. Фрезер, М. Еліаде) свято (похідне від «святе» за В. Личковахом, похідне від «святко, святий» (С. Безклубенко)) є вираженням сакрального першопочатку буття людини і входить до опозиції «сакральне-профанне». З точки зору семіотики свято є точкою перетину історично лабільних форм суспільної свідомості (парадигмальні параметри) та відносно стійких архетипів як основи формування ментальних кодів (синтагмальні характеристики). Входження феномену свята у практики мультикультурного суспільства призвело до акцентуації уваги саме на парадигмі, що значною мірою пошкодило священний смисл святкової символіки, призвівши до деонтологізації та спустошення її змісту. Важливість критичного дослідження святкових практик як в Україні, так і в світі, нині не викликає сумніву з огляду на конфлікт між прибічниками традиціоналізму, які наполягають на святі як чиннику формування національної (цивілізаційної) ідентичності та збереження колективної пам'яті спільноти, та прибічниками релятивно-діалектичного постмодернізму, що через мультикультуралізм розхитують базові основи свята на користь утримування на відстані окремих замкнених ідентичностей різних груп у межах одного середовища, в тому числі святкового, що призвело до розвитку концепції культурно-релігійної багатоманітності як чинника фрагментації свята (Ж. Ваарденбург та ін.).

Святкова культура акумулювала віковий досвід народів у вигляді обрядів та звичаїв, які демонструють безперервну динаміку. Сучасний світ неможливо уявити без дифузії різних культурних традицій, що проникають одне в одного через глобалізацію, міграцію, технічні інновації, масмедіа діяльність, інтернет та ін. процеси. Як показують дослідження останніх років, святкова культура багатьох народів значно модифікується, і ці трансформації можна простежити не тільки в індивідуальному сприйнятті святкування, а й в структурі культурних практик свят та у календарному році. Виникає необхідність співвіднесення між собою аксіологічних та феноменологічних аспектів свята як цілісного семіотичного явища, його синтагмальних характеристик та парадигмальних якостей, його сталого ціннісного ядра та історично змінних форм, його архетипів чинників утримання культурної ідентичності суб'єкта та його множинних соціальних варіацій у конкретних прикладних кейсах і практиках. На перетині зазначених двох параметрів компаративістики та семіотики лежить суб'єкт як головний герой свята – особистість, інтерпельована у міфологічний простір символічних мовних форм – Піднесене. Суб'єкт свята – це завжди суб'єкт



символічного порядку, піднесений суб'єкт у системі образів та ідей. Ми маємо намір досліджувати свято на основі досягнень не лише феноменології, семіотики культури та культурологічної компаративістики, але й через сучасну антропологію, виражену в структурному психоаналізі суб'єкта.

Будь-яке свято та його обрядовий комплекс – це етична, естетична та соціальна подія, яка складається з набору культурних елементів (ідеї, кодів, символів), що розроблялися протягом тривалої історії розвитку суспільства для забезпечення ідеологічних (релігійних і світських) потреб еліт і мас. Ця система косметично (на рівні парадигми) або кардинально (на рівні синтагми) змінюється відповідно до соціального середовища та історичних подій. Періоди відродження деяких святкових комплексів супроводжуються їх піковою популярністю, або навпаки – занепадом.

Туристичне паломництво, комерціалізація культури та створення сезонного аспекту – це процеси, які добре відомі на Заході, але є порівняно новими в посткомуністичних країнах. У сучасному світі туризм включає різноманітну туристичну діяльність у програму якої, майже обов'язково входить етнічна подія. Під етичною подією ми розуміємо поїздку, приурочену до певної дати в ритуальному році. Інакше кажучи, етнографічний календарний туризм [2, с. 119–136]. Причини вибору календарного свята з ритуального року (християнський календар або будь-які святкові заходи) та надання йому місцевого колориту як засобу залучення туристів вивчаються науковцями різних країн і їх досвід для нас цікавий. Польові спостереження, опитування та інтерв'ю дають основу для аналізу антропологічних досліджень у цьому напрямку. Вони дають можливість використання культурної спадщини як ресурс у розвитку культурного туризму.

Так наприклад, сучасне історичне відтворення і залучення нових практик святкування відбувається у болгарському селі Склаві на південному заході Болгарії [1, с. 191–200]. У минулому Склаві славився своєю триденною ярмаркою (panair), яка проходила в червні під час християнського свята Святої Трійці. У цей час у цій місцевості проходив один з найбільших скотарських ринків. Він був відомий за назвою церкви, біля якої він проходив, Турички ярмарок (Торичка, Тройчки).

Нині політика місцевих установ і ЗМІ реконструюють цей ярмарок як наступницю стародавнього невільничого ринку і як конкретний ринок, де був проданий у рабство відомий гладіатор, вождь і лідер рабів під час Третьої Рабської війни – Спартак. Назва села походить від лат. (і гр.) слова «sclav» і означає «раб». За легендою, під час війни між римлянами і фракійським племенем меді, Спартак був захоплений у полон і проданий. Згідно до римських законів, переможці мали право продати полоненого у рабство.

Нині ярмарок знаходиться на тому ж місті. Традиційно на ярмарку організовані різні атракціони та розваги – каруселі, картинг, колесо огляду, батуту і надувні матраци тощо. Ярмаркова площа знаходиться поруч із місцевим стадіоном, в останні роки футбольні матчі були включені в його визначні пам'ятки.

Ця досить нова європейська та світова тенденція до раціоналізації дозвілля шляхом участі в історичних реставраціях, історичних фестивалях і «відродженні» минулого як культурно-пізнавальної та емоційної необхідності сучасної людини.

Історична реконструкція – це подія, яка об’єднує учасників та глядачів у велику громаду, пов’язану, як із одночасною спільною присутністю в одному місці, так і із загальною спільною цінністю. У святі, як впливає з опису, поєднуються сакральні архетипи пам’яті з новітніми формами культурної самосвідомості у парадигмі мінливих значень постмодерної культури. Вибір свята обумовлений методологією і логікою дослідження.

У цьому випадку, велика кількість учасників та глядачів поділяють дещо міфологічно-романтичне ставлення до давньої спадщини місцевості. А вибір Спартак як символічного центру має на меті викликати самоповагу місцевих жителів, що вони є його спадкоємцями. Уніфікація місцевої ідентичності навколо героїчного персонажу робить його ресурсом для історичної пам’яті та історичних реконструкцій.

Відтворення традиційних народних, релігійних свят користуються зростаючим попитом і стають частиною сучасної індустрії туризму. Пам’ятки релігії, історії та культури відіграють істотну роль у мотивації відвідування того чи іншого регіону або міста.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Between the Worlds: People, Spaces and Rituals. Sofia: IEFSEM – BAS & Paradigma. Slavkova, M., M. Maeva, Y. Erolova and R. Popov (eds.), 2019 489 p.
2. The Ritual Year 7. In Traditiones, vol.41, no.1, 2012 – guest editors Jurij Fikfak and Laurent Sébastien Fournier, 270 p. URL: <https://www.siefhome.org/downloads/wg/ry/ry7.pdf> (дата звернення 12.01.2021).

*Гайдукевич К. А.,  
канд. культурології,  
доцент кафедри івент-менеджменту  
та індустрії дозвілля;  
Дмитрієнко В. В.,  
магістрантка,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

### ПОСТКОЛОНІАЛІЗМ ЯК ОБ’ЄКТ НАУКОВОГО ПІЗНАННЯ

У ХХ ст. у зв’язку з процесами глобалізації, виникають такі проблеми як збереження культурних особливостей багатьох народів та їх взаємодія з культурою, яка домінує над ними. Як наслідок, в епоху постмодерну формується постколоніальний дискурс, який був направлений на вирішення проблем пов’язаних з емансипацією, деколонізацією та протистоянням Схід-Захід.

Процес розпаду колоніальної системи визначають три найважливіших періоди деколонізації, які охоплюють: проголошення незалежності Індії (1947), «рік Африки» (1960) та ліквідацію останніх колоній (1975–1990). У ХХ ст. було

офіційно проголошено чимало міжнародних принципів та інструментів деколонізації, а у визвольних рухах зміцнився дух національного самовизначення. Процеси, спричинені цією боротьбою, були не лише політичними та економічними, але й культурними. Країни, які отримали незалежність (Індія, Пакистан, Ізраїль, Індонезія, країни колишнього французького Індокитаю – В'єтнам, Лаос і Камбоджа, країни Африки та ін.), змогли не лише самостійно визначати свою політику та вирішувати економічні проблеми, але й також відновлювати власну мову та історію.

Постколоніальний дискурс представлений постколоніальною літературою, призначення якої полягало у сприянні вирішення проблем тих народів, які перебували під впливом європейського колоніалізму. Відомими теоретиками постколоніальної літератури вважають індійську вчену Г. Співак, мартиніканського психіатра, філософа Ф. Фанона, австралійського професора Б. Ашкрофта, кенійського письменника Н. Ва Тхіонго, австралійську професорку Х. Тіффін, вчену індійського походження Л. Ганді, британського постколоніального теоретика Р. Янга та ін. Перебуваючи в інтелектуальному середовищі, представники постколоніальних студій намагаються описати проблеми етнічної та культурної ідентичності на тлі глобалізації.

Попередником постколоніальної теорії вважають філософа і психіатра Ф. Фанона, який у своїй книзі «The Wretched of the Earth» (1961) акцентував свою увагу на травматичних наслідках колоніалізму, зокрема, на патології мислення, що утворювалася у націях у результаті перебування під тиском [7]. Його висновки стали підґрунтям для виникнення інших досліджень, згідно з якими колоніалізм набував значення культурного конфлікту, що був спричинений європейськими поглядами і образами.

Основу майбутніх постколоніальних і методологічних досліджень постколоніального дискурсу закладає Е. Саїд своєю працею «Orientalism» (1978). На думку Е. Саїда, країни Заходу, за допомогою контролю процесів відтворення знань, змогли згенерувати та нав'язати Сходу такий образ ідентичності, в якому східні країни заздалегіть розподіляють на підлеглих та залежних [1].

Засновницею постколоніального дискурсу вважають Г. Співак, яка вперше у 1988 р., в однойменному есе, котре вважають базовим текстом постколоніальних досліджень, адресувала західним інтелектуалам радикальне питання «Can the subaltern speak?» («Чи може пригноблений говорити?»). У тексті свого дослідження Г. Співак зазначає, що субалтерни не мають засобів для вираження своїх емоцій та потреб, і всі їхні спроби довести свою ідентичність хибно сприймаються винятково тими, хто наділений владою [6].

Лідером постколоніальних досліджень і нині вважають індійського культуролога Х. Бабу, відомого своїми працями «The Location of Culture» (1994) та «Nation and Narration» (1990). Його концепція гібридності стала новим вектором розвитку дискурсу. Ґрунтуючись на ідеях Е. Саїда, вчений описував виникнення нових культурних форм з мультикультуралізму, а у своїх працях зазначав, що у державах, які знаходились багато років під впливом колоніальної політики та культури, утворилися суспільства, котрі прийняли культуру країни-колонізатора за рідну, але при цьому колонізовані нації зберігали свої традиції, мову та світосприйняття [3]. Х. Баба робить висновок про те, що лише за умови синтезування всіх доколоніальних і постколоніальних знань можна сформувати незалежну культурну ідентифікацію [9].

Постколоніальні дослідження мають місце і на територіях пострадянського простору. Дослідницькі групи постколоніального дискурсу діють в Україні та Білорусії. В Україні в центрі постколоніального аналізу – розгляд колоніальної травми і визнання власних помилок минулого. Представниками постколоніальних досліджень серед українських сучасних авторів є О. Забужко, Н. Зборовська, С. Павличко, а також М. Рябчук. Саме М. Рябчук розглядав у працях «Від Малоросії до України: парадокси запізненого генезису» (2000) та «Дві України: реальні кордони, віртуальні війни» (2003) розширення поняття постколоніалізму від явища, що з'явилося на основі розпаду колоніальних імперій в ХХ ст., до явища культурно-економічного придушення сильною владою більш слабких націй [5]. Цей вектор також відображається в роботах М. Павлишина [4, с. 73–84].

Аналіз наукової літератури доводить, що історія колоніального імперіалізму досить складна. Європейська колоніальна експансія між XVI і XVIII ст. в Америці та Тихому океані, суттєво відрізнялася від європейського колоніалізму у Вест-Індії, Австралії, Африці та у Південно-Східній Азії у XIX–XX ст. Якщо ранній період деколонізації стосувався лише Америки, то в ХХ ст. деколонізація мала глобальне значення. Перша хвиля деколонізації почалася з оголошення незалежності тридцяти британських колоній, які утворили федерацію США. Згодом, після наполеонівських війн, незалежність отримали португальська Бразилія та іспанські колонії у Центральній та Південній Америці. Причиною американської деколонізації стала боротьба європейських поселенців проти залежності від держав їхньої етнічної батьківщини. Тоді, як деколонізація у ХХ ст. означала визволення місцевих народів від расового панування європейських держав [8]. Саме тому, однією з центральних тем постколоніальної вченості стають наслідки колоніальних імперій.

Колоніалізм як явище у світовій історії зникає завдяки падінню репутації самих колонізаторів серед підкорених народів та через визнання міжнародними організаціями прав усіх народів на самовизначення, а іноземне домінування та експлуатацію – злочином міжнародного права [2].

Таким чином, постколоніальні дослідження спрямовані на вивчення тих питань, які виникають у зв'язку з наслідками імперіалізму. Дискурс постколоніалізму постав наперекір ідеології імперської політики та європоцентристському розподілу народів на «вищі» і «нижчі» в культурному відношенні. Саме деколонізація ХХ ст. дискредитувала сутність імперій – іноземне панування, одночасно з цим, почали виникати нові концепції міжнародного порядку, тобто з'являтися держави, які ставали членами світового співтовариства і учасниками сучасних міжнародних економічних і політичних відносин. У цьому сенсі зацікавленість у постколоніалізмі – це сукупність питань, що лежать в основі сучасної культурологічної думки. Постколоніальний дискурс покликаний стати інтелектуальним рухом з вирішення культурних і національних наслідків, які виникли через колоніальні конфлікти.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобков И. М. Постколониальные исследования. Новейший философский словарь. Минск : Книжный дом «Университет»; Интерпрессервис, 2003. 776 с.

2. Брайлян Є. Імперії завдають удару у відповідь або німецькі історики про глобальний розпад колоніалізму. Рецензія на книгу Jansen J. C., Osterhammel J. Decolonization: A Short History. / [Tr. by J. Riemer]. Princeton: Princeton University Press, 2017. URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/novi-knizhki/2275-egor-brajlyan-imperiji-> (дата звернення: 20.12.2020).

3. Злобин С. С. Концепция гибридности в творчестве индийского культуролога Хоми Бхабха. URL: [https://hist.bsu.by/images/stories/files/nauka/izdania/istochnik/9/Zlobin\\_SS.pdf](https://hist.bsu.by/images/stories/files/nauka/izdania/istochnik/9/Zlobin_SS.pdf) (дата звернення: 14.12.2020).

4. Постколониалізм. Генерації. Культура. / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ : Лаурис, 2014. 336 с. URL : <http://uamoderna.com/images/biblioteka/Postcolonialism.pdf> (дата звернення: 15.01.2021).

5. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізненого націєтворення. Київ, "Критика", 2000. URL: <http://exlibris.org.ua/riabczuk/index.html> (дата звернення: 10.01.2021).

6. Сливак Г. Могут ли угнетенные говорить? URL: <https://bit.ly/3cSN9g6> (дата звернення: 20.12.2020).

7. Фанон Ф. Гнані і голодні / пер. з фр. Київ: Вперед, LAT&K, 2016. 227 с. URL: [https://hromadalib.files.wordpress.com/2019/02/fanon\\_1961\\_damnes-1.pdf](https://hromadalib.files.wordpress.com/2019/02/fanon_1961_damnes-1.pdf) (дата звернення: 4.11.2020).

8. Хардт М., Негри А. Імперія. / Пер. с англ., под ред. Г. В. Каменской, М. С. Фетисова. М.: Праксис, 2004. 440 с. URL: <http://library.khpg.org/files/docs/1456813502.pdf> (дата звернення: 23.01.2021)

9. Чумак Ю. В. Теорія постколониалізму: діахронія та сучасність. URL: <http://englishcontext.kpnu.edu.ua/2020/03/31/teoriia-postkolonializmu-diakhroniia-ta-suchasnist/> (дата звернення: 15.12.2020).

**Гарафонова О. І.,**

*докт. екон. н., проф.,*

*професор кафедри фешн та шоу бізнесу;*

**Булига І. В.,**

*здобувач освітнього ступеня «бакалавр»,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Київ, Україна*

## **ОСОБЛИВОСТІ ЗАЛУЧЕННЯ КЛІЄНТІВ У САЛОННОМУ БІЗНЕСІ: ЯК НЕ ВТРАТИТИ КЛІЄНТІВ У ПЕРІОД КАРАНТИНУ?**

Нині досить багато людей, які зацікавлені індустрією краси, замислюється про те, чи не відкрити їм свій власний бізнес? З одного боку, це престижно і обіцяє великий прибуток. З іншого – існує ряд ризиків, з якими неодмінно доведеться зіштовхнутися у процесі створення власної справи. Салонний бізнес – це галузь, яка бурхливо розвивається, в якій представлені різні підприємства (перукарні,

імідж-студії, студії засмаги, косметологічні центри, клініки естетичної медицини) [1]. Серед новачків, які планують відкрити салон краси, більше представниць прекрасної половини людства. Для жінок це найбільш зрозуміла сфера самореалізації. Однак існують особливості ведення салонного бізнесу, особливо в умовах карантину.

У Міністерстві охорони здоров'я України [2] є нові правила роботи перукарень і салонів краси під час карантину. Відвідувачі повинні бути в масках; попередньо записатися; очікувати своєї черги на вулиці; забезпечити дистанцію не більше однієї особи на 5 м<sup>2</sup>. Працівники повинні вимірювати температуру перед початком зміни; мати ЗІЗ (респіратори мають бути без клапану видиху); зробити розмітку біля входу в салон 1,5 м; здійснювати дезінфекцію після кожного клієнта; забезпечити дистанцію між місцями надання послуг 1,5 м [3].

Окрім того вказано, що власник салону краси має надати робітникам п'ятиденний запас засобів індивідуального захисту і дезінфікуючі засоби. При вході має бути маркування щодо зберігання дистанції, а в самому приміщенні потрібно здійснювати вологе прибирання і провітрювання кожні 2 години. До роботи не допускаються працівники, старші 60 років, а також з хронічними захворюваннями.

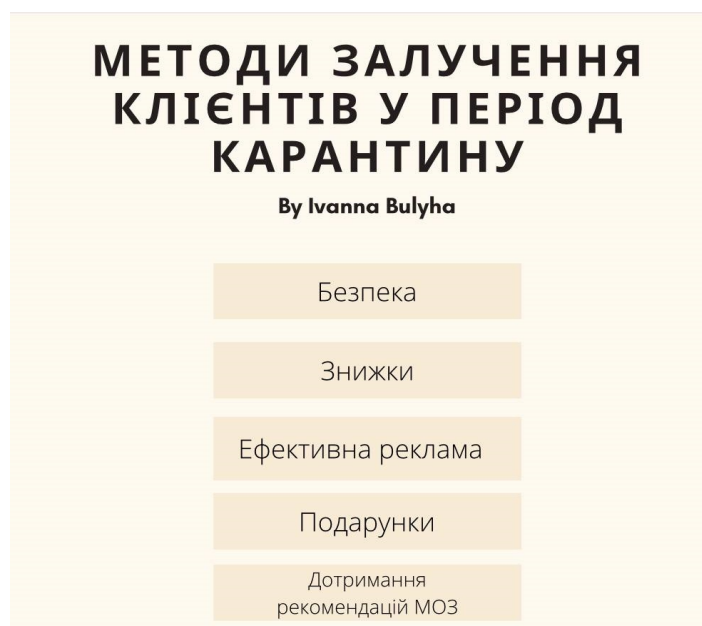
Повідомляється, що працівники мають мити чи обробляти руки не рідше, ніж раз на три години, прикривати ніс та рот при чханні та кашлі, не торкатися обличчя, не контактувати з особами, у яких симптомами ГРВІ. Ті, хто самі мають ознаки захворювання, мають ізолюватися [4].

На основі цього, хочемо розповісти детальніше про те, які методи використовують салони краси, аби не втратити клієнтів та прибуток. Усі знають, що головне – це довіра клієнта. Тому потрібно суворо слідувати карантинним нормам. Якщо у салону краси є сторінка у соціальних мережах, обов'язково зробіть пост про те, як ви дотримуєтеся нових правил безпеки і попередьте клієнтів про їх обов'язки.

Пости на сторінці салону повинні бути регулярними, досить інформативними, «продаваними», щоб клієнти розуміли, що ви працюєте. Управління сторінкою має бути під керівництвом спеціаліста. Ви зобов'язані нести корисний контент, бути оптимізованими.

Індивідуальний підхід до заохочень (акції, бонусні програми, подарункові сертифікати). З огляду на те, що можливості CRM-системи дозволяють відслідковувати і планувати різні програми лояльності, багато часу на організацію цього питання не буде потрібно. Діалог з клієнтом – важливий параметр. Завдяки програмі управління, кожен клієнт може мати власний профіль, який значно полегшує взаємовідносини. Клієнт може залишити заявку на процедури, перенести час візиту, скасувати послугу [5].

У період карантину потрібно заохочувати нових клієнтів.



**Рис.1.1. Методи залучення клієнтів (Джерело: власна розробка)**

Любіть своїх клієнтів! «Кожному п'ятому відвідувачу, що звернувся до нас за день, маска для обличчя абсолютно безкоштовно» – дрібниця, а приємно. У день, коли салону буде місяць, півроку, рік, нагороджуйте своїх відвідувачів, святкуйте разом з ними. І обов'язково висвітлюйте подібні події в соцмережах і на своєму сайті. Це найкраща реклама [5]. (це не науковий стиль)

Кожен з перерахованих способів допоможе залучити клієнтів. Але утримати їх можна лише шляхом надання якісних послуг і високого сервісу. Якби подарунки дівчині ви не пообіцяли, вона навіть безкоштовно не піде туди, де їй зіпсували волосся або пошкодили шкіру під час манікюру. А найголовніше – негативна інформація поширюється серед потенційних клієнтів набагато швидше, ніж позитивна. Такий вже суворий закон бізнесу.

Висновок такий: вийде досягнути успіху тільки у тих, хто любить свою роботу і клієнтів, прагне до розвитку і постійно вчиться, а також не забуває про використання коштів маркетингу для залучення нових відвідувачів і розширення клієнтської бази. Потрібно використовувати всі наявні можливості, відвідувати семінари, вивчати досвід успішних бізнесменів, розвиватися не тільки в області свого бізнесу, але і в інших галузях.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кузнецов М.И. Супер-прибыльный салон красоты. Как преуспеть в этом бизнесе: підручник. Київ: 2013. 1с.
2. Міністерство Охорони Здоров'я України. Електронний ресурс. Режим доступу: URL: <https://moz.gov.ua/> (дата звернення: 24.02.2021).
3. Нові правила роботи перукарень та салонів краси під час карантину. URL: <https://oppb.com.ua/news/novi-pravyla-roboty-perukaren-ta-saloniv-kрасy-pid-chas-karantynu> (дата звернення: 24.02.2021).

4. Вимоги до роботи салонів краси під час карантину. URL: <https://www.slovoidilo.ua/2020/05/05/novyna/suspilstvo/moz-nazvaly-vymohy-roboty-saloniv-krazy-karantynu> (дата звернення 24.02.12).

5. Корнелюк С.В. Як ефективно залучати та утримувати клієнтів. URL: <https://cherkasy24.info/22820-yak-zaluchiti-klyentv-v-saloni-krazi-vikoristovuyemo-mozhliivost-beautypro-na-100.html> (дата звернення: 24.02.2021).

***Гарафонова О. І.,**  
докт. екон. н., професор,  
професор кафедри фешн та шоу бізнесу;  
**Барсукова В. Г.,**  
здобувач освітнього ступеня «Бакалавр»,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ВЛАСНОГО СТАРТАПУ В УКРАЇНІ**

Сучасний ринок є досить нестабільним і мінливим, де підприємці шукають нові ідеї, можливості та підходи аби використати їх у веденні бізнесу. Стартап є новою перспективною формою ведення бізнесу в Україні. Саме за допомогою розвитку спартап-компаній в Україні вирішується питання малого та середнього бізнесу, які в подальшому стануть великими компаніями та матимуть наукоємну продукцію і розвинений підприємницький сектор.

Найпоширенішим поняттям стартапу вважають визначення, яке сформулював успішний американський стартапер Стівен Бланк, а саме: «стартап – це тимчасова структура, яка спрямована на пошук і реалізацію масштабованої бізнес-ідеї».

Стартап – це процес для реалізації абсолютно молодого проекту за короткий термін з мінімальними капіталовкладеннями.

Основні характеристики цієї форми бізнесу базуються на самому визначенні: старт – як початок, «ап» – як швидкий підйом, ріст.

Стартапи [1] слід досліджувати в межах розвитку теорії організацій, теорії менеджменту та підприємництва. З точки зору теорії організацій важливим є дослідження питання швидкого перетворення ідеї в зростаюче підприємство, теорія менеджменту збагачується результатами вивчення сучасних методів управління малими колективами, а теорія підприємництва концентрується на вивченні природи появи ідей та підприємницьких ініціатив.

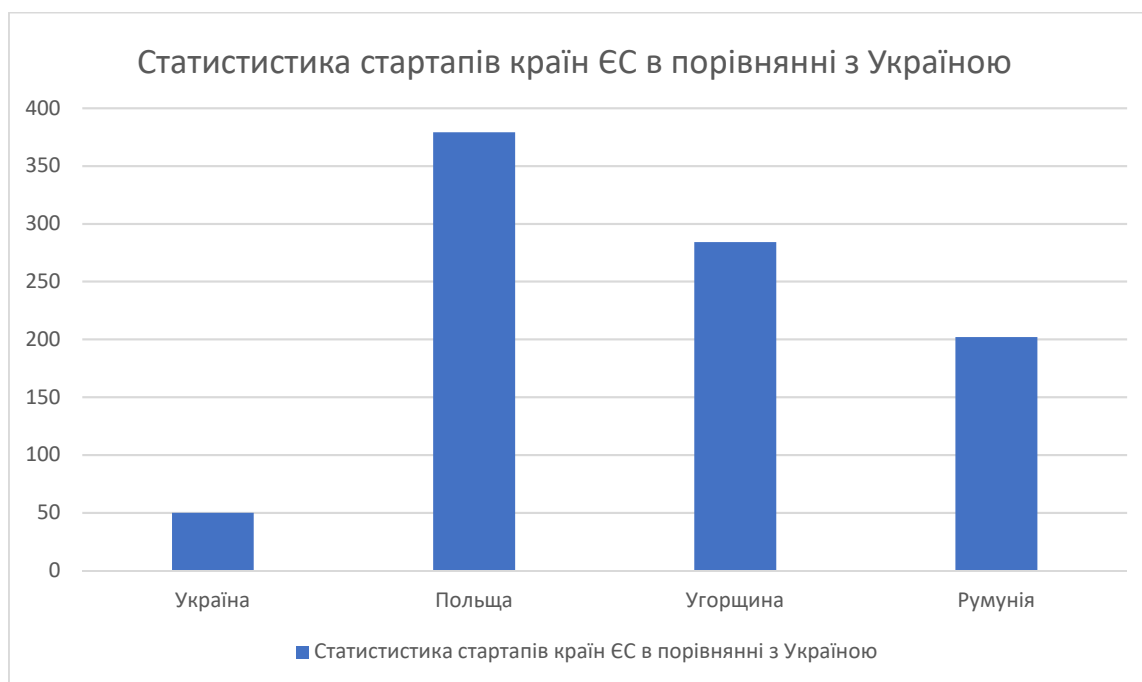
З огляду на набуття популярності стартапів та зростання їх ролі у формуванні нових ринкових ніш або цілих ринків, розвитку високотехнологічних галузей, на сучасному етапі перспективи розвитку стартапу стримуються, через проблеми науково-методологічного рівня та інших для України чинників, які потребують виявлення та аналізу з метою їх подолання.

Стартапи як елемент ринкової інфраструктури виконують все зростаючу роль. Великі фірми в середньому є більш продуктивними, ніж дрібніші, особливо у виробничому секторі, але деякі невеликі фірми часто перевершують більші



компанії, використовуючи конкурентні переваги у високобрендових або високоінтелектуальних нішах, діяльності з інтелектуальної власності. Важливим чинником розвитку стартапів у сучасних умовах є швидкий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій, цифровізації економіки.

Україна у 2019 р. зайняла серед усіх країн 43 місце. Цей результат не можна вважати високим, оскільки та ж Польща має 379 успішних стартапи, Угорщина – 284, Румунія – 202. Статистичні дослідження щодо інших показників підприємницької діяльності системно в Україні не проводиться.



**Рис. 1.1. Статистика стартапів країн ЄС в порівнянні з Україною**

Ще одним важливим показником результативності функціонування стартапів є їх прибутковість. Однак лише 40 % малих підприємств є прибутковими, 30 % перерви і 30 % постійно втрачають гроші [2]. Саме тому для активізації підприємництва необхідними є умови, насамперед, фінансові.

Більшість стартапів, що реалізуються в Україні, відносяться до сфери інформаційно-комп'ютерних технологій. Вони забезпечують найбільшу додану вартість та для їх масштабування необхідні мінімальні ресурси та виробничі потужності, саме вони є затребуваними в Україні. На жаль, більшість з них купують зарубіжні корпорації. В Україні практично відсутні корпорації, які можуть придбати готові до масштабування стартап-проекти.

Відсутність підтримки розвитку та реалізації стартап проектів з боку держави, на сьогоднішній день також відноситься до основних проблем. Для повного використання потенціалу стартапу як засобу розвитку економіки країни держава має розробити механізм управління стартап-проектами.

Важливим чинником розвитку стартапів є попит з боку потужних інвесторів та промислових підприємств. Основними причинами відсутності попиту на стартапи в Україні [3] є нестача фінансових ресурсів; недостатня інформація про існуючі

проекти; висока ризикованість; відсутність ринкового потенціалу; відсутність підтримки з боку держави. Проблеми інвестиційного та інноваційного розвитку України системно досліджено у працях [4; 5].

Нині Україна значно відстає в інноваційному розвитку та у підтримці діяльності інноваційних підприємств, зокрема стартапів. Пов'язано це із незадовільним станом інноваційної інфраструктури, відсутністю діючих механізмів підтримки інноваційного підприємництва. З урахуванням закордонного досвіду управління стартапами, Україні потрібно, окрім забезпечення фінансової підтримки інноваційних проєктів та створення бізнес-інкубаторів, зайнятися розвитком інновацій і підприємництва.

Україні вже нині конче потрібні «розумні інвестиції», «посівне» фінансування, які вже на ранніх стадіях наукових розробок забезпечать їх підтримку та сприятимуть динамічному розвитку, трансформації ідей (ініціатив) у реальні проєкти, доведення їх до рівня інвестиційної привабливості та надання інвесторам. «Посівне» фінансування – це фінансування інноваційних проєктів на початковій стадії розвитку. Головною метою є сприяння вченим, інженерно-технічним працівникам, студентам, які намагаються розробити новий товар, технологію, послугу. Позитивним результатом «посівного» фінансування повинен стати вихід створеного підприємства «стартапу» на ринок.

Однією із серйозних проблем інноваційного розвитку України є відсутність обсягів і механізмів фінансування науки, перш за все, на початкових стадіях, що здатні здійснювати бізнес-ангели. Очікувати швидкого розвитку структур бізнес-ангелського фінансування не слід, оскільки у інвестора є безліч альтернатив здійснення інвестицій з мінімальним рівнем ризику та без довготривалого очікування результатів. У розвинених країнах процес формування навіть цілих мереж бізнес-ангелів відбувався поступово, з часом були запроваджені критерії відбору фірм, які можуть бути учасниками таких структур.

Оскільки підприємства-стартапи — це підприємства зі змішаною формою власності, в межах яких державна наукова організація може здійснити свій інтелектуальний внесок, а приватна – інвестиційний та управлінський. Готовою основою для створення «стартапів» можна вважати наукові установи, вищі навчальні заклади, які мають значний багаж наукових ідей, але не можуть пробитися у середовище бізнесу у зв'язку з відсутністю досвіду у цій сфері та фінансування. В Україні розв'язання потребує не лише питання низького рівня результативності науки у вигляді патентів, а й проблема використання отриманих патентів в економічному обороті, оскільки процес патентування наукових розробок ще не означає їх комерційного використання.

Отже, стартап-компанії є перспективною і новою формою ведення бізнесу. Саме розвиток стартап-компаній забезпечить розвиток малого та середнього бізнесу. Кількість стартап-компаній з кожним роком в Україні невпинно зростає, стають все більш привабливими для іноземних і вітчизняних інвесторів. Це можливість усіх креативних людей втілювати свої ідеї, і таким чином впроваджувати інновації в науку, сектор обслуговування, бізнес та інші сфери життя. Україна володіє значним інноваційним потенціалом, що в майбутньому підвищить конкурентоспроможність країни і подальший розвиток за інтенсивним типом.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Котлер Ф. Основи маркетингу, 5-е європейське вид. : Пер. з англ. - М. : ООО «І.Д. Вільямс», 2016. - 752 с.
2. Марков А.А. Теорія і практика зв'язків з громадськістю: навчальний посібник. - СПб. : СПбГІЕУ, 2015. - 163 с.
3. Керпен Д., Маркетинг епохи Like. Як знайти і утримати клієнтів, створити впізнаваний бренд і подобатися в фейсбуці та інших соціальних мережах: Пер. Е.Фотьянова. – М. : ШКІМБ, 2015. - 240 с.
4. Гавра Д.П. Основи теорії комунікації: Навчальний посібник. – СПб. : Пітер, 2014. - 288 с.
5. Горбачов М.Н. Дистрибуція і просування продукту на ринку. Практичний посібник. - Ростов-на-Дону: Фенікс, 2014. - 159 с.

*Головкова М. М.,  
завідувач навчальної лабораторії  
кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА РОЗВИТОК ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Глобалізаційні процеси трансформують культурно-мистецький простір сьогодення. Дослідження вокальної естради в контексті глобалізаційних процесів не втрачає своєї актуальності. Існують критичні висловлювання науковців, які акцентують свою увагу на наслідках глобалізаційних явищ для мистецьких практик.

Спочатку глобалізацію розглядали як позитивний процес проникнення прогресивної західної культури в усі сфери життя різних країн світу. Але згодом почали говорити про модель західної масової культури як таку, що має величезний вплив на послаблення, а то й знищення самотутніх традиційних культур світу. Суспільство під таким впливом віддаляється від своєї духовної спадщини минулого, від цінностей своєї культури, традицій, занурюючись в нову масову культуру.

Порівняно з іншими видами мистецтва, вокальна естрада займає значний пласт музичної культури, має вагомий вплив на суспільне середовище. Будучи тісно пов'язаною з соціальними, політичними вимірами суспільства, естрадна пісня зазнала трансформацій. Усі процеси, які відбувалися в минулому столітті безпосередньо мали вагомий вплив для становлення і формування вокальної естради сьогодення. Але, якщо основними функціями радянської естради до 1980-х років була ідеологічна, виховна, естетична, то з кін. ХХ – поч. ХХІ ст. ситуація змінюється.

У пострадянський період починає розвиватися вітчизняний шоу-бізнес, здійснюється комерціалізація концертної діяльності, відбувається переорієнтація на західну модель музичної індустрії.

У зв'язку з розвитком ринкових відносин, масовим поширенням ЗМІ естрадна музика, порівняно з іншими видами мистецтва, стає лідером за частотою та масштабом трансляцій на каналах електронних засобів масової комунікації, за кількістю випусків і продажів музичних записів на компакт-дисках, за чисельним складом аудиторії тощо.

Поступово естрадне вокальне мистецтво входить у згоду із ритмом глобалізації, яка стандартизує економічні й фінансові структури. Засоби масової комунікації зумовили доступність і домінування естрадного вокального мистецтва в житті суспільства. А соціальні мережі, новітні інформаційні технології виводять естраду на новий рівень. Представники естрадного вокального мистецтва, завдяки сучасним технологіям створюють власні інтернет платформи, вебсайти для нових можливостей та викликів у творчій діяльності і постійно їх оновлюють. Усе це розширило рамки для популяризації, публічності та впізнаваності артистів.

Якщо раніше у концертній діяльності використовувалися прості технології, то у створенні сучасних концертних шоу задіяні новітні технології віртуальної реальності. У зв'язку з пандемією COVID-19 віртуальний артпростір стає домінуючим для артистів, набули поширення онлайн-виступи.

Під впливом глобальних індустрій відбуваються зміни і в музичній індустрії України. Зовсім недавно всі слухали музику на електронних фізичних носіях, а вже нині офіційно працюють стрімінгові сервіси: «Apple Music», «YouTube Music», «Deezer», а також найбільший стрімінговий сервіс світу – «Spotify». Це важливий момент, адже завдяки цьому музична індустрія зможе вийти на новий рівень, для легального просування і монетизації творчих продуктів.

Враховуючи стрімку динаміку розвитку цього виду мистецтва, створюються освітні програми, які орієнтовані на підготовку естрадного вокаліста. В Україні з'являються кафедри естрадного співу, де готують артистів-вокалістів, майстрів сцени.

Незважаючи на уніфікацію всього в мистецтві, вітчизняна вокальна естрада намагається себе ідентифікувати, вона спрямована на пошук взаємодії зі своєю культурою. Усі культурні надбання прадавніх українців увійшли в ментальність своїх нащадків. Це ми можемо простежити в українській естрадній пісні сьогодні, яка є неординарною і відмінною за своєю етнічною забарвленістю.

Молодіжна культура сучасності починає тісно взаємодіяти з фольклором. Яскравим прикладом цього є музичні колективи, а також окремі виконавці, які використовують народну манеру співу. Такі виконавці як Ніна Матвієнко, сучасні гурти «Даха Браха», «Божичі», «Гайдамаки», «Оркестр Янки Козир», «Гуляй Поле» є яскравими представниками «world music». Цей напрям має величезне значення для розвитку народної музики на естраді, її збереженню та передачі новим поколінням, нехай і в специфічній формі.

Естрадне вокальне мистецтво балансує між різними формами існування. Українська пісенна естрада представлена різними жанрами, стилями, напрямками, які формують синтетичну природу цього виду мистецтва. У сучасному суспільстві

утворюються різні групи за музичними уподобаннями музичних напрямів, стилів, або конкретних музикантів. Більшість гуртів і виконавців творять, змішуючи стилістику у виконанні, але об'єднуючим фактором у них є зацікавленість у прадавніх традиціях, культурі, яка пробуджує генетичний код. У творчості О. Пономарьова, Тіни Кароль, З. Огневич, Джамали простежуємо використання нетрадиційної полістилістики та політембровості. Це новий напрям розвитку сучасного українського естрадного мистецтва.

Відображення етнічної ментальності спостерігаємо у творчості нових сучасних гуртів «YUKO», «KAZKA», «Один в каное» та ін., які популяризують фольклор і традиційну культуру, зберігаючи при цьому унікальні та характерні риси виконання. Варто відмітити поповнення в українському репі цікавої співачки Alyona Alyona, яка своєю творчістю вивела український респ на світовий масштаб, будучи згаданою в американських виданнях «Vogue» та «The New York Times».

Можна зробити висновок, що стрімкі процеси глобалізації не збавляють своєї швидкості і, безумовно, впливають на подальший розвиток естрадного вокального мистецтва. Представники сучасної української естради намагаються нарощувати свою присутність у світових інформаційних потоках зі збереженням власної національної традиційної культури.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Тормахова А.М. Глобалізація та транскультурація у музичній культурі ХХ-ХХІ ст. Вісник НАКККіМ. Київ. 2018. С. 134-137.
2. Тормахова В. М. Характерні риси української поп-музики кінця ХХ - початку ХХІ століть. Університетська кафедра. Київ. 2014. Вип.3. С. 165-172.

*Гоцалюк А. А.,  
докт. філос. н.,  
професор кафедри івент-менеджменту  
та індустрії дозвілля,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

### **КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНИ ЯК ФОРМА ПРОТИДІЇ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИМ ВИКЛИКАМ СУЧАСНОСТІ**

Сучасний досвід функціонування України й надалі засвідчує відсутність сталого інтересу держави до освітянських проблем, свідченням чого є повільно реалізована реформа вищої і середньої спеціальної школи, значні міграційні процеси за участі молоді за межі країни. У той же час регіональні культурні практики є важливим чинником не лише унормування культурного простору регіонів, але й помітним показником благополуччя самої держави. Спробуємо у підтвердження навести окремі характеристики вирішення цієї проблеми крізь призму навчального процесу закладу вищої освіти. При цьому зазначимо, що:

- зважаючи на важливу роль ігрової складової у практиці діяльності сучасної загальноосвітньої школи, потрібно переглянути і ставлення до навчання у закладах вищої освіти, особливо на першому-другому курсі, оскільки принципова відмінність організації навчання у ЗОШ та ЗВО вносить певний дисбаланс у сприйнятті навчального матеріалу. І невміння організувати власний навчальний процес спонукає молоду людину переорієнтовувати свій інтерес в іншу площину. І в цьому плані художні кафедри вищого навчального закладу мають чимало переваг, оскільки реалізація відповідних художніх програм є не лише важливим аспектом об'єднання молоді навколо певної ідеї (у цьому випадку – творчого процесу), але й виступає потужною складовою у мотивації до вивчення окремих складових (епохи, костюма, форм поведінки, звичаєвого комплексу, інших культурних параметрів доби), потрібних для сценічної реалізації такого твору;

- у цьому зв'язку різноманітні форми позанавчального процесу, активно впроваджувані в карантинних умовах, можуть стати важливим стимулом для молодшої людини, принаймні, у виконанні названої вище складової освіти;

- головний заклад вищої освіти країни об'єктивно завжди буде притягальним центром для молодшої амбітної людини, однак у контексті перенасичення ринку праці випускниками різних спеціальностей, він має знайти власне місце не лише у традиційному шоу-бізнесі, але й інших, не менш важливих професіях культурологічного, бібліографознавчого, книговидавничого та інших напрямів, оскільки вони також залишаються не забезпеченими іншими суб'єктами освітнього простору;

- важливого значення в організації вищої освіти в умовах значного скорочення молоді, яка може навчатися, є налагодження тісних зв'язків із мережею фахових коледжів, випускники яких мають скласти достатній відсоток потенційних абітурієнтів, оскільки саме ця молодь має вже певну спрямованість на освітні програми університету і здатна швидко адаптуватися в систему навчального процесу вже закладу вищої освіти.

Однак, не лише освітній простір складає актуальну проблему держави. Не менш важливим її виміром є й поза навчальні питання і в цьому плані наявність чималої кількості етносів та етнічних груп, що компактно проживають на території України, стає важливим чинником не лише для асиміляції культурних констант, але й приводом для подальшого розвитку місцевих культурних елементів чи традицій, які, в свою чергу, стимулюватимуть поглиблення і збереження національних культурних ознак, позаяк інокультурний елемент постійно намагається зберегти власні культурні практики в певній системі, що сприятиме відповідній конкуренції культурного розвитку, що, природно, стимулюватиме й заснування нових товариств національних меншин, розробку і поглиблення відповідних програм та культурних практик, спрямованих на підтримку їхньої культурної ідентичності;

- помітно актуалізується нині й набуває значної гостроти мовне питання в країні, особливо на крайніх полюсах держави, що актуалізується напередодні виборчих перегонів чи критичного стану країни. Тож зважаючи на факт поліетнічності України та актуальність і складність розв'язання цього питання,

було б цілком доречним стимулювати створення різноманітних цільових молодіжних програм, спрямованих на збереження національної мовної традиції, у якій кожен етнос убачав би власне культурне єство. У той же час; програма розвитку державної мови стала б пріоритетним напрямом культурної політики;

- не можна оминати нині і нової гостроти міжконфесійних відносин, що формуються і поглиблюються у державній політиці. І в цьому плані потрібна широка роз'яснююча робота, перш за все, серед молоді, аби остання не стала заручником чергових політиків чи авантюристів від політики та церкви, втягнувши її у цей процес. І численні культурні практики за участі різноманітних молодіжних об'єднань, базовані на виважених духовних аспектах, стали б важливим запобіжником для вирішення цього питання, принаймні, зняття його гостроти.

Тому врахування у культурній політиці держави і пріоритетів вищої школи, навчанням у якій охоплено значні верстви молодого, тобто найбільш спроможного до сучасних змін, і культурних уподобань широкого загалу населення, здатне стати основою нашої впевненості у майбутньому.

*Денькович В. С.,  
аспірант,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **НАРОДНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ В ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ПРОЄКТАХ УКРАЇНИ**

У культурно-мистецькому просторі України починає впроваджуватися чимало проєктів, які спрямовані на відродження інтересу до етнічних витоків. Це реалізується у різних формах, що відрізняються за метою, тривалістю та специфікою організації. Такі заходи можуть реалізуватись як фестивалі, невеликі проєкти, конкурсні та концертні програми. Серед них вирізняються ті, що містять музичний компонент, який має етнічно забарвлену спрямованість. Доцільно розглянути, які саме етнокультурні проєкти реалізуються в українському просторі.

Надзвичайно цікавим проєктом, що має чимале значення для відродження національної культури є Київ-етно-мюзік-фест «Віртуози фолку». Цей фестиваль почав проводитися з 2017 р., автором ідеї та засновницею є народна артистка України Олена Кулик, а серед організаторів Київський академічний ансамбль української музики «Дніпро». Захід включає виступи різних колективів, які презентують напрямки фолк-рок, етно-джаз та автентіку (інструментальну та вокально-інструментальну). Подібний широкий спектр інтересу до етнічної культури передбачає й різний ступінь включення народних інструментів. У разі виступів автентичних колективів й інструментарій, і репертуар орієнтовані на здобутки народної культури. Можливе застосування бандури, баяна, цимбал, денцівки, сопілки, скрипки, ударних та інших інструментів, що стосуються народного виконавства. Зокрема у музичній культурі українців набули поширення

такі інструменти: «Серед ансамблевих інструментів розглядаються: струнні – скрипка, цимбали, ліра, гуслі, басоля; духові – свиріль, волинка (коза, дуда – гуцульська назва «дутка»), труба, сопель (сопілка), монтелев, сурма, дудка (пряма флейта, що у гуцулів зветься «флоєра»), трембіта, шоломія, шипош, клярнет, шторт; ударні – бубон, літаври, накри, дримба, дзвінок, тулумбас, барабан» [1, с. 108]. Загалом проведення фестивалю дозволило об'єднати виконавців-солістів та вокальні ансамблі а capella або з супроводом, солістів-інструменталістів та інструментальні і вокально-інструментальні ансамблі. Якщо ж учасники працюють на межі двох різних напрямків: джазу чи року та фолк-музики, то спектр залучених інструментів є надзвичайно широким і включає як «естрадні», так і «народні». Це може бути джазовий колектив, у деяких композиціях чи окремих проєктах якого залучається той чи інший народний інструмент (чи інструменти). Причому їх етнічне походження може не обмежуватися виключно українським інструментарієм, а й включати той, що є поширеним серед різних культур – дримба, джембе, волинка, флюєра та ін.

Важливою особливістю фестивалю є те, що в ньому можуть брати участь не лише виконавці, а й народні майстри, які займаються виготовленням інструментів. Таким чином можливе проведення майстер-класів, які пов'язані з виготовленням етно-музичних інструментів та іншими народними ремеслами. Такий підхід дозволяє розширити потенційну кількість глядачів та учасників фестивалю, сприяє зростанню інтересу до етнічної культури. Відзначимо потенціал подібних проєктів, які не лише дозволяють проявитись творчій індивідуальності різних виконавців, але є полем для подальшої кооперації. Для проєктної діяльності характерним є те, що кожен з них, спрямований на реалізацію певної креативної ідеї, може стати приводом для організації наступного.

Така характеристика, притаманна проєктній сфері, у повній мірі може бути застосована до Київ-етно-мюзік-фесту «Віртуози фолку», адже позитивним наслідком проведення стало не лише підвищення інтересу до народного інструментарію, традиційної культури та різних форм відродження етнічного коріння, але й організація нового проєкту – шоу «Володарі Стихій». Такі солісти-інструменталісти як цимбаліст Петро Сказків та бандурист Георгій Матвіїв, що презентували свою виконавську майстерність на «Віртуозах фолку», згодом стали частиною шоу «Володарі Стихій». Останній проєкт істотним чином відрізняється від фестивалю, адже є своєрідним інструментальним мюзиклом, в якому українські народні інструменти стають символами чотирьох стихій: вогню, води, землі та повітря. У цьому фантазійному шоу використовувалися хіти та авторські композиції, що належать до різних напрямів рок-, поп-, джаз та фолк-музики. Серед виконавців, що стають «володарями» стихій є вже згадані П. Сказків, Г. Матвіїв, скрипаль Олександр Божик та мультиінструменталіст Олесь Журавчак, який виступив художнім керівником проєкту. Це шоу стало можливим завдяки співпраці з Національним оркестром народних інструментів. Проте не можна визначити формат проєкту як звичайний концерт, адже велику роль відіграло створення візуального бекграунду за допомогою декількох потужних проєкторів. Один з них був спрямований на все дзеркало сцени,



а інший – на напівпрозорий екран, який знаходиться перед музикантами. Дмитро Ципердюк виступив художником-постановником шоу, який відповідав за візуальне тло, що мало створити атмосферу фентезі.

Також поширеними є проєкти, для яких домінуючим завданням є акцент на інші компоненти народної культури, а музичне виконавство та інструментарій є другорядним, але так само важливим складником. У Мистецькому Арсеналі проходив артпроєкт «Вікна», в якому експонувалися світлини вікон українських хат з різних куточків України та 100 унікальних українських етностроїв кін. ХІХ – поч. ХХ ст. У роботі проєкту брали участь різні колективи етнічного спрямування – як вокальні, так й інструментальні.

В Україні існує чимало етнокультурних проєктів, які спрямовані на популяризацію різних сфер вітчизняного культурного спадку. У них беруть участь чимало колективів та солістів, що використовують народний інструментарій. Це надає своєрідності проєктам, а їх різноматичне спрямування та використання діаметрально протилежних форм, сприяють охопленню широкої аудиторії.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пасічняк Л. Народні інструменти України в контексті формування ансамблевих традицій: джерелознавчий аспект. *Молодь і ринок*, 2012. №5 (88). С. 106-110.

*Диха М. В.,  
докт. екон. н., професор,  
професор кафедри економіки  
підприємства і підприємництва;*

*Диха В. В.,  
магістрант,  
Хмельницький національний університет,  
м. Хмельницький, Україна*

### СОЦІАЛЬНА ІНФРАСТРУКТУРА: КЛАСИФІКАЦІЯ ТА РОЛЬ У СИСТЕМІ ДОСЯГНЕННЯ ЦІЛЕЙ СТАЛОГО РОЗВИТКУ

Перші фундаментальні праці, присвячені дослідженню соціальної інфраструктури з'явилися у 70-ті рр. ХХ ст. На початковому етапі відбувалося ототожнення соціальної інфраструктури та сфери послуг. Розвиток соціальної інфраструктури ототожнювався / пов'язувався з розвитком сфери послуг, який поступово перетворився на розвиток системи життєзабезпечення людей.

Об'єкти соціальної інфраструктури активно розбудовувалися в останні 30 років часів радянської України (на балансі підприємств були бази відпочинку, бібліотеки, спортивні зали, заклади охорони здоров'я тощо). Із часів проголошення незалежності України, розривом усталених зв'язків в рамках союзних республік, відкриттям кордонів та новими можливостями здійснення експортно-імпоротної діяльності, більшість суб'єктів господарювання виявилися не конкурентоспроможними, не готовими до гнучкої переорієнтації та модернізації з урахуванням

реалій. Трансформаційні перетворення в соціально-економічному розвитку України, ключові проблеми, виклики та ризики описані в працях [5; 6]. Серед причин гальмування розвитку соціальної інфраструктури, високого ступеня зносу основних засобів інфраструктурних об'єктів варто виділити: низькі обсяги реального фінансування діяльності соціальної інфраструктури, низькі обсяги капітальних вкладень у будівництво об'єктів соціального призначення; низький рівень матеріального добробуту населення при зростанні цін на послуги, що надаються об'єктами соціальної інфраструктури, про що свідчить статистична інформація [8].

Визначення поняття соціальної інфраструктури систематизовано у праці [7]: зокрема, соціальна інфраструктура розглядається як сукупність організацій, послуг і сфер, які забезпечують сприятливі умови життєдіяльності людей на виробництві та в побуті; соціальна інфраструктура визначається сукупністю об'єктів, функціонування яких пов'язано із задоволенням особистих потреб, забезпеченням життєдіяльності, інтелектуального і духовного розвитку людини; соціальна інфраструктура визначається авторами як частина загальної інфраструктури, сукупність виробництв і видів діяльності, які спеціалізуються на обслуговуванні населення.

У цілому функції соціальної інфраструктури підпорядковані цілям соціального розвитку суспільства, зокрема, таких як створення умов для відтворення робочої сили; раціонального використання людиною вільного часу, забезпечення оптимальних житлово-комунальних і побутових умов життя населення; створення умов для отримання якісної освіти; поліпшення і збереження фізичного здоров'я населення; формування морально-етичних цінностей, створення умов для культурного розвитку.

Основною метою функціонування соціальної інфраструктури є повний і всебічний розвиток людини шляхом задоволення її побутових, духовних і культурних потреб.

В узагальненому вигляді вважаємо за доцільне класифікувати соціальну інфраструктуру на соціально-побутову і соціально-культурну складові.

Соціально-побутова інфраструктура спрямована на створення умов для людини, відновлення її сил як біологічно живого організму (через побутове середовище), задоволення її потреб у належних умовах життя. До складу соціально-побутової інфраструктури варто віднести: житлово-комунальне господарство, побутове обслуговування, соціальне забезпечення, торгівля та громадське харчування, пасажирський транспорт і зв'язок. Значення соціально-побутової інфраструктури для нормальної життєдіяльності людини, всебічного розвитку людини як окремого індивіда так і всієї держави важко переоцінити.

Соціально-культурна інфраструктура сприяє відтворенню духовних, інтелектуальних (через культурно-освітнє середовище) і, багато в чому, фізичних властивостей людини, формуванню її як активної особистості, що відповідає певним вимогам суспільства до якості робочої сили. Соціально-культурна інфраструктура охоплює інфраструктуру системи охорони здоров'я, рекреаційної сфери, об'єкти фізичної культури і спорту, соціального забезпечення, об'єкти інфраструктури освіти, культури і мистецтва, культових організацій.

Інфраструктуру сфери культури доцільно досліджувати не лише у фізично-речовій формі. Інфраструктура сфери культури це не лише набір, сукупність взаємопов'язаних елементів структури. Інфраструктура сфери культури це, безумовно, і сукупність культурних цінностей, традицій, ціннісних орієнтацій, норм і правил поведінки людей, їх ментальності. Сфера культури має в своєму розпорядженні міцні та дієві інструменти впливу на людину. Культура опосередковано впливає на обрання людиною пріоритетів в процесі прийняття рішень щодо своєї поведінки в суспільстві. Тому сучасну соціально-культурну інфраструктуру доцільно розглядати як таку, що формує світогляд людини, орієнтує її на діяльність спрямовану на саморозвиток і самореалізацію власного потенціалу. Культура є «знаряддям» ідеологічного виховання, стає чи не найважливішим засобом збереження самобутності, унікальності, національної державності.

Кожній сфері діяльності соціальної інфраструктури притаманна певна організаційна структура, механізми функціонування. Усе це зумовлює надзвичайну різноманітність і складність проблем розвитку соціальної інфраструктури.

Наприклад, освітня інфраструктура формує і задовольняє потреби людини в інтелектуальному, моральному та духовному розвитку. Зауважимо, що варто розрізняти елементи освітньої та культурної інфраструктури в системі соціальної інфраструктури. Освіта та культура відіграють головну роль у вихованні людини як суб'єкта соціально-духовного життя, проте отримання освітньої «наповненості» є для сучасної людини законодавчо-обов'язковим елементом, у той час як отримання культурної «наповненості» залежить від бажання самої людини та не підпорядковується законодавчій ініціативі (відвідування закладів та установ сфери культури відбувається винятково за особистим бажанням). Заклади та установи сфери культури (у т. ч. комплекс об'єктів та суб'єктів сфери культури – театральної, бібліотечної, музейної справи), здебільшого, сприяють формуванню в суспільстві морально-етичних цінностей, виконуючи функцію формування світогляду людини через призму усталених ціннісних орієнтацій, а функціонування культових організацій відноситься винятково до царини особистісних вірувань і вподобань відвідувачів.

Варто зазначити, що в залежності від предмету дослідження доцільно зосереджувати увагу на детальнішому розгляді інфраструктури у сфері освіти, системи охорони здоров'я, житлово-комунальної сфери, об'єктів сфери культури тощо. Зокрема, інфраструктура для надання якісної освіти є важливою у формуванні інтелектуального капіталу, який у свою чергу є ключовим у системі забезпечення інноваційного розвитку країни, що висвітлено в праці [2]. Детальніше висвітлення культурної складової в системі сталого розвитку країни описано в праці [3]. На основних аспектах щодо забезпечення здоров'я людини (культура здорового харчування; культура здорового способу життя; система охорони здоров'я, у яких соціальна інфраструктура є вагомою) як базової складової формування та розвитку людського потенціалу та в контексті збереження міцного здоров'я як однієї з глобальних цілей сталого розвитку акцентовано увагу у праці [1]. Основні проблеми соціальної сфери України,

виклики та ризики в соціальній сфері, які свідчать про несформованість в Україні цілісної концепції соціального захисту (у т. ч через слабкість соціальної інфраструктури) та обґрунтування шляхів покращення характеристик стану соціальної сфери в цілому в Україні відображено у праці [4].

Соціальна інфраструктура сприяє досягненню цілей сталого розвитку (міцне здоров'я, якісна освіта, чиста вода, належні санітарні умови та ін.), а з іншого боку, існуючий рівень соціально-економічного розвитку обумовлює можливості для розвитку соціальної інфраструктури (для розбудови і оснащення закладів охорони здоров'я, для покращення можливостей у системі освіти, для розбудови/модернізації житлово-комунального забезпечення тощо).

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Диха М.В. Здоров'я людини як базова складова людського потенціалу в системі досягнення цілей сталого розвитку України. *Вісник Хмельницького національного університету. Економічні науки.* – 2020. – № 1. – С. 20–25.
2. Диха М.В. Інтелектуальний капітал у системі забезпечення інноваційного розвитку країни. *Вісник Хмельницького національного університету. Економічні науки.* – 2019. – № 6. – С. 45–49.
4. Диха М.В. Культурна складова в системі сталого розвитку країни. *Вісник Хмельницького національного університету. Економічні науки.* – 2018. – № 3. – С. 131–134.
5. Диха М. В. Соціальна сфера України в контексті забезпечення соціальної безпеки. *Сучасні питання економіки і права: зб. наук. праць. Серія економічні науки.* – К.: КиМУ, 2020. – Випуск 1 (11). – С. 119–128.
3. Диха М.В. Трансформація економіки України за роки незалежності під призвою макроекономічної стабільності. *Вісник Хмельницького національного університету. Економічні науки.* – 2012. – № 4, Т. 3. – С. 72–77.
6. Dykha M. Key problems and challenges in Ukraine, solutions and approaches: the social aspect. *Globalization: economic and social aspects: collective monograph.* – Kyiv – London: HEI «National Academy of Management», 2017. – P. 101–112.
7. Кучин С.П. Сутність та динаміка розвитку соціально-культурної інфраструктури в Україні як об'єкту державного регулювання. *Інвестиції: практика та досвід.* – 2017. – № 1. – С. 88–92.
8. Державна служба статистики України URL: <http://www.ukrstat.gov.ua/> (дата звернення 10.02.2021).

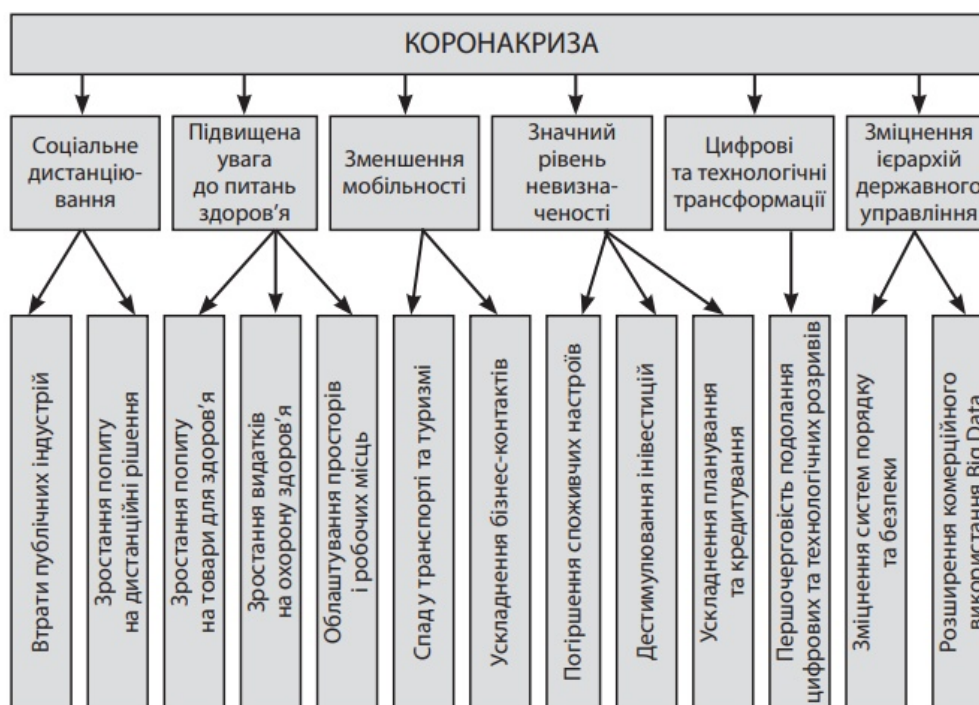
*Дихнич Л. П.,  
канд. історичних наук, доцент,  
доцент кафедри фешиш та шоу-бізнесу;  
Кравцов В. В.,  
бакалавр,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ І РОЗВИТКУ МОДЕЛЬНИХ ШКІЛ В УМОВАХ КРИЗИ СПРИЧИНЕНОЇ ПАНДЕМІЄЮ COVID-19**

Індустрія моди один з найприбутковіших напрямів для ведення бізнесу у світі. Тому не дивно, що саме він є дуже привабливим для інвесторів, для тих хто тільки хоче почати власну справу але не знає, яку сферу обрати. Індустрія моди завжди була і залишається прибутковою справою. Але як і всі інші сектори економіки у 2020–2021 рр. вона зазнала нищівного удару з боку світової пандемії COVID-19. Бренди одягу та аксесуарів, бренду beauty-сектору, фотостудії, модні покази, модельні агенції, школи моделей – усі ці напрями індустрії моди зазнали великих збитків, і щоб вижити почали адаптуватися до нових умов існування та ведення бізнесу. А оскільки індустрія моди тісно пов'язана зі світовими процесами глобалізації, з ідеями вільних кордонів, польотів тощо, то то удар цей був нищівної сили. Усе зупинилося, тотальний локдаун в усіх напрямках роботи. Із початком 2021 р. і винайденням вакцини від COVID-19 світ почав поступово оговтуватися та виходити зі стану анабіозу. Але попереду ще дуже багато роботи з відновлення та повернення до показників 2019 р.

Модельні школи як вид бізнесу також зазнали багатьох проблем з настанням коронакризи. Починаючи з обмежень у кількості людей, які можуть знаходитися разом у одному приміщенні, закінчуючи повною забороною на здійснення діяльності і повним закриттям на період введення жорстких локдауннів.

Національний Банк України, проаналізувавши наслідки коронакризи в Україні, зробив такі висновки:



**Рис. 1. Чинники глобальних змін умов економічної діяльності [1]**

Джерело: Національний Банк України

Розвиток глобальної посткризової депресії відбуватиметься під дією чинників суттєвої реорганізації традиційних умов економічної діяльності, яка вже відбулася в умовах пандемії COVID-19. [2, с. 101].

Звернемо увагу на деякі з головних чинників, які найбільшою мірою зачепили такий напрям ведення бізнесу як модельні школи.

Перший це – соціальне дистанціювання.

Введення соціального дистанціювання значно ускладнило процеси навчання. Нині школі моделей, щоб організувати якийсь майстер-клас, зустріч з відомою особистістю, чи звичайний урок, потрібно чітко розрахувати кількість допустимих людей на заході, відповідно до площі приміщення, де безпосередньо планується його проведення. Також потрібно пам'ятати про дотримання усіх протиепідемічних засобів безпеки. Відповідно до постанови Кабінету Міністрів України № 42 про «Затвердження Тимчасових рекомендацій щодо організації протиепідемічних заходів у закладах освіти в період карантину в зв'язку з поширенням коронавірусної хвороби (COVID-19)» потрібно дотримуватись таких правил:

На роботу персонал школи моделей допускається за умови використання засобів індивідуального захисту (а саме: респіратора або захисної маски) після проведення виміру температури тіла безконтактним термометром.

Працівники школи моделей які мають ознаки ГРВІ або мають погане почуття і в яких температура тіла перевищує позначку 37,2 градуси не допускаються на робоче місце.

Кожен працівник школи моделей повинен бути забезпеченим засобами індивідуального захисту із розрахунку 1 захисна маска на 3 год праці. Усі засоби захисту повинні бути в наявності у розрахунку на 5 робочих днів.

Другий важливий чинник – це зменшення мобільності.

Зменшення мобільності відбулося як в середині країни, так і особливо в міжнародних масштабах. Ці все відбулося як наслідок безпосередньо адміністративних обмежень, так і внаслідок психологічних і свідомих самообмежень у пересуванні. Через що процес навчання у модельних школах почав ускладнюватися особливо для учнів, які живуть в інших містах та регіонах. Це поставило логістичну проблему з приїздом до школи як одну з головних, яку доведеться вирішувати.

Через те, що модельні школи дуже часто мають власну базу моделей та працюють паралельно на кшталт модельних агенції, утворилася велика проблема з відправкою моделей на міжнародні контракти. Якщо на початку пандемії взагалі не можна було залишити країну, то зараз надавши ПЛР-тест або сертифікат вакцинації можна вилітати за кордон. Це створює додаткові перешкоди та ускладнює роботу школи.

Зменшення мобільності несе за собою зменшення бізнес-контактів між структурами індустрії моди, особливо якщо вони знаходяться в різних країнах [3].

Висновок: світова пандемія COVID-19 внесла багато коректив та змінила роботу цілих індустрій. Школи моделей як частина світу індустрії моди також зазнали багатьох змін. Нові правила організації роботи персоналу, нові умови за яких школа повинна надавати послуги, нові логістичні виклики, але все це спонукало до пошуку нових шляхів з реалізації та надання послуг споживачу школи моделей. Будь-яка проблема – це можливості для змін та росту. Криза, спричинена COVID-19, не стала винятком, вона лише зацентрувала на слабких місцях бізнесу та дала поштовх для розвитку. Частина модельних шкіл адаптувалася до нових реалій XXI ст., інша ж – зазнала нищівного удару та навіть зачинилася назавжди. Бізнесу завжди потрібно бути готовим до змін, бути гнучким та вміти адаптуватися за будь-яких умов.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Інфляційний звіт, липень 2020 року. Національний Банк України. URL: <https://bank.gov.ua/ua/news/all/ukrayinska-ekonomika-postupovo-vidnovlyuyetsya-vid-koronakrizi-a-razom-z-tsim-priskoritsya-i-zrostannya-tsin--inflyatsiyniy-zvit-nbu> (дата звернення 27.02.2021)

2. Україна після коронакризи – шляхи одужання : наук. доп. [Я.А. Жаліло, Я.Б. Базиліук, С.В. Ковалівська]. Національний інститут стратегічних досліджень. – Київ : НІСД, 2020. – 101 с.

3. Куренкова О. Фешн-індустрія на паузі. URL: <https://hromadske.ua/posts/feshn-industriya-na-pauzi-yak-vplivaye-koronavirus-na-robotu-modnih-brendiv-ta-na-lyudej-yaki-shiyut-odyag-u-bangladesh> (дата звернення 27.02.2021)

*Друк І. В.,  
аспірант,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **ДИЗАЙН-МЕНЕДЖМЕНТ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ В ШОУ-БІЗНЕСІ ЯК АЛЬТЕРГЛОБАЛІСТСЬКИЙ ПРОЄКТ**

Дизайн-менеджмент – новий напрям у системі управління проєктами, характеризується тим що, в ньому визначається прерогатива конструктивно-будівної діяльності дизайну в контексті менеджменту як системи управління проєктами. Глобалізація культури – це перманентний процес стагнації, гомогенізації та редукції образного потенціалу національних культур. Альтерглобалізаційні проєкти роблять цей процес більш гнучким, орієнтовані на збереження культурного потенціалу автохтонних культур. Дизайн-менеджмент виконує роль певного медіатора процесів глобалізації, усуває в системі проєктування культурних цінностей протиріччя культурного будівництва на периферію.

Чим відрізняється дизайн-менеджмент від загального менеджменту за домінантою інтегрованих маркетингових комунікацій? Інтеграція як рекламний принцип піар-діяльності трансформується в площину дизайнерського проєктування як єдності дивергенції (розширення та універсалізація системи проєктування), трансформації (локалізація проєктних інтенцій) конвергенції (вибору оптимальної проєктної стратегії). Означена єдність презентується як ієрархічний багатосходинковий процес, що поєднує в собі проєктні системи «чорна скринька», «прозора скринька», «рефлексивну систему проєктування». Такий проєктний характерний для дизайну великих систем. Першим його зазначив у 60-х рр. Дж. К. Джонс [1], концепція якого сформувалася під впливом праць Г. Земпера [2]. Інтегративна або системотворча компонента визначається як «мислення в різних площинах» (багатовимірна система рефлексії) та «мозковий штурм».

У проєктній системі «чорна скринька» людина намагається сприйняти якомога більше асоціації, задіяти більше матеріалу і таким чином потрапляє у простір проєктного універсаму, який процесуально визначають як дивергенцією – розширення проблемної ситуації. Згодом настає стадія більш практичного або, соопрагматичного дизайну, коли проєктант передбачає результат діяльності у контексті всіх інших діячів. Проєктант розуміє, що він не Леонардо да Вінчі, не Дж. Нельсон, а диференційний діяч (промоутер, продюсер, іміджмейкер) шоу-бізнесу, який має вийти на ринок продукції, де він може задіяти свій потенціал. Цю стадію називають по-різному, але вона пов'язана з тим, що від розширення проєктної ситуації менеджер проєктів приходять до стадії локалізації проєкту, до стану трансгресії – долання всіх можливих меж глобалізації культурної цілісності як дизайн-проєкту.

Зрештою після того, коли визначено всі чинники проєктного процесу і сформувався сценарій дії проєктанта, потрібно актуалізувати проєктний потенціал, щоб ця дія була результативною. Проєктант починає звертатися



до першої стадії і шукати будь-які інші реалії, які б допомогли визначити результативність дії образу у шоу-бізнесі. Цей етап визначається як конвергенція. Відтак, усі три чинники проектної моделі-матриці, що сформована як дизайн-менеджмент у контексті управління проєктів в шоу-бізнесі стають засадами системного проєктування, що, звичайно, має свою інфраструктуру, має свою завершену конфігурацію. Як вона визначається?

Вона визначається таким чином, що певна кількість теоретиків, художників, режисерів живуть у проектному світі, який має назву «чорної скриньки». «Ура! Евріка! Я знайшов вихід з ситуації! Я перший, хто змінив ситуацію!» – без цієї емоційної складової проєкт не може існувати. Саме в ній полягає артистична та естетична складова дизайн-проєкту. Так, Е. Воргол сказав що, кожен із таких теоретиків може бути геніальним рівно на двадцять хвилин. Після такого чутливого зрушення проєктант повинен виправдати і визначити, чому його проєкт є пріоритетним? Чому його розробка є найкращою? Однак не всі можуть це зробити, тоді в справу включається менеджер проєктів, бере на себе роль дизайнера.

У проектний процес включається модель «прозорої скриньки», тобто логоцентрична система проєктування, де прослідковується лінійний ланцюг детермінант та їх наслідків в формуванні образу видовища. Це відомі системи продюсерської праці, піар-технологій, консалтингових агломерацій тощо. Усе свідчить про те, що будь-яке просування проєктів залежить від культурно-історичної ситуації, від стилю, від етнографічного виміру, від національних уподобань, персональних амбіцій та ін.

Зрештою виникає інший вимір, який можна зазначити як «рефлексивний» (у Дж. К. Джонса він визнається як мислення в різних площинах), суть якого полягає в тому, що ситуація рефлектується. Якщо ситуація є надзвичайно складною, то потрібно відійти на певну відстань і починати її осмислювати з позиції культури, позиції мистецтва, технологій, ринку, бізнесу. Отже, якщо з'єднати всі ці нашарування, то бажаного рефлексивного синтезу не виникне. Важливо знайти системотворчу домінанту – технологічну, естетичну, мистецьку тощо. Розшуком цієї домінанти займається менеджер проєкту.

Коли дизайн-технологія вже визначена в контексті шоу-бізнесу, то можна визначити наступне: по-перше, моделі «чорна скринька», «прозора скринька» і «рефлексивна система» проектного процесу мають відповідати генеральній стратегії дивергенції і кінцевому виходу – конвергенції. Бінарність конвергенції та дивергенції можна усунути через середній чинник (образну домінанту), а можна не усувати. Зазначити проблемність проєкту як відкритої системи. Адже бінарна диспозиція свідчить про те що, проєкт є певним «диспозитивом», за Мишелем Фуко, в якому вже на проектній стадії опрацьовані стратегії системного консенсусу організації шоу як культурної, естетичної та художньої цілісності.

Йдеться про те, що проєктант знаходиться в поліваріантному просторі проектної гри. Гра стає пасткою визначення шоу-бізнесу, а шоу-бізнес стає локомотивом гри. Тут найголовніше показати, що дизайн-проєкт як серединна реальність допомагає визначити сутність реалії конструкції образу як самодостатніх

артефактів культури сьогодення. Отже, сутність дизайн-менеджменту полягає в тому, щоб уникнути ідеологічних, політичних та інших спекуляцій, визначити художній образ видовища як одну із радикальних і фундаментальних засад гармонізації глобалізаційних процесів культури. Це за великим рахунком дорівнює людській ситуації самовизначення культури України, зокрема сценічної культури у просторі шоу-бізнесу. Для цього опрацьовано інструментарій проєктної стратегії дизайн-менеджменту як альтерглобалізаційного проєкту, де визначається роль всезагального менеджменту, який пов'язаний з менеджментом культури, а також роль менеджменту регіонального, що пов'язана з національною культурою, роль менеджменту художнього, що пов'язані з диференційними практиками культури, зокрема з рекламою. Тобто дизайн-менеджмент має виконувати роль організатора-ініціатора соціокультурної дії.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Джонс Дж.К. Инженерное и художественное конструирование. Москва : Мир, 1976. 369 с.
2. Семпер Г. Практическая эстетика. Москва : Искусство, 1970. 320с.

*Зінченко В. А.,  
канд. істор. н.,  
заслужений працівник культури України,  
почесний працівник туризму,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

### ТУРИСТЧИНІ ЕКСКУРСІЇ ЯК РІЗНОВИД СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ

Протягом всього періоду існування туризму як соціального явища, його методи організації надавали людству ефективну можливість сприйняття досягнень культури. Головним чинником при цьому є екскурсії. За рахунок своєї особливості і своєрідності вони надзвичайно ефективно впливають на сприйняття людиною соціокультурологічних цінностей.

Україна не є винятком з цього процесу. Із моменту створення перших туристичних гуртків в Україні (кін. XIX ст.) і до сьогоднішніх сучасних технологій туристично-екскурсійної справи (3D, віртуальні екскурсії, екскурсії-квести і т. ін.), туризм залишається однією із самих нестандартних і привабливих форм для пізнання історії України та її культурологічних цінностей.

У період новітньої історії України особливим поштовхом до цього стали політичні події останніх часів, а саме: Помаранчева революція 2004 року та Революція Гідності 2014 року. Ставши сучасним фундаментом оновлених патріотичних почуттів і підвищеної самосвідомості громадян України, вони орієнтують українців на поглиблене пізнання своєї історії і культури.

Внутрішній туризм і внутрішні туристичні маршрути стають, як ніколи популярними, на них починає формуватися додатковий соціальний запит.

Туристична галузь професійно реагує на ці процеси, наслідком чого стає формування цілої низки спеціалізованих пропозицій:

- тематичні екскурсійні тури по основним культурологічним місцям України;
- екскурсії історико-пізнавального спрямування;
- відвідини заповідних зон;
- еко-, етномаршрути вихідного дня;
- тури відпочинкового і оздоровчого характеру.

Класичним прикладом може бути програма загальнодержавного значення «7 чудес України». Цей загальнонаціональний проєкт задумувався для того, щоб показати українцям і світу історично значиме, архітектурно витончене, туристично привабливе, унікальне обличчя нашої держави. Було обрано сім історико-архітектурних чудес України, якими стали Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець», православний монастир Києво-Печерська Лавра, Державний історико-архітектурний заповідник «Хотинська фортеця», Національний дендрологічний парк «Софіївка», всесвітньо відома пам'ятка архітектури Софія Київська, давнє місто-держава Херсонес Таврійський та Хортиця – Національний заповідник і найбільший острів на Дніпрі. Проєкт «7 чудес України» було зареєстровано у 2007 р. У 2008-2009 рр. було проведено акцію «7 природних чудес України», переможцями якої стали біосферний заповідник «Асканія-Нова» (Херсонщина), регіонально-ландшафтний парк «Гранітно-степове Побужжя» (Миколаївщина), Дністровський каньйон (Вінницька, Івано-Франківська, Тернопільська, Хмельницька, Чернівецька області), Мармурова печера (АР Крим), Національний природний парк «Подільські Товтри» (Хмельниччина), озера Світязь (Волинь) і Синевир (Закарпаття). У 2010 р. розпочався новий етап акції – «7 чудес України: замки, фортеці, палаци».

За даними Всеукраїнської асоціації туристичних операторів, обсяги мандруючих українців у межах своєї країни з 2005 до 2015 р. збільшилися більше, ніж в 5 разів.

Відвідини музеїв (за статистикою Ліги екскурсіводів) збільшилися за аналогічний період часу більше, ніж у 3 рази. З'являються принципово нові форми екскурсійного обслуговування туристів, такі як екскурсії-квести, екскурсії з театралізованими елементами, популярності набув подієвий туризм.

Відновили свою популярність маршрути вихідного дня, які на поч. 90-х рр. тимчасово «вийшли з моди» через перевагу пропозиції міжнародного туризму і появи раніше недосяжних зарубіжних турів для більшості пересічних українців.

Усе це свідчить про зростання популярності туризму в Україні, він стає сучасною культурологічною тенденцією, яка безумовно має своє майбутнє.

Проте, було б помилково не зазначити про обставини 2020 р., а саме про негативний вплив карантинних обмежень у зв'язку з епідемією коронавірусу на розвиток туризму в світі і в Україні, зокрема.

За даними Всесвітньої туристичної організації, членом якої є і Україна, кількість подорожуючих у 2020 р. (внаслідок безпрецедентних обмежень на подорожі), скоротилася не менше ніж на 30 % порівняно з показниками минулого року.

Всесвітня туристична організація допускає, що прогноз може бути переглянутий, адже світова спільнота наразі зіткнулася з величезними соціальними та економічними проблемами, а термін їх вирішення незрозумілий. У разі збереження прогнозованого показника уповільнення туристичної галузі може відбутися на 20–30 %. Дохід туристичного сектору скоротився на 350–450 млрд, тобто на третину від тих 1,5 трильйонів дол, що були зароблені туризму протягом 2019 р. Це означає, що пандемія корона вірусу коштуватиме туристичній галузі від 5 до 7 років зростання. Це найбільш вразливий вплив на туристичну індустрію за останні роки.

Проте знання філософії туризму та його значення в житті людини, дають усі підстави стверджувати, що туризм потенційно відновиться і навіть розшириться в своїх формах у післякоронавірусний період.

Безумовно COVID-19 суттєво змінить світосприйняття людиною. Досвід власного бачення не замінять найкращі фільми і найцікавіші книжки.

Туризм дає можливість пережити особистісну співналежність до культурного досвіду свого народу, нації, людства. Ресурси культурного туризму незникаючі, незмінні, нікуди не переміщувані. Вони вічні. Тому важко переоцінити внесок досвіду подорожування у формування і розвиток особистості. Він водночас виконує кілька функцій:

- дає відчуття належності до власної спільноти завдяки порівнянню різних культурних норм, поведінкових зразків;
- забезпечує опанування культурних надбань;
- сприяє підвищенню самооцінки, формуванню самоповаги, внаслідок набуття людиною індивідуального унікального досвіду.

Вищезазначене засвідчує велику значимість туристичних екскурсій для людини у сприйнятті нею існуючого соціокультурного простору.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Всесвітня туристична організація Організація Об'єднаних Націй. URL: [www.unwto.org/](http://www.unwto.org/) (дата звернення 15.02.2021).
2. Туризм і відпочинок в Україні. URL: [http:// www.travel-blog.kiev.ua](http://www.travel-blog.kiev.ua) (дата звернення 15.02.2021).
3. Туризмологія, концептуальні засади теорії туризму: науково-навчальне видання – Київ. КУТЕП, 2008. – 825с.

**Івасів О. В.,**  
аспірант,  
ДЗВО Університет менеджменту освіти,  
Національної академії педагогічних наук України,  
Київ, Україна

## РОЗВИТОК ПРОЄКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

На сучасному етапі реформування освітньої галузі важливого значення набуває розвиток проєктної діяльності, оскільки вони увійшли в навчальний процес як досить ефективний інструмент формування дослідницької компетентності учнів. Сам процес застосування проєктної діяльності в закладі загальної середньої освіти достатньо складний. Адже досить часто адміністрація школи і самі педагогічні працівники не приділяють їм достатньої уваги.

Проєктна діяльність є ефективним засобом роботи з школярами, що забезпечує досягнення мети.

Проєктна діяльність успішно використовувалася у зарубіжній практиці. Наприклад, велику популярність проєктна діяльність здобула у Франції, США, Великій Британії, Німеччині та інших країнах Європи. Оскільки давала можливість вчителям поєднувати навчальний процес з теоретичною практикою.

Проєктна діяльність досліджувалася і вітчизняними вченими, такими як: О. С. Боднар, І. І. Мазур, В. І. Маслов, І. П. Підласий, З. В. Рябова та ін.

Визначень терміна «проєкт» існує досить багато, одне з яких «*Проєкт* (від лат. *projectus* – кинутий уперед) – це обмежена в часі, ресурсах та вимогах якості унікальна сукупність процесів, направлена на створення нової цінності» [5].

*Проєкт* – схема, план, задум, улаштування, заснування будь-чого [3].

О. С. Боднар та В. І. Маслов розглядають «проєкт як сукупність теоретичного забезпечення розв'язання проблеми та детального плану дій конкретних виконавців, спрямованого на переведення даного об'єкта з одного стану в інший з якнайповнішим урахуванням умов та можливостей» [2].

Складовими загальної мети проєкту є завдання, а результатом його здійснення є продукти (навчальні програми, посібники, навчальні, методичні) або послуги, які забезпечують вирішення визначеної педагогічної проблеми [4, с. 23].

Проєктам притаманні такі основні ознаки:

- *цільова спрямованість*, зорієнтована на досягнення результату;
- *унікальність*, що стосується проєкту в цілому, а також окремих його складових;
- *одноразовий характер*, що відрізняє проєкти від бізнес-процесів та інших дій, які мають повторювальний характер;
- *часовий горизонт дії*, який може бути обмеженим, коли треба визначити період успіху і/або невдачі проєкту, або ж не можна встановити реальну цінність та обсяги його фінансових витрат без обмежень у часі;
- *кількісна вимірюваність*, за якої всі витрати і вигоди від проєкту має бути визначено у цифровому еквіваленті, оскільки саме кількісні показники є підставою для його експертної оцінки [1, с. 41].

Основними етапами проекту є:

- *початковий етап*, на цьому етапі відбувається узгодження мети, визначається завдання для проектування та доцільність виконання проекту;
- на другому *етапі планування* проекту виконується основна діяльність учнів, необхідно застосувати їх творчі здібності;
- *заключному етапі* відбувається презентація етапу, оцінювання та аналіз результатів проекту.

Для педагога педагогічне проектування – це прагнення віднайти баланс між академічними та прагматичними знаннями вміннями й навичками [4, с. 21].

Проектна діяльність є перспективною складовою навчального процесу, під час проектної діяльності відбувається розвиток педагогів, їх професійне зростання. Під час створення та реалізації проекту в учнів формуються позитивні навички та вміння, такі як: систематизувати знання, співпрацювати в команді, розвивати свої творчі здібності, знаходити рішення поставленим задачам.

Отже, в сучасній педагогічній практиці в останні роки проєкт набуває статусу програмного документа, який допоможе реалізувати навчальний процес інноваційного розвитку української освіти.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Литвиненко Г., Клясен Н. Управління проєктами: сутність та особливості застосування в освіті. *Рідна школа*. 2017. №11–12. С.39-42.
2. Маслов В. І., Боднар О.С., Гораш К.В. Наукові основи та технології компетентного управління загальноосвітнім навчальним закладом. Тернопіль. Крок, 2012. С.320.
3. Пащенко О. Проекти для управлінців. Київ. Видавнича група «Шкільний світ». 2018. С.112.
4. Пушкарьова Т.О. Педагогічне проектування в системі загальної середньої освіти: теорія і практика. Київ. Педагогічна думка. 2017. С.358.
5. Проєкт (управління проєктами). URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення 28.02.2021).

*Гльницька О. А.,  
асистент,  
кафедра режисури естради та масових свят,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна*

## **ЦИРКОВИЙ КОСТЮМ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ВИРАЗНОСТІ**

Мова, форми, художня природа та засоби виразності унікальні для кожного виду мистецтва, надають індивідуальні властиві прийоми, створюють неповторну лексику, особливі способи створення художнього образу. При цьому художні засоби будь-якого виду мистецтва взагалі та циркового мистецтва зокрема, не лишаються незмінними, а незворотно змінюються в динаміці розвитку.

Головним завданням циркового мистецтва, на думку дослідників, є формування художньо-естетичного та культурного розвитку суспільства за допомогою використання засобів пластичної виразності, раціонального підходу до пізнавальної активності та можливості подолання ризику засобами удосконалення кінетичного досвіду людини. В. Барінов акцентує на тому, що побудова дії циркового номера на основі парадоксу, алогізму та абсурду надзвичайно приваблива з точки зору подачі відомого життєвого матеріалу в новаторських формах, а виражальна мова цирку сприяє максимальному розкриттю дійсності в усьому її багатоманітті [1, с. 170]. На сучасному етапі зміни відбуваються не лише в естетиці та стилістиці циркового номера, але і в цирковій лексиці, формах та способах презентації, а також структурі номерів.

Специфіка циркового мистецтва (зовнішній ефект є одним із основоположних законів), зумовила широке використання артистами так званої маски – певного образу, який вирізняється постійністю біографії, властивостей характеру та зовнішнього вигляду, а всі засоби виразності спрямовані на створення протягом короткого часу (хронометрах окремих циркових номерів не перевищує 3-х хвилин) місткого, емоційно сильного образу.

Принцип інтегрування необхідних для розкриття образу елементів (засобами циркового костюма, реквізиту, музичного оформлення, хореографії, снарядів та ін.) історично проявився у тенденції відбору основних та допоміжних виражальних засобів з урахуванням характеру трюкової роботи в конкретному цирковому жанрі.

Функціональне призначення циркового костюма вирізняється для сюжетного та безсюжетного номера. У випадку створення сюжетного номера артист використовує багату палітру виражальних засобів циркового мистецтва, одним з яких є тематичний сценічний костюм. Метою його застосування є створення на «навіювання» глядачу конкретний художній образ, що посилює сенсово-змістову складову номера. У сюжетному номері цирковий костюм не лише сприяє посиленню яскравості видовища, але й виконує інформаційну функцію (форма та лінії повідомляють про час дії, а деталі та доповнення – про соціальний статус, характер, смак та звички персонажа).

У безсюжетному цирковому номері роль допоміжних виражальних засобів не менш актуальна: костюм, як правило, стає не лише заявкою на манежний образ, що створюється артистом, а фактично візуальною суттю цього образу. Проте в окремих жанрах циркового мистецтва костюм традиційно є умовним, спрямованим на створення не конкретного, а відстороненого, узагальненого образу. Наприклад, традиційні види циркових виробничих костюмів як балетна пачка (еквілібр на дроті, повітряна акробатика, вища школа верхової їзди), камзол та трико (для вершника), парадна форма приборкувача хижих тварин, яскраві ексцентричні костюм партерного акробата або музичного ексцентрика, трико та рейтузи повітряного акробата та ін.

На думку дослідників, костюм циркового артиста доцільно розглядати як матеріальний предмет, що використовується в цирковому номері і наділений духовно-знаковим ефектом зовнішнього та змістового впливу – він емоційно налаштовує глядача, посилює вплив циркової дії, передає почуття виконавця, доповнює і пояснює дію, позиціюється як продовження думки або як «другий план». Це складова художнього образу артиста, зовнішні ознаки та характеристика зображуваного ним персонажу. А. Фальковський наголошує, що для циркового костюма характерне стиліське різноманіття історичних, фольклорних, спортивних та побутових форм і видів минулого та сучасності, а також фантастичні та казкові оригінальні костюми [2, с. 43]. Наприклад, класичними цирковими костюмами вважаються туніки та плащі доби Середньовіччя, а також каптан, камзол, редінгот (різновид костюма для занять верховою їздою), фрак, смокінг наступних історичних періодів (строгі та елегантні, вільні та зручні за формами та кроєм, що підкреслюють особливості фігури артиста), а традиційними стереотипами одягу – гусарський, мисливський, ковбойський та факірський костюми.

В. Даркевич стверджує, що з часів Середньовіччя жонглерів упізнавали за «кричущим «клаптевим» одягом», а придворних жонглерів – за двоколірними «гербовим одягом» з діагональними візерунками та поперечними смугами або шаховою кліткою [3, с. 70].

Дослідники наголошують на відмінних аспектах створення та розвитку багатоманіття форм і видів циркових та театральних костюмів, що зумовлено професійно-художніми та виробничо-технологічними законами та нормами. Зокрема особливого значення набувають структурні та інші характеристики конкретної тканини в контексті органічної взаємодії з тілесною роботою артиста (гнучкість, розтягувальні властивості, легкість та щільність, прозорість та міцність, а також стійкість фарби і необхідна для певних фізичних навантажень практичність тканини). У процесі конструювання циркового костюма враховуються комплекс фізико-механічних (структура, товщина, щільність, міцність, пружність та ін.) та естетичних (фактура, малюнок, колір, орнаментика) особливостей тканин [2, с. 56]. Наприклад, для повітряних номерів типовим є використання костюмів тканин, що струмують. Асоціативність є важливим методом використання сценічного костюма.

Цирковому мистецтву поч. ХХІ ст. характерна надзвичайна інтенсивність розвитку, багатоманіття напрямів, яскравість індивідуальностей виконавців. Трансформації сучасного соціокультурного простору, нові суспільні стосунки та



життєвий устрій посприяли появі нових форм та засобів виразності циркового мистецтва, а також еволюції традиційних, що передбачає руйнування усталених канонів.

На сучасному етапі розвитку циркового мистецтва поруч із технічними інноваціями, мультимедійними технологіями, еволюцією жанрів та розширенням репертуару посилюється роль високохудожнього циркового костюма, який розглядається з дуалістичних позицій його художньо-естетичної та практичної цінності.

Оскільки сучасний цирк вирізняється цілісністю видовища – замість підготовлених та розроблених окремими артистами серії номерів, сучасні циркові програми характеризуються розгортанням послідовностей з визначеною тематичною та естетичною єдністю, а у випадку адаптації літературного першоджерела – створенням відповідної атмосфери [4, с. 17]; однією з провідних тенденцій світового циркового мистецтва є розвиток діяльності «театрів-цирків», у постановках яких власну майстерність демонструють повітряні гімнасти, жонглери, фокусники, акробати, клоуни та ін. [5, с. 44] новий напрям, тематика та зміст циркових постановок зумовлюють новаторські образні рішення, форми та способи їх вираження в цирковому костюмі. Зокрема, розширюється коло виражальних засобів та прийомів, креативно використовується сучасні технології, зокрема, нові спеціально розроблені матеріали дозволяють покращити форму, крій та колір циркового костюма, наближуючи його до характеру та жанру номера, що сприяє кращому емоційному сприйняттю глядачем трюку як основного виражального засобу циркового мистецтва.

Костюм сучасного цирку характеризується місткими стильовими відмінностями та особливостями, вражає глядача сміливістю та неординарністю художнього рішення; відмовою від прямого використання класичних закономірностей композиції та переходом до інтуїтивного мислення з підвищеною асоціативністю та метафоричністю, парадоксальністю, багатогранністю (наприклад, костюми, створені відомим художником і дизайнером Р. Розелло для французьких цирків *Cirque Arlette Gruss Profitez* і *Cirque d'Hiver Bouglione* та швейцарського *Circus Knie*). Проте традиційні специфічні саме для циркового костюма нюанси – спеціальні технічні та трюкові пристосування – лишаються їх відмінною характеристикою.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барінов В. А. Феномен цирку в сучасній культурі. *Общественные науки и современность*. 2012. № 3. С. 168–176.
2. Даркевич В. П. Народная культура средневековья. Москва : Наука, 1988. 342 с.
3. Фальковский А. Художник в цирке. Москва : Искусство, 1978. 143 с.
4. Mogliani L. Historia del circo en Buenos Aires. De los volatineros a la formación universitaria. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero. URL:[https://www.academia.edu/41022741/HISTORIA\\_DEL\\_CIRCO\\_EN\\_BUENOS\\_AIRES\\_De\\_los\\_volatineros\\_a\\_la\\_formación\\_universitaria](https://www.academia.edu/41022741/HISTORIA_DEL_CIRCO_EN_BUENOS_AIRES_De_los_volatineros_a_la_formación_universitaria) (дата звернення: 1 лютого 2021).
5. Martinez A. La dramaturgie du cirque contemporain Français: quelques pistes théâtrales. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*. 2002. n° 32. pp. 12–21. DOI: 10.7202/041501ar.

*Ільницький В. А.,  
асистент,  
кафедра режисури естради та масових свят,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна*

## **ДИГІТАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: СЕМІОТИКА ОСВІТЛЕННЯ**

Провідною тенденцією трансформаційних процесів світового сценічного мистецтва є інтегрування в традиційний мистецький простір новітніх цифрових технологій, з метою створення захоплюючих та інноваційних постановок XXI ст. Не зважаючи на те, що більшість постановок із використанням дигітальних технологій стають предметом критичних дискусій, тенденція їх подальшого використання вважається однією з перспективніших у сучасному сценічному просторі. Це надає значний імпульс для здійснення експериментальних постановок та їх вивчення з позицій сучасного мистецтвознавства.

Рівноцінність аудіальних і візуальних елементів сценічного простору в контексті активізації уяви глядача та здійснення впливу на його свідомість відомі здавна і протягом століть розвитку світового сценічного мистецтва набували різноманітних форм. На сучасному етапі, завдяки рівню розвитку дигітальних технологій, можливості інтегрування візуальних та звукових ефектів, з метою створення унікальних, складних і багатозначних постановок, перейшли на новий рівень.

Цифрові технології наразі позиціонуються могутнім інструментом у творчому процесі, що відкривають нові можливості не лише перед режисерами, сценографами чи балетмейстерами-постановниками, а й перед виконавцями та глядачами. Дослідники наголошують, що поєднання технологій та сценічної творчості наприкінці XX – поч. XXI ст. «дозволили постановникам розповідати історії не покладаючись винятково на виконавців» [1, с. 50].

Сенсово-змістова багатозначність сучасних сценічних постановок – унікальний феномен специфічної природи сценічного тексту, що сформувався в культурно-історичному просторі постмодерну. В авторському баченні театральних режисерів, сценографів і балетмейстерів-постановників відображено в тому числі й уявлення та ідеали сучасного суспільства, що утворюють новий соціокультурний контекст – мультимедійний.

У семіотичному сенсі поняття сценічного тексту підкреслює системну сутність, закономірність та органічність взаємозв'язку різноманітних «знаків», що утворюють концепцію, сенсову ідею сценічної постановки. У контексті специфіки сучасного сценічного мистецтва поняття сценічний текст позиціонується як складний комплекс аудіовізуальних засобів, а його трактування в постановках XXI ст. визначається аналізом усіх складових знаків та символів.

О. Романова [2, с. 79; с. 87–88] розглядає театральну постановку як текст, згенерований театральним середовищем – реальний текст, що складається з кількох, накладених один на одного текстів автора п'єси або літературного першоджерела, режисерського тексту мізансцен, тексту сценографа, художника

зі світла, звукооператора та акторського виконання, який глядач має прочитати, інтерпретувати і відчути. Серед знаків, що складають сценічну постановку дослідниця виділяє знаки вербальні (такі, що підлягають лінгвістичному аналізу) та невербальні, що поєднують в собі властивості знаків-індексів та іконічних знаків, а іноді й знаків-символів.

Протягом багатьох століть еволюції сценічного мистецтва освітлення знаходилося у складній взаємодії з простором, використовуючись спочатку виключно з практичних міркувань (акторів та декорації підсвітлювали аби глядачу було краще видно нюанси). За доби бароко, завдяки застосуванню техніки *кьяроскуро*, світло та тінь, а відповідно й їх символічні значення, починають позиціонуватися як сценічні знаки. Одним із реформаторів сценічного модернізму вважається швейцарський театральний художник, теоретик сценічного освітлення А. Аппія, який відповідно власної теорії координації нерухомого сценічного простору з рухами акторів, музикою та освітленням, на поч. ХХ ст. онтологізував світло на сцені, звільнив його від обмежень і переніс у простір, в якому світло органічно поєднано з музикою, ритмами та рухами людського тіла в єдину постановку [3, с. 84].

У др. пол. ХХ ст., позиціонуючи освітлення як активний та динамічний компонент, що рівноправно бере участь у сценічній постановці та створенні її ідеї, чеський сценограф Й. Свобода інтегрував інноваційні винаходи оптики, електроніки та кінетики, використовуючи у постановках голографію, лазер, поліекрани та нові типи освітлення [4, с. 169]. Сценічне освітлення в постановках ХХ ст. здатне деталізувати об'єкти або їх фрагменти (тінь, колір, форма, простір).

Активний розвиток технологій посприяв трансформації сценічного освітлення, перетворивши його на могутній інструмент проєктування сцени і посприявши переходу на рівень самостійного виконавства, затвердженню власного унікального перформативного потенціалу (наприклад, «Stifters Dinge»). Світло наділено певними атрибутами, зокрема інтенсивністю, кольором, текстурою та рухом, що допомагають глядачу декодувати презентоване у сценічному просторі зображення. Завдяки аналізу цих атрибутів, глядач може прочитати, наприклад, чи відбувається сценічна дія в сонячний літній день або вночі, при місячному сяйві, знаходиться персонаж в гарному настрої або в нього депресія та ін.

Освітлення в театрі може використовуватися, щоб показати будь-яке джерело світла (Сонце, Місяць, вогонь та ін.), окрім того, кожна культура має багатий регістр символіки, пов'язаний зі світлом та темрявою, що є одним зі способів використання світла на сцені для режисерських символічних функцій. Наприклад, атмосфера, що створюється освітленням *кьяроскуро* (від італ. *Chiaroscuro* – світлотінь; градації світлого та темного, розподіл різноманітних за яскравістю кольорів або відтінків одного кольору, що дозволяє сприймати предмет, що зображується як об'ємний; у випадку сценічного освітлення – ефект, заснований на контрасті між яскраво освітленими та затемненими фігурами або деталями), не лише демонструє тривимірні форми, – різкий контраст між світлом та тінню є могутнім символом дуальності добра і зла. Окрім того, вже традиційно світло використовується на сцені для передачі сенсів, пов'язаних із внутрішнім життям персонажів або певних ідей – світло у такому випадку використовується як незалежний знак, що підкреслює власні символічні значення.

У 2008 р. в Угорському державному театрі Клуж-Напокі режисером Д. Зіндером здійснено постановку вистави «Пер Гюнт» за однойменною п'єсою Г. Ібсена з використанням інноваційних засобів сценічного освітлення, що зумовила руйнування традиційного уявлення про драматичні постановки. На думку дослідників, надзвичайно складний візуальний вимір збагатив домінуючий режисерський текст вистави. Наприклад, Я. Абулафія [5, с. 222] стверджує, що «світловий дизайн постановки відходить від драматичного руху п'єси, створюючи власні світлові мотиви та моделі поведінки з домінуванням та автономією, що характеризують його поетику» – специфічні засоби освітлення увиразнюють тему пошуку головним героєм ідентичності та самості, посилюючи сприйняття Сольвейга як алегоричного, другорядного персонажу, який представляє трансцендентні цінності та чесноти.

Британська дослідниця К. Грем уводить до наукового обігу поняття «сценографічне світло» для означення здатності освітлення в сценічній постановці активно вписувати драматичне значення у просторі й часі – «світло, що незалежно впливає на значення у постановці і виконує три формуючі функції, що деталізують її драматургічну, а не лише естетичну ефективність» [6], – наголошуючи, що світло здатне незалежно впливати на сценічну постановку засобами маніпуляції з простором, часом і візуальністю [6, с. 6]. Засоби, за допомогою яких сценічне освітлення набуває ефекту присутності, включають в себе використання туману (один із добре відомих сценічних ефектів, розроблений Й. Свободою, що застосовується у театральних та хореографічних постановках, надаючи світлу просторовості) або високої контрастності, через актуалізацію обладнання або реакції виконавців на нього.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Looseleaf, V. (2007). Tech du Soleil. *Dance Magazine*, 81(12), P. 48–50.
2. Романова, Е. В. (2008). Текстология спектакля как метод театроведения. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*, 3, С. 71–84.
3. Anderson, R. (2017). Adolphe Appia: Der Taucher. In Dieter Jaenicke and Ralph Lindner (Eds.), *Rekonstruktion der Zukunft*, (82–85). Leipzig: Spector Books.
4. Žák, J. (2007). *Divadlo na Vinohradech 1907–2007. Vinohradský příběh*, vydalo Divadlo na Vinohradech, Praha.
5. Abulafia, Y. (2015). *The art of light on stage: Lighting in contemporary theatre*. London : Routledge. DOI: 10.4324/9781315691305.
6. Graham, K. (2016). Active roles of light in performance design. *Theatre and Performance Design*, 2, 73–81. DOI: 10.1080/23322551.2016.1178006.

*Конюкова І. Я.,  
канд. пед. н., доцент,  
доцент кафедри філософії та педагогіки,  
Сидоровська Є. А.,  
канд. культурології,  
ст. викл. кафедри філософії та педагогіки,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **ПЕРСПЕКТИВНИЙ РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ ЕТИКЕТУ ВІРТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ МЕРЕЖЕВОГО СУСПІЛЬСТВА ХХІ СТОЛІТТЯ**

На початку третього десятиліття ХХІ ст. цифрове спілкування є невід’ємною частиною ділового спілкування, а цифровий етикет – важливий прояв культури ділового спілкування, рівень якого впливає на різноманітні форми комунікативних процесів. Відповідно до специфіки розвитку в цифровому етикеті трансформуються особливості ділового етикету попереднього історичного періоду та формуються нові закономірності, пов’язані з етикетом як сучасним соціокультурним феноменом.

Особливу актуальність в умовах розширення можливостей інтернет-спілкування набуває дослідження та теоретизація нової форми етикетної культури – цифрового етикету, що визначає правила та специфіку поведінкової культури у Всесвітній мережі «Інтернет» на представницькому, груповому та міжособистісному рівнях взаємодії.

Останнім часом в академічному вимірі спостерігається підвищення інтересу до культури етикету – дослідження та осмислення на теоретичному рівні зумовлено посиленням розвитку практики нормативно-ціннісного регулювання стосунків людей у процесі життєдіяльності. Серед українських учених, предметом наукових досліджень яких стали різноманітні аспекти проблематики етикету. Проте актуалізована практика цифрового етикету вимагає більш детального теоретичного осмислення його особливостей в контексті комунікативної культури сучасності з позицій сучасної культурології.

Етикет – це багатофакторний феномен, що може розглядатися як форма свідомості аксіологічного характеру, соціального спілкування (як сутнісний елемент культури гуманістичного значення); форма реалізації культурно-моральних цінностей суспільства (відносно самостійна форма ціннісної свідомості) [2, с. 9, 14].

В ієрархічній системі цінностей культури зовнішні етикетні атрибути поведінки та спілкування займають важливе місце, оскільки їх головним призначенням є сприяння адекватному вираженню глибинних моральних почуттів людини, пробудження в ній моральної рефлексії, забезпечення психологічного комфорту комунікативного процесу та виклику відповідної привітності, ввічливості.

На сучасному етапі роль етикетної культури значно актуалізується, оскільки здатність діяти за правилами етикету набуває важливого символічного значення, позиціюючись як демонстрування партнеру знаків поваги та власної

відповідальності, надійності, що наразі стає необхідним способом вираження ставлення людини до проявів особистісних якостей та визначення свого місця в системі соціальних стосунків [1, с. 8].

У контексті особливостей розвитку комунікативної культури перших десятиліть XXI ст. особливу увагу заслуговують питання цифрового етикету міжкультурної (професійної) комунікації, особливості та складність яких пов'язана передусім із різними національно-культурними стереотипами мислення та поведінки в ситуаціях професійної взаємодії.

Мережева структура соціальних комунікацій визначається науковцями як новий вид багаторівневої нелінійної суспільної структури, в якій комунікація здійснюється в реальному та віртуальному просторах, а мережеве товариство представляє «новий соціальний порядок інформаційного століття, що створює культуру віртуальності» [4, с. 7]. Оскільки цифрові технології передачі інформації руйнують звичні ритми життя та формують кліпову свідомість учасників мережевих комунікацій, поняття «мережа» розглядається науковцями як ключове для ряду дисциплінарних та міждисциплінарних галузей, що досліджують соціальні, когнітивні та соціокультурні процеси.

У сучасному науковому вимірі поняття «цифровий етикет» зазвичай використовується як тотожне поняттям «віртуальний етикет», «мережевий етикет» або «онлайн етикет», що пояснюється передусім відсутністю вагомої теоретичної бази дослідження означеної проблематики, натомість деякі дослідники наголошують на їх відмінностях.

Основними напрямками його розвитку можемо визначити:

- взаємодію з гаджетами (реалізується в межах офлайн/онлайн взаємодії);
- безпосереднє спілкування в мережі (користування електронною поштою);
- самопрезентація в мережі (соціальні мережі, месенджери).

М. Тимченко наголошує, що етикетна культура в комунікативному процесі є результатом тривалого культурного відбору норм і правил найдоцільнішого спілкування, що сприяли успіху в ділових стосунках [3, с. 7].

Відповідно у формуванні та функціонуванні цифрового етикету задіяні ті самі механізми, що і в процесі формування та функціонування культури в цілому, зокрема історичний досвід і пам'ять, відбір цінностей, наявність знакових елементів, поєднання духовного і матеріального, одухотворене начало людських стосунків, способи їх регуляції, ціннісний результат освоєння людиною світу, соціуму та себе самого.

Отже можна зробити висновок, що на початку третього десятиліття XXI ст. цифрове спілкування є невід'ємною частиною ділового спілкування, а цифровий етикет – важливий прояв культури ділового спілкування, рівень якого впливає на різноманітні форми комунікативних процесів. Відповідно до специфіки розвитку в цифровому етикеті трансформуються особливості ділового етикету попереднього історичного періоду та формуються нові закономірності, пов'язані з етикетом як сучасним соціокультурним феноменом.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Воронцовая О. С. *Место этикета в системе культурных ценностей* : автореферат дис. канд. философских наук : 24.00.01 / Томский государственный университет. Томск, 2005. 23 с.
2. Мамина Р. И. *Деловой этикет: сущность, структура, функции (философско-культурологический анализ)*: автореферат дис. доктора философских наук : 24.00.01; 09.00.05 / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2005. 38 с.
3. Тимченко Н. М. *Деловое общение как феномен культуры* : автореферат дис. доктора философских наук : 24.00.01 / Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого. Санкт-Петербург, 2001. 44 с.
4. Castells M. Materials for an exploratory theory of the network society. *British Journal of Sociology*. 2000. Issue 51(1). pp. 5–24.

**Кузьменко Т. Г.,**  
канд. культурології;  
**Вишняк І. С.,**  
студент,  
*Київський національний університет*  
*культури і мистецтв,*  
*Київ, Україна*

### СПЕЦИФІКА ДІЛЬНОСТІ ІВЕНТ-АГЕНСТВ В УМОВАХ СУЧАСНОЇ КРИЗИ

Івент-агенції є однією з важливих складових сучасних креативних індустрій. У сучасному світі івенти розвивають і формують сучасну масову культуру. Івент-агенції мають свої історичні, культурні, соціальні джерела передумови становлення і розвитку. За останні роки івент-агенції мають позитивну динаміку зросту та стали повноцінною галуззю в бізнес-діяльності. Показником розвитку івент-агенцій стали щорічні витрати у сфері івент і збільшення івент-агенств [2]. Івенти розвиваються та івент-агенства почали розширяти свою спеціалізацію пропонуючи людям не тільки концерти та деякі заходи, а почали займатися побудовою від початку до кінця артфестивалів, весільних церемоній, корпоративних заходів, дитячих свят та ін. На думку сучасної дослідниці О. Чеботаєвої, «до початку світової пандемії кількість івент-агентств, які активно працювали, становила близько 1 000 івент організацій» [3].

На період поширення коронавірусу суттєво постраждала також й івент-індустрія через заборону проведення масових (культурних, у тому числі концертів, спортивних, соціальних, рекламних тощо) заходів. [5]. Сотні керівників відправили співробітників додому «за свій рахунок» і змушені були оперативно переглядати бюджети [1]. Багатьом організаторам довелося перенести свої заходи на віртуальні зустрічі, що було дуже важливо під час пандемії. Пандемія 2020 –2021 рр. змусила приблизно кожне четверте агентство закритися або перепрофілюватися [4]. Пандемія завдала збитку економіці, але вона ж

підштовхнула компанії переорієнтуватися на нову бізнес-модель – онлайн-мережу. Платформи, де відбуваються івент-події стали стрімко поширюватися. Набули популярності такі онлайн-сервіси як «Zoom», «Google Hangouts», «ClickMeeting», «Skype», «Crowdcast» та багато ін. Почали проводити zoom-концерти, і масштабні фестивалі як восьмигодинний благодійний концерт «One World»: «Together At Home», організованою ВООЗ і «Global Citizen». Конкурс Євробачення 2020 перенесли на 2021 р., але організатори провели онлайн-концерт, в якому виступили артисти з різних країн на платформі «YouTube». Чемпіонат «Формула-1» організатори разом із кіберспортивною спільнотою «VeloceEsports» також змогли перенести в онлайн, в якості учасників запросили зіркових пілотів та гравців з різних країн, які змагалися на віртуальних трасах. Насправді міграція в онлайн почалася ще до пандемії, але саме карантин став додатковим стимулом для розвитку галузі в цьому напрямі.

Пандемія в Україні внесла свої корективи в подальший розвиток івент-індустрії. «Kyiv Music Days» почали проводити онлайн-конференції на своєму сайті та платформі «YouTube». Популярний у Києві івент «Кураж» також перенесли в онлайн та вели лекції, майстер-класи, виступи з офіційної сторінки заходу в «Instagram». Відомі українські артисти: Джамала, Сергій Бабкін та Юлія Саніна – під час пандемії провели сольні концерти на платформі «Instagram». Насамперед, COVID-19 не зменшив цінності особистих заходів для учасників, які мають намір повернутися, як тільки обмеження буде знято. Упродовж усього періоду важливість подій залишилася незмінною. Проте, все ж таки частина відвідувачів та івент-агенцій спробували хоч б одну нову цифрову послугу після заборони на всі масові заходи.

Ще однією проблемою є те, що традиційні заходи неминуче будуть еволюціонувати, підлаштовуючись під глобальні зміни. Вони відновляться, але не будуть такими ж як до пандемії. Більшість людей відвідуватимуть лише ті заходи, які мають для них справжню цінність [6]. Саме тому завдання івент-агенств знайти цю цінність та залучати якомога більшу аудиторію. Такими способами можуть бути: таргетована реклама у різних соцмережах, розіграш призів, залучення спікерів, створення якісного контенту. Усе це допоможе утримати зацікавленість та сприяти збільшенню аудиторії на заходах.

Віртуальні заходи не замінять живий досвід, але у них є багато можливостей поліпшити офлайн-події. До COVID-19 це були насамперед заходи на передній межі технологій, які включали гейміфікацію, чат-ботів, віртуальну трансляцію і багато іншого у рамках своїх заходів. Згодом, вони будуть стандартними для усіх майбутніх подій, а не другорядними або корисними. Незважаючи на всі моменти, івенти розвиваються та саме така ситуація в країні розширить їх віртуальні можливості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Економічна правда. Хроніки кризи бізнесу. URL: <https://www.epravda.com.ua/publications/2020/03/19/658296/#5> (дата звернення: 23.01.2021)



2. Сєвонькаєва О. О. Івент-маркетинг в системі інтегрованих маркетингових комунікацій / О. О. Сєвонькаєва // Формування ринкової економіки : зб. наук. пр. / М-во освіти і науки України, 2013. с.516

3. Чеботаєва О. Ринок івент-послуг очима його учасників. с.1 URL: <http://marketing.web-standart.net/node/50090> (дата звернення: 15.01.2021)

4. Черновалов Є. Кинута галузь. URL:<https://thepage.ua/exclusive/dvuhmilliardnyj-ivent-gynok-okazalsya-nikomu-ne-nuzhen>(дата звернення: 13.01.2021)

5. Шмигаль Д. Постанова про встановлення карантину та запровадження обмежувальних протиепідемічних заходів з метою запобігання поширенню на території України гострої респіраторної хвороби COVID-19, спричиненої коронавірусом SARS-CoV-2. с.2 URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/provstanovlennya-karantynu-ta-zaprovadzhennya-obmezhuvalnih-protiepidemichnih-zahodiv-1236-091220> (дата звернення: 15.01.2021)

6. SFII. Індустрія заходів під час пандемії. с.1 URL: <https://sfii.gov.ua/industriya-zahodiv-pid-chas-pandemii/> (дата звернення: 23.01.2021)

*Легенький І. Ю.,*

*канд. філос. н.,*

*асистент-стажист,*

*Державна консерваторія імені М. Римського-Корсакова,  
м. Санкт-Петербург, Росія*

## **АБСОЛЮТ І ГЕНІЙ У МИСТЕЦТВІ**

Художник-геній завжди мислився в естетиці як певний абсолют. Абсолют як безумовний, необмежений принцип суть філософська категорія, яка позначає основу світобудови, висловлює повноту буття і досконалість світу. Онтологічні означувані абсолюту: основа, повнота як певна ціннісна метрика (інтенсивна і екстенсивна) вдосконалення світу людини, прагнення досягти найвищого ступеню гармонії, яка мислиться, рефлектується в єдності людини і світу. Безумовно, ідея єдності (всеєдності, за В. Соловйовим) завжди цікавила і тривожила філософів, але сам термін «абсолют» виник досить пізно – у XVIII ст. Однак так само, як і поняття «естетика», за Баумгартеном, було введено в науковий обіг в тому ж самому XVIII ст., безумовно, абсолют як категорія функціонує здавна. Філософія як любомудріє, любов до мудрості не тільки не прогресує, але і деградує, за великим рахунком. Цей процес пов'язаний із тим, що філософська рефлексія все більше диференціюється (категорія «світ» стає більш складною, незрозумілою, непередбачуваною, а людина в цьому світі то ставиться в центр, то потрапляє на периферію). Рефлексивний універсум набуває рис непередбачуваної локальності.

Світосприйняття в мистецтві визначено потребою в прекрасному, гармонійному спілкуванні і необхідністю розвитку цієї потреби в собі. Це також є необхідною умовою для творчості художника, що спонукає на невпинну працю над собою, над своїм мисленням, внутрішнім світом, душею, бажаннями, почуттями, способом спілкування. Художник і філософ виходять з попередніх

світів, концептів, знань про світ, завжди існують на межі перейти в якийсь інший світ, який не підвладний ані мистецтву, ані філософії. Якби філософи відкривали світи, як якісь сходинки, по яких людина йде в гору, як по сходах Якова, і врешті-решт добирається до певної невідомої вежі, де знаходиться Абсолют, то це була б не філософія. Любов до мудрості була б не потрібною, а мудрість – тим більше. Мудрість – це завжди розчарування, осягнення невдачі єднання духу і матерії, всього того, що філософія визначає в своїх дослідженнях. Ідеалізм Платона виник і досяг своєї досконалості після того, як філософ був проданий в рабство. Філософ зрозумів низ, падіння людини в рабському стані, захотів відірвати людину від матеріальної залежності взагалі, з якою ототожнював перебування людини на землі.

Платон пише про те, що філософська рефлексія завжди є індивідуальною, устами Сократа стверджує, що мудрість є відкритістю в інше, є алетесею, істиною. Якби цього не було, вона не була б мудрістю. Перспектива життя після смерті, перспектива метемпсихозу, переселення душ, перспектива зустрічі з іншими світами, і врешті-решт – зустріч з Абсолютом, що переживається містеріально, літургійно, визначається як обмін натурами, синергія, енергетичний колапс, осяяння, катарсис. Це зустріч з Великим Іншим, що експліцірується як епістема.

Любов до мудрості завжди пов'язана з певним етосом. Етос, за Гераклітом, – це місце, де можливе божество. На гераклітовому визначенні етичного наполягав М. Хайдеггер в роботі, присвяченій аналізу європейського нігілізму. Хайдеггер пише, що онтологічне розуміння етики, ейдосу тяжіє до абсолюту. Бог, Абсолют стають горизонтом істини [2]. Етос – вище благо, добро, яке так чи інакше діє, існує у відкритому просторі. Добро можна інтерпретувати по-різному, зокрема як світло, що засліплює очі. Про це пише Плотон. Світло однак дорівнює темряві – людина сліпне. Середньовічний принцип люмінізму свідчить про те, що світло є континуальним і дискретним одночасно. Світло дискретне тому, що доходить до людини у вигляді точок – зірок на небі. Небо – це друшляк, в якому зірки-точки є лише блідим відбитком недоступної субстанції світлодії божественного Абсолюту.

Європейський люмінізм свідчить про те, що світло є принципом блага або субститутом Бога, люмінізм як світло-розум прийшов до сучасності у відображенні середньовічного світогляду. Абсолют в античній філософії свідчить про єдність істини і добра, але ерос як породження у красі домінує в філософії Платона, який після зустрічі з Сократом змінив свій тип філософствування. А після того, як його викупили з рабства, рефлексія філософа стає ще більше естетичною. Охоплена любов'ю-еросом, спільною ідеєю блага, людина породжує в красі той світ, де почуття, розум, інтуїція і досвід переживання світу становлять певну цілісність, яку можна визначити як витвір мистецтва, релігійну цінність. Недарма, *religare* – це зв'язування всього сутнього.

Філософську світобудову можна визначити як епістеміологічну рефлексію, як епістему рефлексивного типу. Кожна практика культури по-своєму відображає приховане і неприкрите, в середовищі свого самовираження і самореалізації має той ступінь відчуженості (абстрактності або екзистенціальної інакшості), про що говорив О. Лосєв. Не можна сказати, де її (краси) більше, а де менше. У релігії як екстазі, одкровенні, або в філософії, де відчуженість досягає останнього

шляху як гіпостазірована абстракція, в мистецтві, де естетичний суб'єкт, як О. Скрябін, ототожнює себе з Богом, ніщо, початком і кінцем світу. Усе це, так чи інакше, передбачає, що всеєдність, про яку мріяв В. Соловйов, завжди мислиться як недосяжний, далекий образ.

Роль художника в сучасному світові не можна переоцінити. Наш сучасник, французький письменник Бернар Вербер, писав у своїй відомій книзі «День мурашки», що творчі люди – художники, композитори, письменники, поети – у своїй творчості давно відповіли на всі питання і проблеми світобудування. Треба тільки їх почути, прислухатися до їхніх слів. Істина завжди проста. Абсолютно геніальний, наприклад, Моцарт. Але скільки в ньому простоти, природності, до якої закликав ще Руссо. Художники-генії, весь час, не втомлюючись, попереджають про те, що гармонія потребує вчинку творчого пошуку.

Уже Платон, спираючись на сократовское розуміння Абсолюту як абсолютного добра, блага, істини, підійшов до ідеї породження в красі або створення красою, зробив висновок, що феномен естетичного став епіцентром його філософствування. О. Лосєв визначив категорію «ерос» у статті «Ерос у Платона» як зв'язок з небесною батьківщиною [2]. Туга, екстаз, порив, амнезіс як еротичне буття мають своїм епіцентром Абсолют. Античний ерос, який прокидається щоранку на порозі невідомого будинку, нагадує про невгамовний персонаж сократичного типу. Усе це стало можливим після смерті Сократа і після перебування в рабстві Платона. Переступивши через смерть і через рабську іпостась свого «Я», Платон влаштував небесну батьківщину і спробував сховатися в іншому світі, що йому вдалося, і не вдалося.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лосєв А.Ф. Эрос у Платона. Лосєв А. Ф. Бытие – имя – космос. Сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. Москва : Мысль, 1993. С. 3–60.
2. Хайдеттер М. Время и бытие. Москва : Республика, 1993. 448 с.

*Михайлова Т. С.,  
магістр дизайну,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

### ВІЗУАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ПАРАДИГМІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ

Проблема ідентичності та національної ідентифікації була завжди актуальною для України. В умовах глобалізації одним із найпотужніших інструментів впливу свідомістю масового споживача інформації є візуальна продукція. Перманентно-перехідні процеси поступово формують нові тенденції в усіх напрямках людської діяльності, зокрема простежується вплив ЗМІ інших держав на сприйняття тих чи інших норм та правил. На етапі сучасного розвитку соціальнокультурного простору України важливим і гострим є питання адекватності відображення тенденції інформаційного стирання культурних та історичних кордонів.

Аналіз даної проблематики допомагає висвітлити відповідність етносимволів країни, яку вони ідентифікують під час використання у проєктах національного значення.

Дослідженням візуалістики присвятили свої роботи Ж. Бодрійяр (1985), Ф. Джеймісон (1990), Гомбріх (1998; 2001), П. Рікер (2000), В. Авербух (2001), Р. Грегори (2003), Г. Маклюен (2004), Р. Арнхейм (2007), Дж. Елкінс (2010) та ін.

У соціогуманітарних та соціальнофілософських дисциплінах проблематику ідентичності досліджували Е. Фром (1995), Ю. Хабермас (1987; 1999), В. Абушенко (2002), С. Кисельов (2003), Л. Гудков (2004), С. Ханінгтон (2004), Е. Еріксон (2006), Л. Софронова (2006), Д. Бьюдженталь (2007), Є. Суворова (2010), Д. Нурманбетова (2016) та ін.

У рамках брендингу ідентичність стала об'єктом досліджень багатьох вітчизняних та іноземних науковців, зокрема: Ф. Котлера (1994, 2007), Р. Брубейкера, Ф. Купера (2000), Дж. Кота, Ч. Левіна (2002), Дж. Балмера, Р. Бікмана (2003), В. Домніна (2004), А. Вілер (2006), Д. Візгалова (2011), В. Туватової (2013), А. Чумікова (2015) та ін.

Графічний (рекламний) дизайн має стійкі закріплені позиції як частини візуальної культури. Правильно розроблена візуальна ідентичність територіального бренду країни є запорукою не тільки конкурентоспроможності, впізнаваності та унікальності. У цьому випадку трансляція будь-якого елемента візуальної складової проєкту стає культурним ідентифікатором окремих частин або країни в цілому.

На думку Д. Візгалова, ідентичність – це не тільки ментальна конструкція. Вона може бути виражена через зовнішні координати [2, с. 37–38]. Л. Софронова зазначає, що: «Ідентичності об'єкта людина досягає в різноманітних аспектах, але вона зовсім не обов'язково буває повною. Крім того, процес ідентифікації не завжди призводить до досягнення істинної ідентичності. Вона може бути і помилковою» [6].

Візуальна ідентифікація є характерною проєктною ознакою за допомогою якої відбувається підвищення інтересу споживачів до бренду. Прикладом є логотип чемпіонату Європи з футболу в 2012 р. та логотип Нью-Йорка (2008), які розробили агенство «Saatchi & Saatchi».

А. Чуміков розглядає бренд як графічний і смисловий образ суб'єкта, який отримав високий ступінь популярності, лояльності і, як наслідок, емоційної довіри, що не потребує раціональної аргументації [4]. Якщо розглядати бренд в контексті цілісної системи айдентики, бренд є сенсорним та смисловим послідовним результатом створеного образу. Використовуючи стратегії фірмового стилю, візуальна ідентичність може існувати в інформаційному рекламному просторі відокремлено від вербальних і невербальних елементів, використовуючи лише малюнок без тексту, так як візуальність давно стала своєрідним модусом сучасного соціуму.

Ідентифікація бренду – це процес трансляції ключових ідей завдяки побудові комунікацій шляхом використання сенсорних аналізаторів сприйняття за допомогою передачі інформації і її зчитування представниками цільових аудиторій. Бренд вибудовує комунікації зі споживачем за допомогою трансляції візуальних, вербальних і невербальних елементів. Бренд визначається з набору характерних рис, які формують його індивідуальність та ідентичність.

Приклад візуальної ідентичності бренду країни – проєкт національного значення для популяризації внутрішнього туризму «Мандруй Україною». Його було запроваджено Державним агентством розвитку туризму. Графічна презентація проєкту «Мандруй Україною» (рис. 1).



**Рис. 1. Графічна презентація проєкту «Мандруй Україною» [3]**

У рамках проєкту було запропоновано публікувати фото з туристичних місць використовуючи хештег, також була створена графічна частина, авторкою якої стала Ольга Селіщева. Візуалізація проєкту зазнала критики та отримала суспільний резонанс, так як велика кількість людей висловили думку, що ні кольорова гамма ні стилістичне формотворення не відображають колорит України, а запропонована графіка асоціюється з російськими національними символами, кольорами та художніми мотивами хохломського розпису (рис. 2) та мотивами російських народних казок, зокрема це можна прослідкувати у книжковій графіці (рис. 3).



Рис. 2. Кольорова гама і художні мотиви хохломського розпису [5]



Рис. 3. Художні мотиви російських народних казок у книжковій графіці [7]

У результаті Державне агентство розвитку туризму відмовилося від усіх графічних елементів, крім зображення хештегу.

Оскільки графічний (рекламний) дизайн є частиною візуальної культури, використання етносимволів країни, яку вони ідентифікують у проєктах національного значення має бути ґрунтовними і виваженими, без смислової суб'єктивної проєкції автора. Варто зазначити, що ідентичність у будь-якій інформаційній інтерпретації часто використовують у медіапросторі як маніпуляцію, створюючи перешкоди під час комунікативного процесу. Людина мислить асоціаціями та образами, які під час комунікативного процесу відіграють ключову роль. Завдяки візуалізації відбувається психологічна гра сприйняття образів та індивідуальна інтерпретація заданих понять. Неправильне подання інформації спричиняє інформаційний шум.

Створення проєктів національного значення, які відображають культурні національні символи, транслюють і поширюють їх смисли в інформаційному просторі для широкого загалу, у гносеологічному аспекті необхідно розглядати як знаково-символічну проблему виражень у відношенні суб'єкта до об'єкта. У цій системі є важливими аспекти розуміння та сприйняття символів, а також їх відображення. Як зазначає Р. Грегори: «Розуміти – означає бачити речі певним чином, та не можна «бачити» не розуміючи» [1, с. 7], звісно якщо проблематика в «нерозумінні», а не в навмисній маніпуляції свідомістю споживачів інформації.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грегори Р. Л. Разумный глаз. Москва : Мир, 1972. 210 с.
2. Визгалов Д. В. Брендинг города. Москва : Фонд «Институт экономики города», 2011. 160 с.
3. Міністерство культури та інформаційної політики України. Айдентика проєкту #МандруйУкраїною. - URL: [https://mkip.gov.ua/content/mandruy-ukrainoyu.html?fbclid=IwAR1bjqXO\\_UrD5dG0HNP9p9GXxp0vWiBAYrGqZ8gydDDyUSZkVEIXDBf4iiI](https://mkip.gov.ua/content/mandruy-ukrainoyu.html?fbclid=IwAR1bjqXO_UrD5dG0HNP9p9GXxp0vWiBAYrGqZ8gydDDyUSZkVEIXDBf4iiI) (дата звернення: 18.02.2021).
4. Чумиков А. Н. Имидж – репутация – бренд : традиционные подходы и новые технологии : Москва– Берлин : Директ–Медиа, 2015. 106 с.
5. Ши.ру. Хохломская роспись по дереву. - URL: [https://schci.ru/hohlomskaaya\\_ropis.html](https://schci.ru/hohlomskaaya_ropis.html) (дата звернення: 18.02.2021).
6. Софронова Л. А. О проблемах идентичности. Культура сквозь призму идентичности. 2006. С. 8–24. – URL: [https://schci.ru/hohlomskaaya\\_ropis.html](https://schci.ru/hohlomskaaya_ropis.html) (дата звернення: 10.02.2021).
7. Livejournal . - URL: <https://polny-shkaf.livejournal.com/> / (дата звернення: 18.02.2021).

*Міщенко А.,  
канд. політ. н., доцент,  
професор кафедри міжнародних відносин,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **ЦИВІЛІЗАЦІЙНЕ ЗНАЧЕННЯ ГЕОПОЛІТИЧНОГО ВЕКТОРА УКРАЇНИ**

Динаміки світових змін, яка стала результатом розпаду Радянського Союзу та галопуючої глобалізації, поставила усі країни світу в залежність від нових особливостей та умов міжнародної взаємодії. Країни пострадянського простору потрапили в необхідність усвідомити своє місце як національної одиниці на політичній карті світу, створити нове територіальне утворення, організувати стабільну політичну систему.

Як писав перший Міністр закордонних справ України А. Зленко, «зовні це виглядало просто: неочікувано пружина історії випрямилась і відкрила перед Україною двері незалежності... Це була лише уявна історична легкість, – насправді незалежність була вистраждана десятками поколінь українців, до неї були спрямовані їх нездійсненні мрії, з нею були пов'язані і натхнення швидкоплинних перемог, й біль столітнього безсилля й забуття» [2, с. 14].

Україна зуміла за перші десятиліття, орієнтуючись на базові атрибути держави, позначити й забезпечити визнання своїх територіальних кордонів з сусідніми державами, створити або реорганізувати ключові державні органи (Парламент, Уряд та інститут Президентства), прийняти Конституцію, впровадити грошову одиницю – гривню, удосконалити судову гілку влади, впровадити податкову та фінансові системи тощо.

Крім того, у напрямку реалізації зовнішньої політики Україна не лише забезпечила визнання свого суверенітету як нового суб'єкта міжнародних відносин, встановила двосторонні відносини з більшістю держав світу, а й стала членом понад 80 [1] міжнародних міждержавних організацій та міждержавних об'єднань, активно беручи участь як у виробленні спільних позицій, правил та нормативно-правових документів щодо діяльності цих міжнародних організацій, так і стала співзасновником окремих структур – ГУАМ (Грузія, Україна, Азербайджан і Молдова), СНД, ОЧЕС, Люблінський Трикутник, – що сприяють підвищенню міжнародного іміджу країни та становленню її як регіонального лідера.

Важливим залишається для України питання визначення свого геополітичного вектора інтеграції. Із періоду проголошення незалежності держави європейський та євроатлантичний вектор вважається загальноприйнятим напрямком розвитку зовнішньополітичної співпраці, окреслення стратегічних партнерів та імплементації зразків державотворення. Для підтвердження цього вибору країна навіть пережила три революції («На граніті», Помаранчеву, Гідності), що кристалізували й визначали не просто друзів чи ворогів, а цивілізаційний простір для розвитку.



Ця дихотомія або протилежність ґрунтується не просто на історичній ретроспективі, а глибоко наповнена елементами національної пам'яті, особливостями менталітету, культури поведінки, сприйняттям та символізмом постатей і т. ін.

Західний цивілізаційний вектор для України – це боротьба за вибір ідеологічного підґрунтя, а також боротьба проти східного азійського стилю, що проявляється в таких альтернативах:

- індивідуалізм проти колективізму;
- демократія проти авторитаризму;
- ринкова економіка проти планової;
- вибори й зміна влади проти симулякра виборів для одноосібного багаторічного керівництва;
- вільні ЗМІ проти цензурованої державноорієнтованої преси;
- гарантія прав і свобод людини проти державного регулювання життя громадянина;
- право на опозицію проти гоніння за «інакодумство»;
- розвиток громадянського суспільства проти заборони об'єднань громадян т. ін.

Україна зуміла запустити незворотній процес цивілізаційних змін. Вони надзвичайно складно реалізуються, наštовхуються на саботаж політичної еліти або бюрократичного апарату, часто їм протистоїть спадок свідомості й патерналізму «радянської людини», поглиблення стану «суспільства втраченої довіри» [3] щодо основних представників та інститутів політичної системи, олігархізація та монополізація соціально-політичних та економічних процесів.

Однак геополітичний вектор для українців є очевидним. Незважаючи на багаторічну критику поширення демократії та інтенсивної вестернізації суспільного життя, більшість українців усвідомлюють себе європейцями, прагнуть рівня життя та справедливості щодо гарантій різноманітних прав і свобод за аналогом країн Заходу, «приміряють» соціально-економічні успіхи на власний побут і стиль життя тощо.

Відповідно, культурно-освітньо, соціально-політично та економічно-матеріально, а також відповідно до міжнародно-правового та безпекового орієнтування цивілізаційний вектор України прямо означився та набирає свого втілення в західній моделі формування політичної системи суспільства.

### СПИСОК ВИКОРИТНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Єдиний державний реєстр міжнародних організацій, членом яких є Україна. URL: <https://data.gov.ua/dataset/89ea21a9-e0bf-4cac-a05e-c3da6e63d360/resource/eccd8762-2184-4fb3-8e73-6a491528d03d> (дата звернення: 24.02.2021)

2. Зленко А. Дипломатія і політика. Україна в процесі динамічних геополітичних перемін. Худож.-оформителі Б. Ф. Бублик, В. А. Мурлыкин. – Харків: Фоліо, 2004. – 559 с.

3. Міщенко А. «Суспільство втраченої довіри» як фактор формування міжнародної суб'єктності України. *Міжнародні відносини. Серія : Політичні науки : електрон. Видання*. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т міжнар. відносин. – Київ: [б. в.], №14 (2017). - URL:[http://journals.iir.kiev.ua/index.php/pol\\_n/article/view/3148](http://journals.iir.kiev.ua/index.php/pol_n/article/view/3148) (дата звернення: 24.02.2021).

*Паламарчук Н. О.,  
канд. екон. н., доцент,  
доцент кафедри міжнародної економіки та бізнесу,  
Черкаський державний технологічний університет,  
м. Черкаси, Україна*

## **ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ**

В умовах глобалізації світової економіки відбувається трансформація системи освіти. Класична система освіти набуває нових форм із метою забезпечення якісних освітніх послуг відповідно до особливостей сучасного розвитку світового господарства. Враховуючі сучасні тенденції розвитку світової економіки, сучасна система освіти має включати дистанційну форму навчання. Вона передбачає забезпечення процесу навчання в умовах віддаленості викладачів, студентів та учнів і дозволяє поширювати освітні послуги у межах світу.

Дистанційна освіта набуває особливого розвитку в умовах становлення та формування інформаційного суспільства. Пожвавлення процесів обміну інформацією, активізація ролі інформації в усіх сферах життя суспільства, підвищення технологічного забезпечення інформаційних процесів сприяють інформатизації всіх країн та формування єдиного світового інформаційного простору.

Розвиток дистанційного навчання започатковано з 1969 р. – Відкритий Університет Великобританії функціонував повністю у дистанційному форматі. До цього часу для комунікації між навчальним закладом та слухачем використовували поштовий зв'язок. За сучасних умов практично всі навчальні заклади використовують можливості дистанційного навчання [1].

У 2012 р. кілька провідних вищих навчальних закладів світу створили освітні платформи з метою поширення онлайн курсів. Першим це зробив Стенфордський університет у 2011 р. – було розроблено три курси, що зацікавили 160 тис. слухачів зі 190 країн світу. Уже через рік до нього приєдналися вищі навчальні заклади США та Європи [2].

У процесі становлення системи дистанційного навчання формується система переваг та недоліків цієї системи. Переваги дистанційного навчання дозволяють вирішувати сучасні проблеми системи освіти в цілому, а також глобальні проблеми сучасного світового розвитку. Недоліки виникають унаслідок недосконалості системи дистанційного навчання та потребують вирішення за допомогою поступового інформаційного розвитку суспільства та розвитку системи сучасної освіти в цілому.

До основних переваг дистанційного навчання можна віднести:

1. Поширення системи сучасних знань у світовому просторі – найбільшим попитом користуються цікаві, змістовні та нові навчальні курси. У процесі вибору навчальних курсів формується попит на найбільш популярні навчальні курси, що дозволяє швидко формувати сучасний контент дистанційної освіти. Це загалом сприяє розвитку системи освіти у світі та поширенню сучасних знань та професійних навиків.

2. Формування індивідуальної траєкторії навчання передбачає визначення зручного часу для вивчення матеріалу, а також вибір дисциплін для вивчення. Це сприяє розвитку індивідуальних здібностей, а також збільшує зацікавленість у здобутті додаткових освітніх навиків. Ця перевага дозволяє залучити до системи освіти осіб, які до цього часу не могли приділити достатньо часу для навчання у відведені терміни або запропоновані курси не відповідали їх уподобанням.

3. Дистанційне навчання дозволяє поєднувати роботу та навчання. Для певної кількості людей здобуття освіти обмежується матеріальною складовою, крім того і по часу проведення складно поєднати роботу та навчання. Дистанційна освіта дозволяє одночасно працювати і навчатися, це сприяє залученню більшої кількості людей до освітнього процесу.

4. Можливість отримання додаткової освіти до основної після здобуття основної освіти людина може неодноразово змінювати роботу, для виконання певних видів робіт їй можуть знадобитися додаткові навички. За умов дистанційного навчання людина може отримати ці додаткові навички шляхом прослуховування відповідних курсів. Це дозволяє раціонально поєднати нову роботу та додаткову освіту.

5. Дистанційне навчання передбачає доступність усіх необхідних навчальних матеріалів для навчання. Після реєстрації у системі дистанційного навчання здобувач отримує доступ до необхідного освітнього контенту, матеріали підібрані таким чином, щоб максимально ефективно опанувати навчальний курс. Це значно спрощує процес навчання та підготовки до атестації.

6. Зручна форма спілкування з викладачем. Спілкування онлайн дозволяє задавати питання та отримувати консультації у зручній для здобувача та викладача час. Основною вимогою для ефективності такого спілкування є якісне технічне забезпечення. У цьому випадку йдеться про доступ до мережі «Інтернет» та організацію роботи дистанційних курсів на якісних інформаційних платформах.

7. Навчання, тестування та атестація проводиться у зручних для здобувача умовах. Працюючи самостійно здобувач може обирати комфортні умови для навчання, що дозволяє працювати спокійно та у зручному темпі. Загалом це сприяє більш якісному опануванню навчального курсу, його поступовому засвоєнню, а також більш ефективному проходженню тестів та атестації.

8. Дистанційне навчання є більш дешевим. Це зумовлено тим, що курси дистанційного навчання переважно є спеціалізованими, в них увага приділяється окремим питанням. Крім того інформатизація світового розвитку сприяє спрощеному доступу до інформаційних послуг. Усе це призводить до відносно невисокої вартості навчання у порівнянні з традиційною освітою. Винятком можуть бути унікальні або дуже популярні навчальні курси.

До основних недоліків дистанційного навчання можна віднести:

1. Недостатній рівень практичної підготовки. При дистанційному навчанні формуються в основному теоретичні знання, можливість практичного навчання дещо обмежена. Тому дистанційне навчання має бути доповнено практичною підготовкою, особливо там, де специфіка навчання особливо потребує практичного забезпечення навчального процесу.

2. Зниження соціалізації людини. З однієї сторони під час дистанційного навчання формується індивідуальна траєкторія навчання та розвиваються індивідуальні здібності людини, крім того людина працює за зручним графіком та у комфортних умовах, але при цьому людина позбавлена повноцінного спілкування з іншими людьми, що призводить до поступової втрати соціальних навиків спілкування.

3. Ідентифікація слухача дистанційних курсів. В умовах дистанційного навчання не завжди є можливість ідентифікації людини, яка виконує завдання та тести. Цей недолік поступово вирішується за допомогою розвитку інформаційних послуг та розвитку інформаційного суспільства в цілому.

4. Необхідність відповідного технічного забезпечення для дистанційного навчання. Для ефективного дистанційного навчання має бути створена відповідна матеріально-технічна база і для навчального закладу і для слухача. Це потребує додаткових фінансових ресурсів, що може стати на заваді впровадження дистанційного навчання.

5. Потреба у високій мотивації людини. Для дистанційного навчання потрібно вмотивований підхід і постійна робота над завданнями, при цьому основну роль відіграє сама людина. Вмотивований підхід до дистанційного навчання визначає його успішність та доцільність в цілому.

Таким чином можна зробити висновок, що дистанційна форма навчання є сучасною формою навчання, яка відповідає на актуальні виклики глобалізації світового розвитку. Його розвиток відбувається на основі розвитку інформаційного суспільства. На сучасному етапі переваги дистанційного навчання вирішують багато проблем класичної системи освіти, тому воно є перспективною формою освіти. Недоліки дистанційного навчання потребують поступового вирішення за допомогою розвитку інформаційних технологій та системи освіти в цілому.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Лавриненко Л.М. Освіта в реальності сьогодення – дистанційне навчання. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/mcnd/article/view/1845/1700>.

2. Опанасюк Ю.І. Дистанційне навчання як наслідок еволюції традиційної системи освіти. URL: <http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/philosophy/article/view/320>

*Потапюк Л. М.,  
канд. пед. н., доцент,  
доцент кафедри соціогуманітарних технологій;  
Димарчук О. В.,  
магістрант,  
Луцький національний технічний університет,  
М. Луцьк, Україна*

## **ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ДОПОМІЖНИЙ ЗАСІБ НАВЧАННЯ ОСІБ З ПОРУШЕННЯМИ ЗОРУ**

Для країни, яка знаходиться в стадії активної війни з агресором, проблема інклюзивної освіти є однією із пріоритетних. За роки війни кількість людей з інвалідністю в Україні збільшилася на кілька тисяч. Питання їх соціальної адаптації та повноцінної соціалізації є надзвичайно актуальним, а освіта осіб з особливими освітніми потребами (ООП) є одним з пріоритетних напрямів діяльності системи освіти в Україні. Отримання освіти дітей цієї категорії є одним із основних і невід'ємних умов успішної соціалізації, забезпечення повноцінної участі в житті суспільства, ефективної самореалізації в різних видах професійної і соціальної діяльності.

А отже, основне завдання держави у сфері освіти зосереджується на створенні такого освітнього середовища, що забезпечує доступність якісної освіти для всіх осіб, у тому числі й осіб з ООП. Розвиток інклюзивної освіти передбачає не створення нової системи, а якісні та планомірні зміни системи освіти в цілому.

Урахування особливостей психофізичного розвитку дітей з ООП з метою їх цілісної соціальної інтеграції передбачає впровадження в освітній процес засобів інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ), тобто виробничих процесів і програмно-технічних засобів для збирання, обробки, зберігання, розповсюдження, демонстрації та використання даних в інтересах користувачів.

Ми цілком погоджуємося з думкою Т. Бондаренко [1], яка виділяє такі три основні шляхи використання ІКТ в інклюзивній освіті:

– у компенсаційних цілях (використання ІКТ як технічної допомоги, підтримки, часткової компенсації або заміщення відсутніх природних функцій, що дозволяє учням з особливими потребами повноцінно залучатися до процесів спілкування та взаємодії);

– у комунікаційних цілях (допоміжні прилади і програмне забезпечення, альтернативні форми зв'язку, що полегшують або уможливають комунікацію у більш зручний спосіб, специфічний для кожного виду функціонального обмеження);

– у дидактичних цілях (сприяють диференціації, задоволенню індивідуальних потреб, особистісному розвитку дітей з особливими потребами, розкриттю їхніх здібностей, повноцінній інклюзії, включенню в освітнє й суспільне середовище).

Надзвичайно важливе значення мають ІКТ, що застосовуються під час навчання дітей з ООП, які мають порушення зору. Цій проблемі чимало уваги приділяють як вітчизняні, так і зарубіжні науковці. Зокрема, особливості

життєдіяльності дітей з вадами зору досліджуються в роботах Ю. Білик, О. Василенко та ін. Проблема активного використання асистивних технологій під час організації освітнього процесу для осіб з вадами зору розглядається у наукових працях Т. Постоян, О. Яковенко, Ю. Носенко, М. Шишкіна, Т. Бондаренко, Ю. Юрасова та ін. Дослідженню процесів навчання, реабілітації та соціалізації осіб з вадами зору, розробці методик тифлокомп'ютеризації присвятили свої наукові доробки вчені Д. Димитриченко, К. Косова, О. Майданчик, Ю. Тулашвілі, В. Швецов та ін.

Однією з найскладніших проблем для незрячих і слабозорих осіб у процесі отримання освіти і подальшої професійної діяльності є проблема інформаційного обміну. Нині вона ще більше загострилася, оскільки значно зросли темпи оновлення інформації, підвищилися вимоги до оперативності інформаційного обміну. Щоб в такій ситуації для осіб із порушеннями зору створити сприятливі умови і забезпечити їхню конкурентоспроможність у галузі освітньої або іншої інтелектуальної діяльності, необхідно дати їм інструмент, що забезпечить надійний і оперативний обмін інформацією у соціумі. Таким чином, виникає необхідність широкого використання асистивних засобів і технологій.

Проаналізувавши наукові праці вчених (Т. Постоян [2], Ю. Носенко [3], Т. Бондаренко [1], Ю. Юрасова [4] та ін.), бачимо, що нині в Україні не існує єдиного визначення засобів, які дозволяють розширити можливості осіб з ООП. Як правило, науковці вживають такі терміни: «асистивні технології», «допоміжні або компенсаційні засоби». Термін «асистивні технології» тісно пов'язаний із поняття «допоміжні технології», тобто такою технологією, яка забезпечує доступ до інформації, спілкування і соціального середовища.

У процесі реалізації практики інклюзивного навчання школярі з порушеннями зору повинні користуватися навчальними посібниками, як і їхні однокласники. Унаслідок того, що плоско-друковані видання є недоступними для цієї категорії учнів, необхідно вибирати альтернативні форми подання навчальних матеріалів. Доступність освітнього середовища для осіб з вадами зору залежить саме від рівня використання асистивних технологій в освітньому процесі. Ці асистивні технології розділяємо на групи колективного та індивідуального користування.

Засоби колективного користування можна розділити на пристрої рельєфно-крапкового друку текстової інформації та пристрої друку рельєфних малюнків. Такі пристрої використовуються не учнями, а фахівцями, які є відповідальними за виготовлення спеціалізованих навчальних матеріалів. Одним з таких засобів є брайлівський принтер.

За допомогою брайлівського принтера можна роздрукувати навчальний матеріал, рельєфні малюнки, схеми, роздатковий матеріал і т. ін. Звичайний брайлівський текст також розглядається принтером як графіка. Тобто це стандартний шрифт, символи якого складаються з крапок. Якщо шрифт зробити великим, букви можна сприймати на дотик. Саме так особам з вадами зору можна наочно показати обриси букв і різних шрифтів.

Принцип дії пристрою індивідуального характеру для учнів з вадами зору базується на перетворенні візуальної інформації в доступній формі, а саме:

- візуальна інформація перетворюється в мову (програми невізуального доступу до інформації, синтезатори мови і читаючі пристрої);
- візуальна інформація перетворюється в рельєфно-крапковий шрифт Брайля (брайлівські дисплеї і брайлівські принтери в поєднанні зі спеціальним програмним забезпеченням, тифлокомп'ютери);
- інформація, залишаючись візуальною, збільшується, змінюється колір і контрастність (програми збільшення зображення на екрані комп'ютера, автономні відеозбільшувачі).

Варто зазначити, що подібна класифікація є умовною, оскільки синтезатори мови і брайлівські дисплеї без програм невізуального доступу начого не варті. Тифлокомп'ютери можна віднести як до першого, так і до другого класу, а програми збільшення зображення на екрані, як правило, одночасно мають можливість озвучувати текст синтезатором мови.

Застосування навчальних матеріалів в електронній формі в процесі навчання незрячих і слабозорих учнів значно розширює можливості їхньої інтегрованої освіти. Ці та ряд інших спеціальних заходів дозволяють особам із порушеннями зору вільно орієнтуватися в соціумі, пересуватися в освітньому середовищі та здобувати повноцінну, на рівні з іншими, освіту.

Отже, з метою ефективного застосування асистивних технологій під час організації освітнього процесу для осіб з вадами зору потрібно здійснити раціональний аналіз ринку асистивних технологій з урахуванням освітніх потреб осіб з вадами зору; при розміщенні асистивних технологій враховувати територіалу необхідність й доступність форм і видів навчальної діяльності, що реалізуються у спеціалізованих приміщеннях; здійснювати цілеспрямовану підготовку учасників освітнього процесу до застосування асистивних технологій; створювати центри колективного користування асистивними технологіями, що оснащені сучасним дорогим обладнанням шляхом обміну та передачі іншим користувачам.

Отже, необхідною умовою успішного навчання осіб з вадами зору є створення матеріально-технічних ресурсів та застосування ІКТ, відповідно. Асистивні технології допомагають краще бачити, чути, використовувати комп'ютер, компенсувати функціональні обмеження людини; стають ефективним інструментом, який закладає основу для розвитку особистості й полегшує їй процес навчання.

Використання асистивних технологій в роботі з дітьми з ООП в цілому позитивно впливає на особистість дитини і є ефективним способом корекції того чи іншого порушення. Педагоги і фахівці освітніх закладів повинні створити молоді можливості, незалежно від потреб та інших обставин, для вдосконалення комунікативних навичок, самореалізації власного потенціалу, особистісного зростання з метою реалізації технологій освітньої інтеграції.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Бондаренко Т.В. Використання інформаційно-комунікаційних технологій для забезпечення доступності і розвитку інклюзивної освіти. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2018. Вип. 67. № 5. С. 31-43.

2. Постоян Т.Г. Асистивні технології у контексті інклюзивної освіти. *Габітус*. 2020. Випуск 12. Т. 2. С. 198-202.

3. Носенко Ю, Шишкіна М. Технології підтримки персоніфікованого навчального середовища. *Нова педагогічна думка*. 2018. Вип. 3. С. 44-50.

4. Юрасова Ю.А. Сучасні технології організації соціально-педагогічної діяльності в інклюзивному середовищі. Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»: наук. керівник к.пед.н., доцент Т.В. Коршун. Херсон: ХДУ, 2020. 62 с.

**Птащенко О. В.,**  
докт. екон. н., доцент,  
професор кафедри міжнародних економічних відносин,  
Харківський національний економічний  
університет імені Семена Кузнеця,  
м. Харків, Україна

### **РОЗВИТОК І СТАНОВЛЕННЯ ГЛОБАЛЬНИХ РИНКІВ**

У ХХІ столітті, на наш погляд, слід говорити про виникнення якісно нового виду конкуренції – гіперконкуренції, або інноваційної гіперконкуренції, тобто керованому гіперконкурентному розвитку глобальних ринків за умов використання випереджальних домінуючих інновацій, що обумовлюють інтеграцію в глобальні структури і включають нові, передові методи конкурентної боротьби.

Нині виникає цілий клас нових явищ і процесів, які вимагають нового наукового осмислення і систематизації, концептуального теоретико-методологічного дослідження і обґрунтування їх сутності, а також розробки нового категоріального апарату і введення в науковий обіг системи нових взаємопов'язаних понять.

В умовах всеохоплюючої глобалізації національні держави, з одного боку, більшою мірою різноманітно і жорстко конкурують між собою, у тому числі за право контролювати і управляти економічними процесами, що багато в чому визначає їх статусне лідерство і високу конкурентоспроможність на світових ринках. З іншого боку, формуються нові глобальні (наднаціональні) інститути і центри управління, координації та контролю національних, міжрегіональних і світових економічних систем. Якісно змінюються, стають більш гнучкими, активними і тотальними основні концепції, моделі, методи, механізми та форми регулювання економіки і конкурентної боротьби на глобальному, національному, регіональному, галузевому рівнях.

У сучасному процесі інтеграції національних (і їх регіональних) економік в єдине світове господарство є ряд відмінностей, особливостей у порівнянні з тим, що відбувалося в недавньому минулому:

1. Насамперед, велика частина світу не брала участі в глобальній економіці початку нашого століття. Нині більше, ніж будь-коли раніше, країни, відкрили свої кордони для торгівлі, фінансів, інвестицій та інформації. Не тільки розвинені, але і країни, що розвиваються проводять реформування своїх економік.

2. Якщо на початку століття глобалізація була викликана скороченням транспортних витрат, то нині вона обумовлена зниженням вартості коштів комунікації.



Революційні зміни відбулися в області глобальних засобів комунікацій і становлення «інформаційного суспільства». Internet – саме швидке зростання засобу комунікації за всю історію цивілізації.

Цифрові та «хмарні» технології стрімко змінюють наше приватне і робоче життя, кардинально перетворюють способи соціальної взаємодії і особисті відносини широким залученням в електронну взаємодію бізнесу, суспільства і держави (електронний уряд, електронна торгівля, дистанційна освіта і банківське обслуговування, широкопasmові підключення інтернету, соціальні мережі та ін.). При цьому відбувається конвергенція стаціонарних, мобільних і радіомовних мереж, апаратів, цифрових технологій та «хмарних» додатків, усе більше підключених один до одного для формування інтернету речей. Нині в результаті Четвертої промислової технологічної революції світова економіка перетворюється на масштабний цифровий світ і глобальний мережевий ринок, вона переходить на нові цифрові формати і канали інформації, конфігурація яких зазнає значних модифікацій внаслідок як науково-технологічних трансформацій, так і соціально-економічних ефектів інформатизації та цифровізації.

Вплив інновацій на конкурентоспроможність і економічне зростання є загальною закономірністю. Зростання динамічності і глобального характеру конкуренції вимагає глибокого розуміння специфіки інноваційного зростання, факторів інноваційності та поведінки господарських суб'єктів. Рівень невизначеності майбутніх результатів і високі ризики пригнічують інновації. Конкуренція і очікувані вигоди їх стимулюють. На відміну від галузей, що мають риси монополії або олігополії, галузі, які відчувають зростання конкуренції і скорочення життєвого циклу продукції, вимагають своєчасних і ефективних інновацій. Ці фактори найбільш сильно проявляються у глобальних галузях, діючи в яких, фірми вирішують завдання глобальної інтеграції та організації міжнародних операцій з метою досягнення ефективності і ведення конкурентної боротьби на глобальному рівні.

Гіперконкуренція характеризується постійно наростаючим суперництвом у формі технологічних, управлінських і товарних інновацій і передбачає здійснення передовими компаніями на основі науково-технологічних і організаційно-управлінських інновацій гнучких, інтенсивних і швидких дій проти конкурентів з метою отримати ринкову перевагу і зруйнувати переваги своїх конкурентів.

У цьому сенсі більш точно суть аналізованих процесів, що відбуваються в сучасній глобальній економіці, відображає введене нами нове поняття «глобальна інноваційна гіперконкуренція». Це динамічний, всеохоплюючий процес інноваційного (інформаційно-ідеологічного, науково-освітнього, сервісно-технологічного, організаційно-управлінського) суперництва на світових ринках між провідними високотехнологічними компаніями-лідерами, що представляють, як правило, найбільш розвинені країни світу, що приділяють велику увагу комунікативній складовій.

Глобалізація, як і нові технології, – це, перш за все, нові способи комунікацій з клієнтами і досягнення ними максимальної задоволеності цифровим підприємством, автоматизації виробничих процесів за допомогою інтернету речей

(обчислювальна мережа фізичних об'єктів, яка оснащена вбудованими технологіями для взаємодії один з одним і з зовнішнім середовищем; додавання інтелектуальних і комунікаційних функцій у виробничі, побутові та ін. прилади), які налагоджують комунікацію між собою і приймають певні рішення без безпосередньої участі людини.

У четвертій ері інформаційних технологій (у першій ері нових технологій було створено паровий двигун і ткацький верстат, в другій – електрифікацію, у третій – мікропроцесор, у четвертій – системи великих даних, цифрових технологій та телекомунікації) основним компонентом insight-економіки знання стає інтернет речей, що сприяє автоматизації процесів у різних сферах діяльності і вилучення з них людини за рахунок можливості інтернету, пов'язаної з передачею даних і значно розширює можливості збору і обробки великих масивів інформації, аналізу, деталізації і візуалізації даних про процеси, клієнтів, товари, послуги.

Технологічні трансформація і глобалізація робочих місць низької та середньої кваліфікації з домінуванням часткової і тимчасової зайнятості, які зросли, призвели до падіння частки зарплат у національному доході та їх нерівномірний розподіл між домогосподарствами. Збільшення капіталу буде посилюватися і далі, поки у виробництві всю монотонну і важку роботу виконують програмні забезпечення і алгоритми з цифровими «хмарними» платформами і мобільними технологіями, автономні апаратні системи як форми капіталу, вони все більшою мірою стануть замінювати різні види людської праці і виконувати постійно зростаючий набір можливих завдань швидше і дешевше людини, створюючи нові товари і послуги, дешеву заміну все більшої кількості видів робіт, зменшуючи частку людської праці, перетворюючи звичайні працю і капітал на інноваційний товар, цифровий капітал, який має низьку граничну вартість і створює безкоштовні сервіси та зручності. Нині темпи зростання ВВП (розраховуються шляхом опитувань, а дані з податкових декларацій або нові технології і аналіз великих даних не використовуються) і продуктивності (розраховуються на основі ВВП, де враховується тільки вироблений випуск) падають, тому що в статистиці не повною мірою враховується новий приріст продуктивності, пов'язаний із підвищенням якості нових продуктів, цифрових технологій та інтернет-сервісів, ціни яких не зростають.

Таким чином, у результаті реалізації стратегії глобальної інноваційної гіперконкурентності ГПК отримують у певний час інноваційний гіперконкурентний прибуток, статусно-брендову й інформаційно-інноваційну ренту.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Nardiello G. G.. Economic development based on international entrepreneurship and business tourism. *Economic Annals-XXI* (2017), 165(5-6), 104-109
2. Божкова В. В. Трансформації інструментарію маркетингових комунікацій в умовах глобалізації. *Маркетинг і менеджмент інновацій*, 2018, № 1 – С. 73-82. URL: <http://mmi.fem.sumdu.edu.ua>. (дата звернення 23.01.2021)
3. Птащенко О. В. Transformation of the global economic space in the present. *Вісник Східноукраїнського національного університету ім. В. Даля*. 2018. Вип. 4 (245). С. 14–18
5. Резнікова Н. В., Рубцова М. Ю., Рилач Н. М. Інституційні важелі

міжнародної конкурентоспроможності національної інноваційної системи : проблема вибору інструментів стимулювання інноваційних підприємств. *Ефективна економіка*. 2018. № 11. URL : [http://www.economy.nayka.com.ua/pdf/11\\_2018/16.pdf](http://www.economy.nayka.com.ua/pdf/11_2018/16.pdf). (дата звернення 23.01.2021)

6. Резнікова Н.В. Проблема реінституціоналізації світової економіки в умовах незалежності: нові виклики глобальному регулюванню. *Інвестиції: практика та досвід*. – 2017. – № 10. – С. 5-10.

7. Резнікова Н. Інноваційна модель розвитку національної економіки: оцінка стартових можливостей та засобів реалізації URL: <http://www.academia.org.ua>.

8. Сохацька О. М. Infrastructure innovations in regional energy markets in europe Andriy Krysovatu, Yev Savelyev a.a. Regionalisation in Central-Eastern European Countres: Bulgaryia, Poland, Russia, Slovakia, Ukraine. – Berlin, 2016. – P. 146–158.

**Салата Г. В.,**

*докт. істор. наук, доцент,*

*доцент кафедри інформаційних технологій,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Київ, Україна*

## **КОГНІТИВНА СКЛАДОВА НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ СВІТОВОЇ ПАНДЕМІЇ: ШТРИХИ ДО ПРОБЛЕМИ**

Світовий досвід використання дистанційних технологій під час епідемії коронавірусу ХХІ ст. дозволив замінити класичну освіту з традиційною моделлю викладання інформаційно-технологічного підходу до управління пізнавальною діяльністю студентів університетів. Очевидно, що використання інноваційних технологій у дистанційному навчанні здатне актуалізувати мотивацію студентської молоді до навчання, урізноманітнити її індивідуально-орієнтовані стратегії пізнавальної діяльності. Навчання із застосуванням сучасних інформаційно-комунікаційних моделей орієнтує викладачів університету на виявлення індивідуальних освітніх та професійних потреб студента та розробку програм для оновлення його мотивації задля досягнення академічних успіхів і, відповідно, на відповідність його вимогам.

Фундаментальною ідеєю європейських освітніх моделей є активна та самостійна пізнавальна діяльність студента. Індивідуальна система саморегуляції студентів у постмодерній моделі навчання є базовою складовою для прояву його особистісно-професійних особливостей як суб'єкта навчально-пізнавальної діяльності у процесі професійного розвитку. Незважаючи на сучасний підхід до аналізу ефективності управління навчально-пізнавальною діяльністю студентів, питання прояву їхніх індивідуальних особливостей та оптимальних засобів саморегуляції у розумінні початкових реалій професійного життя вивчено недостатньо.

Питання когнітивної діяльності студентів є предметом наукових досліджень суспільствознавців України та світу. Постмодерна модель навчання систематизує знання у галузі педагогічного моделювання управління пізнавальною діяльністю студентів в умовах переважно дистанційного навчання, а також важлива для опису та аналізу викладачем університету та вдосконалення змішаної системи навчальної діяльності в освіті. Карантинні умови навчання призвели до змішаного типу освітніх моделей в освіті.

Теоретичні напрацювання підштовхнули вчених до формування нової постмодерної освіти, яка ініціює багатоваріантні стратегії їх реалізації, культивує універсальність знань, творчу активність та суб'єктивність людини, створює соціальні, освітні та психологічні умови добробуту особистості [1]. Постмодерні реалії освіти пов'язані з переосмисленням необхідності нових реформ, втратою цінностей сучасної освіти, кризами професіоналізації не лише майбутніх фахівців, а й їх старших наставників. У зв'язку з цим важливо знайти шляхи збереження найкращих технологій оптимізації пізнавальної діяльності студентів вищих навчальних закладів.

Постмодерністи стверджують, що не існує абсолютних і справжніх знань. Отримані знання повинні бути корисними, такими, які можна застосовувати на практиці, а не абстрактними, що описують лише факти. Зміна статусу знань у суспільстві призвела до формування нової освітньої парадигми. Педагогічна постмодерна постановка цілей передбачає формування особистості, здатної до самотворення, зміни та вдосконалення, розглядає індивідуальні цінності особистості пріоритетом у педагогічному процесі. Постмодернізм наполягає на «деконструкції» традиційних відносин і вважає демократичним та рівноцінним діалог прийнятним. Пріоритет активних, інтерактивних, творчих методів і форм навчання повністю визнаний.

Освітній процес виходить за межі простору навчального закладу і перетворюється на гіперпростір, що включає суспільство з «відкритим» типом системи освіти і переносить акценти на формування саморегуляції особистості, яка здатна вчитися протягом усього життя. Водночас, постмодерна система освіти все ще ґрунтується на досвіді кращих методологічних технологій традиційної освіти.

Наявні дослідження не торкаються таких важливих питань як необхідність застосування цілісного набору методів і прийомів для посилення пізнавальної діяльності за нових умов і використання сучасних інформаційних засобів викладачами. Видається правомірним положення, що у сучасному світі постмодерністська модель навчання інтегрувала дистанційну, традиційну та індивідуально-предметну в систему освіти багатьох європейських країн. Важливою ефективною характеристикою постмодерної моделі навчання є індивідуально-суб'єктивна активність студентів у пізнанні, оволодінні компетентностями завдяки певним особистим і професійним якостям, самостійності в опрацюванні матеріалу. Освітні та професійні компетенції формуються більш успішно завдяки зменшенню зовнішнього, зокрема мотиваційного впливу викладачів на навчальну діяльність учня. Показником продуктивності постмодерної моделі навчання є досягнення студентами як

процедурного, так і ефективного успіху. Важливим у такій освітній взаємодії є формування практичних професійних навичок на основі набутих теоретичних знань. Консультування професійних викладачів у дистанційному навчанні може бути недостатнім для набуття практичного досвіду.

Особливості когнітивного управління студентами в постмодерній моделі навчання пов'язані з інформаційними технологіями, їх постійним оновленням, розширенням когнітивного простору в межах кожної дисципліни та перетворенням когнітивно-професійних пізнань у структурований досвід. Управління пізнавальною діяльністю студентів здійснюється за допомогою таких підходів: мотиваційно-психологічного, інформаційно-технологічного та інтегративного. Суб'єктивними показниками ефективності управління пізнавальною діяльністю студентів є успішність навчальної діяльності студентів та їх внутрішня мотивація до навчання, що формуються не без його об'єктивних показників, професійної компетентності викладачів та їх організованого соціального партнерства.

Внутрішня мотивація є важливим психологічним фактором пізнання, який об'єднує практично всі суб'єктивні показники управління пізнавальною діяльністю студентів, їх особистісні та мотиваційні особливості, професійну самосвідомість та позитивне самоствердження у зв'язку з силою волі, досвідом успіху та задоволення. Управління навчально-пізнавальною діяльністю студентів здійснюється завдяки зовнішній мотивації, зокрема рейтинговій системі контролю та оцінки їх навчальних досягнень. Своєчасне впровадження сучасних інформаційних технологій у дистанційне навчання, зокрема наявність комп'ютерного тестування, інформаційного спілкування, електронних бібліотек та лекційних курсів, а також методологічних технологій дистанційного навчання в карантині є невід'ємними компонентами постмодерної освітньої моделі.

Постмодерна модель навчання в сучасному європейському просторі освіти є змішаною формою навчання. Використання змішаного навчання дозволяє досягти цілей: розширити освітні можливості учнів за рахунок збільшення доступності та гнучкості навчання з урахуванням їхніх індивідуальних освітніх потреб, а також темпу та ритму засвоєння навчального матеріалу; стимулювати формування активної позиції учня, підвищувати його мотивацію, самостійність, соціальну активність; індивідуалізувати та персоналізувати навчальний процес, коли учень самостійно визначає свої навчальні цілі та шляхи їх досягнення.

Відтак, при всьому різноманітті психолого-педагогічних засобів оптимізації пізнавальної діяльності студентів, однією з важливих навчально-освітніх цілей є формування у майбутніх фахівців навичок саморегуляції, внутрішньої мотивації до успіху в навчанні, творчого професійного мислення, самостійності у вирішенні проблем. Постмодерне навчання з мотиваційними основами управління знаннями має гуманістичну спрямованість і цінність багатогранності у межах соціокультурної парадигми України та світу.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Zozuliak-Sluchyk R., Tytova N., Kozliuk O., Salata H., Ridei N., Yashnyk S., Litvinchuk S. Anthology of Forms of Management of Students' Cognitive Activity Institutions of Higher Education in the Use of Modern Information Technologies. *SRP*. 2021; 12(1): 235-241. doi:10.31838/srp.2021.1.38 (дата звернення: 20.02.2021).

*Семироз Н. Г.,  
канд. архітектури,  
доцент кафедри мистецтв;  
Лободіна К. А.,  
магістрантка,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна*

## **РОЗВИТОК ЗАКЛАДІВ ГРОМАДСЬКОГО ХАРЧУВАННЯ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ КОРОНОВІРУСУ COVID-19**

Термін «глобалізація», який нині використовується для позначення процесів і явищ планетарного масштабу, як ніколи, показав наскільки залежною стає культура, мистецтво та сфера громадського харчування під час пандемії. Наслідки кризи COVID-19 у цих сферах видаються більш серйозними, ніж передбачалося раніше.

Згідно з даними, зібраними Організацією ЮНЕСКО «За оцінками, за підсумками на 2020 р., у кіноіндустрії буде втрачено 10 млн робочих місць [1], у той час, як третина художніх галерей скоротить свій персонал наполовину під час кризи [2]. Шестимісячне закриття установ може коштувати музичній індустрії понад 10 млрд дол США втрачених спонсорських внесків [3], у той час, як світовий видавничий ринок, як очікується, скоротиться на 7,5 % через кризу, зумовлену пандемією [4].

У зв'язку із карантинними обмеженнями, рівень доходів населення України теж суттєво зменшився, тому відповідно рівень прибутку закладів ресторанного господарства знизився на 40 %, а подекуди і на 90 % (малий і середній бізнес). Через пандемію коронавірусу з березня по травень 2020 р. велика кількість українських кафе і ресторанів тимчасово закрилися, лише деякі продовжили працювати винятково в режимі доставки або видачі замовлень із собою. До початку пандемії коронавірусу в Україні було понад 30 000 закладів громадського харчування. У середньому, в одному працювало 35 осіб (у великих комплексах – 150, в невеликих кав'ярнях – три-п'ять) [5]. Карантин призвів до того, що велика кількість співробітників ресторанної сфери стала безробітною. Це сталося через те, що не всі кав'ярні та ресторани пережили двомісячну кризу. Наприклад, маленькі кафетерії, кондитерські найчастіше відкриваються в орендованих приміщеннях, на кредитних умовах. Їм було важко впоратися з такою фінансовою історією. Деякі ресторани закрилися або скасували своє заплановане відкриття [6].

Отже, необхідність впровадження інноваційних технологій у закладах ресторанного господарства, є нагальною потребою сьогодення. Необхідно забезпечити конкурентоспроможність на сучасному ринку, особливо за умов пандемії. Наразі в закладах ресторанного господарства все частіше використовується сучасні інформаційні технології: інформаційні системи резервування, інтегровані комунікаційні мережі, мультимедія, інформаційні системи управління тощо.

У галузі ресторанного бізнесу дуже важливо мати актуальну інформацію через мережу «Інтернет»: створення вебсторінок і розміщення їх у соціальних мережах, месенджерах, ділових, інформаційних, комерційних, туристичних пошукових системах. Тому впровадження хайтек технологій є одним із провідних напрямів удосконалення принципу актуалізації та оцифрування інтер'єрних просторів ресторанів. Застосування електронної комерції надасть багато способів, якими власники закладів зможуть підтримати своїх клієнтів у цей складний період. Використання інформаційних технологій дозволяє переглянути методи спілкування з клієнтами, тексти оголошень, пристосуватися до динамічних умов в галузі.

Необхідно привернути увагу клієнтів, а на сторінках сайтів ресторанів варто запропонувати спеціальні пропозиції: «Їжа з собою», «Доставка», «Замовлення з вулиці», «Безконтактна доставка» тощо. Публікація оголошень, пов'язана з COVID-19, донесе клієнтам інформацію про заходи із захисту та збереження здоров'я у закладі. Використання безконтактної оплати замовлень дасть змогу клієнтам швидко, безпечно здійснювати оплату на сайті та в додатку. Оновлення файлу оголошень надасть клієнту актуальну інформацію про зміни графіку роботи закладу, послуги тощо. Отримання корисної інформації, щодо підтримки свого закладу за умов пандемії [7].

Під час запровадження жорсткого локдауну в Україні, «вижили» ті ресторани, які змогли створили протикоронавірусні дизайнерські рішення. Так, незвичний ресторан «Дуже висока кухня» у Львові [8], запропонував спосіб безпечної роботи за умов карантину, зробив на терасі «бульбашки» для своїх гостей. Це маленькі оранжереї, які ізолюють гостей ресторану та не дають змоги перетинатися з іншими відвідувачами. Така ідея дає змогу провести добре час без шкоди для здоров'я, а живі квіти в оранжереї надають неповторності та свіжості інтер'єру.

Також прикладом є один з ресторанів у Легаленсі (Іспанія) [9], котрий зробив ізолюючі кабінки у самому ресторані. Пластикові відсіки захищають не тільки від інших гостей ще й розділяють столик на дві частини. Таким чином, гостям пропонують комфортні зручності, затишок та безпечні умови.

У період пандемії створюється багато творчих ідей, які дають змогу захищати людей та створювати позитивний настрій. Так, у ресторанах з'явилися цікаві гості: манекени в вишуканому одязі та плюшеві іграшки як предмет інтер'єру, які заповнюють пустоту та нагадують справжнім гостям, що треба тримати дистанцію. Та безперечна доставка їжі до столика за допомогою іграшкової залізниці є не тільки безпечним та й незвичною подачею страв, яка буде приваблювати гостей. Отже, пандемія – це не кінець, а тільки початок нової епохи у сфері дизайну.

Практичне застосування інформативних технологій із метою вдосконалення виробничо-торгівельної діяльності підприємств ресторанного бізнесу, вдосконалення інтер'єрних протикоронавірусних дизайнерських рішень – це ще один крок у створення ідеальної кухні, підвищення іміджу, попиту, лояльності споживачів. У подальшому можуть бути перспективними вивчення сучасного закордонного досвіду і розробка механізму впровадження в діяльність закладів нових інноваційних інформаційних технологій, що дозволить закладам ресторанного господарства ефективно реалізовувати послуги та бути конкурентоздатними за жорстких ринкових умов господарювання.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. “Global Screen Production – The Impact of Film and Television Production on Economic Recovery from COVID-19,” Olsberg SPI. URL: <https://www.olsbergspi.co.uk/wp-content/uploads/2020/06/Global-Screen-Production-and-COVID-19-Economic-Recovery-Final-2020-06-25.pdf> (дата звернення 10.02.2020)
2. Клэр МакЭндрю, «Влияние COVID-19 на сектор галерей. Полугодовой опрос за 2020 г.» Art Basel. URL: <https://www.artbasel.com/about/initiatives/the-art-market>(дата звернення 12.02.2020)
3. Стефан Холл, «Каким образом пандемия COVID-19 влияет на музыкальную индустрию», Всемирный экономический форум. URL: <https://www.weforum.org/agenda/2020/05/this-is-how-covid-19-is-affecting-the-music-industry/> (дата звернення 10.02.2020)
4. «Глобальный рынок книжных издателей 2020–2030 гг.: влияние COVID-19 и восстановление», Business Wire, URL: <https://www.businesswire.com/news/home/20200525005203/en/Glo...> (дата звернення 11.02.2020)
5. Ресторан після карантину: як налагодити роботу й залучити гостей URL: <https://mind.ua/openmind/20211376-restoran-pislya-karantinu-yak-nalagoditi-robotu-j-zaluchiti-gostej> (дата звернення 16.02.2021)
6. Результати опитування операторів ресторанного ринку URL: <https://www.uara.org.ua/post/results-of-an-anonymous-survey-of-restaurant-operators> дата звернення ( 6.02.2021)
7. Google Ads Довідка «Як ефективніше допомагати клієнтам ресторану під час пандемії COVID-19» URL: <https://support.google.com/google-ads/answer/9843653?hl=uk> (дата звернення 17.02.2020)
8. То є Львов URL: <https://inlviv.in.ua/lviv/restoran-u-lvovi-zrobyv-malenki-oranzhereyi-shhob-vidviduvachi-dotrymuvalys-sotsialnoyi-dystantsiyi> (дата звернення 18.02.2021)
9. 34 Travel стаття «Столик на одного» URL: <https://34travel.me/post/restorany-na-karantine> (дата звернення 18.02.2021)

**Совгира Т. І.,**  
канд. мистецтвознавства,  
доцент кафедри режисури естради та масових свят,  
Київський національний університет культури і мистецтв,  
Київ, Україна

### ТЕХНОЛОГІЧНІ ВІНАХОДИ ПЕРВІСНОЇ КУЛЬТУРИ

Первісне мистецтво представлене, насамперед, розписами, рельєфними зображеннями на стінах печер і відкритих скелях. Зображували на них переважно тварин, на яких полювали. Часто малюнки гравіювали на кістці мамонта або камені.

«В багатьох стоянках знайдені предмети, які ми не можемо назвати інакше, як художніми творами. Силуети звірів, узорі й загадкові знаки, вирізані на шматках оленьчих рогів, на костяних пластинах та кам'яних плитах. Дивні



людські фігурки з каменю й кістки. Великі скульптури тварин. Малюнки, різьба та рельєфи на скелях. – Н. Дмитрієва продовжує, – Траплялось виявляти цілі «музеї» первісного живопису та скульптури» [1, с. 8].

Технологічним дивом того періоду здавна вважається колесо, винайдене близько 4 000 рр. до н. е., імовірно, незалежно і майже одночасно в Месопотамії (в сучасному Іраку), на Північному Кавказі (культура Майкопа) і Центральній Європі [8, с. 285]. Оцінки того, коли це могло статися, коливаються від 5 500 до 3 000 рр. н. е., і більшість експертів, зокрема В. Г. Чілд, вважають, що це ближче до 4 000 до н. е. [4, с. 110]. Про це свідчать найдревніші артефакти з малюнками, що зображають колісні візки, вони датуються приблизно 3 500 рр. до н. е. [4, с. 110]. Однак, Д. Ентоні у своїй науковій роботі «Кінь, колесо і мова: як вершники бронзового століття з євразійських степів сформували сучасний світ» висловлює припущення, що «можливо, колесо використовувалося тисячоліттями до того, як були зроблені ці малюнки» [3, с. 67]. У ході дослідження знаходимо інший факт, що засвідчує більш давній період користування колесообертаючими пристроями. У 2003 р. археологи виявили найдавніше в світі дерев'яне колесо, що було знайдено в болотах Любляни в Словенії. За даними Дослідницького інституту Словенської академії мистецтв і наук (ZRC SAZU), австрійські фахівці встановили, що вік цього колеса становить від 5 100 до 5 350 рр. до н. е., що робить його найдревнішим дерев'яним колесом в світі з коли-небудь знайдених. Разом із прадавнім колесом був знайдений у Словенії дерев'яний човен – це засвічує той факт, що у той період (5 100–5 350 рр. до н. е.) людство вже опанувало технологію виробництва вітрильних суден, що поклало початок розвитку судноплавства [5].

Винахід колеса призвів до революції у торгівельно-промислових сферах діяльності. Незабаром з'ясувалося, що колісні фуртони можна використовувати для перевезення важких вантажів. Стародавні шумери (древнє населення Південної Месопотамії (сучасний Ірак), з якою традиційно пов'язуються виникнення цивілізації, поява писемності, перших міст і держав Стародавньої Месопотамії використовували гончарний круг і, можливо, винайшли його [8, с. 43–44]. Кам'яний гончарний круг, знайдений в місті-державі Ур, датується приблизно 3 429 до н. е., а в тому ж районі були знайдені фрагменти гончарного посуду [7, с. 146]. Швидкі (обертові) гончарні кола дозволили на ранньому етапі масового виробництва глиняного посуду, але саме використання колеса в якості перетворювача енергії (через водяні колеса, вітряки і навіть бігові доріжки) зробило революцію в застосуванні нелюдських джерел енергії. Перші двоколісні вози походять від травуа і вперше були використані в Месопотамії та Ірані близько 3 000 р. до н. е. [6, с. 28].

В епоху мезоліту з'явилися спис і лук, які дозволили вбивати птахів і тварин з відстані в 100–150 м [2 с. 32].

Зокрема, в Україні первісне мистецтво представлене визначними пам'ятками різних етапів його розвитку: пізній палеоліт – знахідками з Мізинської стоянки; неоліт та енеоліт розписами з Кам'яної могили, мистецтво землеробсько-скотарських племен 3–2 тис рр. до н. е. – розписною керамікою та дрібною пластикою трипільської культури, мистецтво доби міді та бронзи – пам'ятками з Усатівських поселень і курганів.

На українських землях у цей період з'являється трипільська культура (4000–2 350 рр. н. е.), яка залишила за собою низку цікавих артефактів розписної кераміки, кухонного посуду, статуеток тощо.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Москва, 1968.
2. Зворыкин А. А., Осьмова Н. И., Чернышев В. И., Шухардин С. В. История техники. Москва : Наука, 1962.
3. Anthony, David A. The Horse, the Wheel, and Language: How Bronze-Age Riders from the Eurasian Steppes Shaped the Modern World. Princeton: Princeton University Press, 2007.
4. Childe, V. Gordon. New Light on the Most Ancient East, 1928.
5. Gasser A. 2003. World's oldest wheel found in Slovenia. URL: [http://www.ukom.gov.si/en/media\\_room/background\\_information/culture/worlds\\_oldest\\_wheel\\_found\\_in\\_slovenia/](http://www.ukom.gov.si/en/media_room/background_information/culture/worlds_oldest_wheel_found_in_slovenia/).
6. Lay M. G. Ways of the World. Sydney, Australia: Primavera Press, 1992.
7. Moorey P. R. Ancient Mesopotamian Materials and Industries: The Archaeological Evidence. Winona Lake, Indiana: Eisenbrauns, 1999.
8. Potts, D. T. A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East, 2012.

*Тимцуник В. І.,  
докт. н. з держ. управл., професор,  
професор кафедри державного управління і права;  
Левчук В. М.,  
магістрантка,  
ПВНЗ «Київський університету культури»,  
Київ, Україна*

### ОРГАНІЗАЦІЙНО-ПРАВОВІ ЗАСАДИ ВЗАЄМОДІЇ ГРОМАДСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ТА ЗМІ У МЕХАНІЗМІ ПУБЛІЧНОГО УПРАВЛІННЯ

Проблема взаємодії громадських організацій та ЗМІ в державному управлінні є надзвичайно актуальною за умов обрання Україною напрямку євроінтеграції, налагодження ефективної співпраці громадськості, ЗМІ з органами державної влади та органами місцевого самоврядування.

Нині в Україні діє велика кількість нормативно-правових актів, які регулюють особливості взаємодії органів публічного управління з громадськими організаціями та ЗМІ. Серед них потрібно звернути увагу, на Національну стратегію сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні на 2016–2020 рр., яка була затверджена Указом Президента України від 26 лютого 2016 № 68/2016 «Про сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні». Ухвалення цього документу мало за мету створення сприятливих умов для розвитку громадянського суспільства та налагодження ефективної взаємодії з державою через її органи влади та місцевого управління [1, с. 39].

Із метою налагодження такої взаємодії у більшості органів державної влади та місцевого самоврядування створюються окремі підрозділи з питань взаємодії із ЗМІ, до обов'язків яких входить підписання меморандумів і спільних планів діяльності, проведення інформаційно-просвітницьких заходів із залученням представників ЗМІ, громадських організацій тощо.

Варто зазначити, що у більшості європейських країн уже багато років спостерігається тенденція до розширення участі громадян, ЗМІ в ухваленні рішень як на державному, так і на місцевому рівнях [2, с. 50].

Загалом, як стверджує О. М. Гостєва, Україна створює всі умови для участі громадськості в ухваленні владних рішень і наданню органам публічного управління допомоги у їх практичній реалізації, що і є запорукою розвитку демократичного суспільства [3, с. 5].

Яскравим свідченням цього є ухвалення Верховною Радою України Закону «Про всеукраїнський референдум» 3 лютого 2021 року.

Участь громадських організацій, ЗМІ у діяльності місцевих органів влади та місцевого самоврядування має на меті такі результати:

- створювати дієві механізми для участі громадськості у процесах ухвалення соціально-важливих рішень;
- здійснювати антикорупційний нагляд, привертати увагу до суспільних проблем громади;
- утверджувати у діяльності органу демократичні цінності;
- проводити, у разі необхідності, громадські експертизи діяльності влади, громадські слухання, публічні консультації тощо;
- впроваджувати ефективний контроль громадськості за діяльністю органів влади;
- створювати, на базі органів державної влади і місцевого самоврядування, платформи для громадських експертів з метою обміну досвідом та генерування ідей на благо громади;
- реалізація інших напрямів, ідей та ініціатив [4, с. 131–132].

На місцевому рівні основним завданням органів влади є підвищення довіри до їх діяльності, створення умов для взаємодії з громадськими організаціями. Особливого значення в цій роботі набувають громадські ради при тому чи іншому органі. Уперше, процес створення таких рад був передбачений в Указі Президента України «Про оптимізацію системи центральних органів виконавчої влади» від 9 грудня 2010 року. Нині, громадські ради діють на основі законодавчо закріплених положень [5].

Проте, рівень ефективності роботи громадських рад при місцевих органах влади знижується через зatoryжний процес їх формування. Окрім цього, такі ради можуть негативно впливати на рівень відкритості та довіри до органу, адже представлені у раді особи можуть діяти в інтересах окремих посадових осіб та політичних сил, що суперечить їх функціональному призначенню та дискредитує такий формат взаємодії, що особливо набуває актуальності за умов децентралізації.

Нині механізм взаємодії громадських організацій та ЗМІ у публічному управлінні діє на досить високому рівні. Держава всіляко сприяє такий співпраці. У той же час, діюча стратегія державної політики «Про сприяння розвитку громадського суспільства в Україні» розрахована на 2016–2020 рр. На сьогодні

не зареєстровано проектного акту, яким би була закріплена стратегія на наступні роки. На наш погляд, така діяльність є необхідною, адже взаємодія органів державної влади та місцевого самоврядування з громадськими організаціями та ЗМІ є запорукою підвищення довіри суспільства до влади в цілому як на національному, так і на місцевому рівнях.

Крім того, органи державної влади, відповідаючи вимогам сучасності, повинні приділяти соціальним мережам, комунікаціям зі ЗМІ багато уваги та ресурсів, щоб громадяни отримували справжню, не спотворену інформацію про діяльність конкретного органу публічного управління.

У демократичному суспільстві ЗМІ вважаються четвертою гілкою влади та є невід'ємною складовою механізму функціонування демократії.

З іншого боку, у разі надання ЗМІ неправдивої, спотвореної інформації, яка має на меті зниження рейтингу довіри до державних органів і посадових осіб, враховуючи рівень довіри до медіа у суспільстві, населення буде більш довіряти тій інформації, яка надається саме ЗМІ, а не безпосередньо органом влади, його пресслужбою, наданою на офіційних сайтах.

На наш погляд, для подолання таких суперечностей потрібно вдосконалити законодавство та розробити якісну стратегію інформаційної політики, яка буде побудована за моделлю діалогової взаємодії.

Органам влади необхідно шукати дієві шляхи та механізми взаємодії з громадськими організаціями для вирішення суспільно-важливих питань та бути готовими надати можливість громадськості здійснювати контроль за їх діяльністю, з метою підвищення рівня відкритості та прозорості органів влади. Враховуючи це, необхідно створювати місцеві громадські ради, консультативно-дорадчі органи, молодіжні ради. Проте, запровадження таких інституцій повинно супроводжуватися належним правовим забезпеченням. До таких органів повинен бути відкритий конкурс, вимоги до громадських організацій повинні бути визначеними та чіткими, а діяльність таких дорадчих органів повинна регламентуватися відповідним положенням, затвердженим в установленому порядку.

Таким чином, відповідно до поставленої мети та завдань дослідження, нами були сформульовані такі висновки та пропозиції:

1. Визначено що ЗМІ як інструмент державної інформаційної політики – це матеріальні та інші носії інформації, які забезпечують публічне поширення друкованої та аудіовізуальної інформації. Водночас, з розвитком інтернету сформувалося поняття соціального медіа – це медіа, створені для поширення відомостей за допомогою інтернет-сервісів. Ми вважаємо, що органам публічного управління необхідно використовувати соціальні мережі у своїй інформаційній роботі, тим самим інформуючи населення про свою діяльність.

2. Охарактеризовано організаційно-правові засади взаємодії громадських організацій та ЗМІ у механізмі публічного управління. Так, проаналізувавши нормативно-правове регулювання взаємодії громадських організацій та органів публічної влади ми вважаємо, що необхідне її удосконалення:

2.1 Покращити механізм набуття правового статусу, порядок створення, організації та оновлення складу консультативно-дорадчих органів, розширити їх повноваження щодо участі у вирішенні питань державного та місцевого значення.

2.2 Закріпити у законодавстві визначення ключових понять, а саме: категорій «консультативний», «дорадчий», «консультативно-дорадчий» орган, поняття «громадський контроль».

Щодо взаємодії зі ЗМІ, то ефективним шляхом удосконалення буде запровадження інформаційних стратегій і планів діяльності.

Отже, громадські організації та ЗМІ відіграють важливу роль у діяльності органу влади, місцевого самоврядування і, за умов належної організації співпраці, можуть стати механізмом підвищення довіри населення до влади та ефективності її діяльності в цілому.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Турій О. В. Державна політика у сфері реалізації співпраці громадянського суспільства, органів виконавчої влади та місцевого самоврядування: правовий та управлінський аспекти. *Аспекти публічного управління*. - 2018. С. 39.

2. Малаш С. М. Напрями вдосконалення взаємодії з громадськістю органів виконавчої влади. *Молодий вчений*. - 2017. С. 50.

3. Виговська О. С. Державна інформаційна політика: концептуальні засади формування та розвитку. *Гілея: науковий вісник*. - 2014. С. 5.

4. Халецький А. В. Система взаємодії органів виконавчої влади з громадськими організаціями. *Вісник Академії митної служби України. Сер. : Державне управління*. - 2010. С. 131-132.

5. Конституція України від 28 червня 1996 року (зі змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення 21.02.2021)

**Ткачов М. М.,**

канд. економ. н., доцент,  
доцент кафедри права,

Національний технічний університет «ХПІ»,  
м. Харків, Україна

### ЛЮДСЬКИЙ ФАКТОР І ЙОГО ПРАВОВА РОЛЬ У СУСПІЛЬНОМУ ВИРОБНИЦТВІ

Правове забезпечення людського фактора в суспільному виробництві має надзвичайно важливе значення, адже забезпечує соціокультурний простір країни за умов глобалізації [1; 2; 6; 7]. Як свідчать результати проведених нами досліджень, головним чинником людського фактора в суспільному виробництві будь-якої країни є трудові ресурси. Існує велика кількість зарубіжних і вітчизняних авторів визначень трудових ресурсів, але в різноманітті визначень мають місце і певні неточності [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 14; 15; 16].

На нашу думку, трудові ресурси як економічна категорія відображають частину населення країни або її адміністративно-територіальної одиниці, що має здатність до суспільно-корисної праці в народному господарстві; це є потенціал

живої сили, яку має в своєму розпорядженні суспільство на певний момент часу. Відтворення і використання трудових ресурсів здійснюється під впливом об'єктивних законів суспільного розвитку, притаманних тому чи іншому способу виробництва і насамперед економічному закону народонаселення. Слід стверджувати, що цей закон виражає динаміку працездатного населення і характер його використання в процесі виробництва.

Автором доведено, що трудові ресурси як планово-розрахункова категорія визначають особи обох статей у працездатному віці, які потенційно могли б брати участь у виробництві товарів і послуг. За умов планової економіки трудові ресурси були одним з основних показників статистики зайнятості, вони домінували практично у всіх офіційних звітах країни і мали для аналізу і дослідження безперечне правове забезпечення [3; 5; 8; 11]. На наш погляд, ці показники є надзвичайно важливими і за умов ринкової економіки, оскільки інтегрують такі категорії як економічно активне населення, у тому числі зайняті та безробітні особи, та економічно неактивне населення в працездатному віці, представлені на рис. 1.



**Рис. 1. Структура трудових ресурсів**

Правові засади чисельності трудових ресурсів визначається, на основі чисельності працездатного населення всієї країни – сукупності осіб, переважно в працездатному віці, здатних за своїми психофізичними даними до участі у трудовому процесі. Складові трудових ресурсів: населення у працездатному віці (чоловіки та жінки у відповідному щодо наявного законодавства віці для отримання пенсійного забезпечення, за винятком непрацюючих інвалідів I і II груп і непрацюючих осіб працездатного віку, які одержують пенсію за віком на пільгових умовах); населення, вік якого більший і менший відповідно за нижню та верхню межі працездатного віку, зайняте в народному господарстві нашої країни [4; 9; 10].

Таким чином, слід стверджувати, що економічно активне населення – це є частка населення, яка працює або пропонує свою працю для виробництва товарів і надання різноманітних послуг. Кількісно ця група населення складається із зайнятих і безробітних, які на момент статистичного обстеження

не мають роботи, але бажають її одержати. У 2018 р. середньомісячна чисельність економічно активного населення становила 22,8 млн осіб, що на 1,6 % менше, ніж у попередньому році [1; 14].

Розподіл чисельності зайнятого населення за місцем роботи, статусом зайнятості, статтю, віком та рівнем освіти дає уяву про структуру попиту на робочу силу і перерозподіл зайнятих між секторами економіки.

Нами досліджено сутність економічно неактивного населення нашої країни. В якості визначення пропонуємо цю категорію означити як частку населення, яка не входить до складу ресурсів праці. На нашу думку, до цієї категорії слід віднести:

а) учнів, студентів, курсантів, які навчаються в різного роду денних навчальних закладах;

б) осіб, які одержують пенсію за віком або на пільгових умовах;

в) осіб, зайняті веденням домашнього господарства, доглядом за дітьми, хворими родичами;

4) осіб, які не можуть знайти роботу, припинили її пошук, вичерпавши всі можливості, проте вони можуть і готові працювати;

г) інших осіб, яким немає необхідності працювати, бо вони мають правові джерела доходу для забезпечення своєї життєдіяльності.

До населення, зайнятого в галузях економіки, належать робітники та службовці державних, кооперативних і громадських підприємств, установ і організацій; працівники, зайняті у громадському господарстві сільськогосподарських колективів; працівники і члени їх сімей, службовців у працездатному віці, зайняті в особистому підсобному сільському господарстві, особи, зайняті у спільних, приватних підприємствах; міжнародних організаціях; фермерських господарствах.

Слід зазначити, що успіх, який забезпечує соціокультурний простір країни за умов глобалізації визначається, насамперед, використанням достовірних даних, об'єктивним і доброзичливим ставленням до того, кого атестують, знанням, ясністю цілей, чіткістю критеріїв і показників оцінки. У цьому сенсі пропозиції щодо підвищення ролі і значення трудових показників та їх активне використання в офіційній статистиці країни має набути досить великого значення.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ткачев М. М., Перерва П. Г., Погорелов Н. И. Юридическое сопровождение экономики труда. *Інформаційні технології: наука, техніка, технологія, освіта, здоров'я*: тези доп. 27-ї конф. MicroCAD-2019. НТУ "ХПІ". 2019. С.373.

2. Перерва П. Г. Комплаенс-программа промышленного предприятия: сущность и задачи. Вісник нац. техн. ун-ту "ХПІ" : зб. наук. пр. Сер. : *Економічні науки*. – Харків : НТУ "ХПІ", 2017. – № 24 (1246). – С. 153-158.

3. ТОВАЖНЯНСКИЙ В. Л., ПЕРЕРВА П. Г., КОБЕЛЕВА Т. А. Антикризисный менеджмент производственно-комерческой деятельности предприятий машиностроения. *Государство и рынок: механизмы и методы регулирования в условиях преодоления кризиса: колл. моногр.* - СПб.: Астерион, 2010. - Т.2. - п.6.2.- С. 254-264.

4. Перерва П.Г. Оцінка впливу інноваційної, інвестиційної та маркетингової політики підприємства на рівень конкурентоспроможності / П.Г.Перерва, С.Нагі, Т.О.Кобелева. *Вісник Національного технічного університету "Харківський політехнічний інститут" (економічні науки)* : зб. наук. пр. – Харків : НТУ "ХПІ", 2018. – № 15 (1291). – С. 89-94.
5. Товажнянський В. Л., Перерва П. Г., Кобелева Т. О. Банкрутство, санація та реструктуризація підприємства як економічні категорії антикризового управління. *Вісник НТУ «ХПІ»*. 2015. № 59 (1168). С. 148-152.
6. Kocziszky György, Somosi Veres M., Kobieliava T.O Reputational compliance. *Дослідження та оптимізація економічних процесів "Оптимум–2017" : тр. 13-ї Міжнар. наук.-практ. конф., 6-8 грудня 2017 р. Харків, 2017. – С. 140-143.*
7. Pererva P.G., Kocziszky György, Szakaly D., Somosi Veres M. Technology transfer. Kharkiv-Miskolc: NTU «KhPI», 2012. 668 p.
8. Перерва П. Г. Трудоустройство без проблем (искусство самомаркетинга). – Харьков : Фактор, 2009. 480 с.
9. Перерва П. Г. Потребность в электротехнических средствах автоматизации. Теория и методы определения. - Харьков : Основа. 1991. 114 с.
10. Товажнянський В. Л., Перерва П. Г. Антикризовий моніторинг фінансово-економічних показників роботи машинобудівного підприємства. *Економіка розвитку*. Харків : ХНЕУ. 2010. №2 (54). С.46-50.
11. Перерва П. Г. Управління маркетингом на машинобудівному підприємстві. Навч.посібник.- Харків : «Основа», 1993.- 288с.
12. Ткачова Н. П., Перерва П. Г. Розвиток методів аналізу фактичного стану конкурентних переваг підприємства. *Економіка розвитку*. 2011. № 4 (60). С. 116-120.
13. Перерва П. Г., Гочарова Н.П., Яковлев А.И.Маркетинг инновационного процесса. Учебное пособие – Киев : ВИРА-Р. 1998.- 267с.
14. Перерва П. Г., Коциски Д., Верес Шомоши М., Кобелева Т. А. Комплаенс программа промышленного предприятия.– Харьков-Мишкольц : ООО «Планета-принт», 2019. – 689 с.
15. Старостіна А. О. Маркетинг: теорія, світовий досвід, українська практика: підруч. – К.: Знання, 2009. – 1070 с.
16. Перерва П. Г. Самомаркетинг менеджера и бизнесмена.- Ростов н/Д: Феникс, 2003. - 592 с.



*Федосенко К. М.,  
аспірант,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **МУЗЕЙНІ УСТАНОВИ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ**

У культурі сьогодення велику роль відіграють медіатехнології. Музика, відеозображення, кіно транслуються та зберігаються за посередництвом мережі «Інтернет». Проте цифровізація, яка спостерігається упродовж останніх десятиліть, не здатна замінити мистецькі артефакти та безпосереднє спілкування із ними. Не втрачають своєї актуальності та значення музейні установи, які дають можливість наживо осягнути зміни, що відбуваються у культурно-мистецькому просторі. Доречно розглянути ті музеї, що пов'язані з презентацією духовних і матеріальних цінностей, які стосуються сфери музичної культури.

В українському соціокультурному просторі є чимало музеїв, які презентують певні артефакти, що демонструють історію створення, відтворення та виконання музичних творів. Нерідко музейні установи не сконцентровані навколо виключно музичного інструментарію, а ознайомлюють з іншими артефактами культури, що змальовують специфіку конкретного регіону, певного історичного періоду чи напрямку. Наприклад Музей гуцульського побуту, етнографії та музичних інструментів імені Романа Кумлика, який розташований в смт Верховина Івано-Франківської обл. є приватною установою, яка дає можливість ознайомитися саме з гуцульським побутом. Історія музею розпочинається з 2000 р. та містить елементи традиційного побуту: ліжка, скрині, столи, дерев'яний посуд, одяг. Велика увага приділяється музичному інструментарію: колекції скрипок, окрім яких наявні також такі інструменти як цимбали, тримби, трембіти, двійниці (сопілки), окарини, зозулі, пелинки, ліри, наї. Усе це демонструє побут Гуцульщини, передаючи найменші нюанси повсякденного життя. На прикладі колекції скрипок, що представлені в музеї, можна дослідити специфіку народного кустарного виробництва інструментів: розглянути матеріал, конструктивні характеристики.

Зовсім інший тип артефактів представлено в Музеї грамзапису і старовинних музичних інструментів, який розташований на вулиці Хрещатик у Києві. Специфіка обсягу музею, який розміщено у одній кімнаті комунальної квартири, не дозволяє зібрати велику кількість експонатів. Проте акцент зроблено не лише на візуальну, а й аудіальну демонстрацію записів. У музеї, що відкрився у 1999 р., містяться платівки, на яких представлено записи провідних українських музикантів, виступи гумористів Тарапуньки і Штепселя, а також промови радянських політиків. Окрім радіоприймачів, грамофонів і патефонів, які знаходяться у робочому стані, також наявні музичні інструменти дореволюційного періоду, ноти та афіші.

Вінницький музей АвтоМотоВелоФотоТелеРадіо було відкрито в 2013 р. Він містить чималу колекцію автомобілів радянського періоду, як вітчизняного, так і закордонного автопрому, проте також виставлено такі експонати, які дають можливість побачити іншу техніку, що була розповсюджена у СРСР – це

магнітофони, програвачі, фотоапарати, радіоприймачі, телефони, телевізори та носії інформації – платівки, бобіни, касети, диски. Окрім цього у музеї є й музичні інструменти: гітари, ударна установка. Особливістю музею є можливість грати на музичних інструментах, сидіти у авто, торкатися експонатів та навіть міряти військову форму.

Також в українському культурному просторі наявно чимало музейних установ, які зроблені у форматі будинку-музею чи квартири-музею провідних композиторів – це Меморіальний кабінет-музей В. С. Косенка, Меморіальний будинок-музей М. В. Лисенка. У них не лише містяться предмети побуту, що стосувалися життя українських композиторів, а й музичні інструменти, на яких вони грали. Це надає можливість використання музейних просторів в якості залів, де відбуваються концертні музичні заходи. Подібні установи існують у багатьох містах України. Як правило, вони знаходяться у приміщеннях, що були житлом музичних діячів чи збирачів колекцій.

У принципово іншому ключі організовані музейні установи, які знаходяться у містах Західної Європи. Вони поєднують не лише експозиційну функцію, а й науково-дослідну, причому внутрішній інтер'єр лише частково відтворює специфіку доби, якій це присвячено. А в більшій мірі є таким, що має високий рівень функціональності та організований за принципами сучасної архітектури та дизайну. Наприклад Музей Фридерика Шопена у Варшаві, який було створено у 1954 р., що з 2005 р. перетворився на Інститут Фридерика Шопена. Після того, як музей було відремонтовано до 200-ї річниці від дня народження Шопена, він став одним з найсучасніших музеїв Польщі, який розташований на п'яти рівнях та містить чимало інтерактивних табло та мультимедійних пристроїв. При цьому в окремих локаціях містяться артефакти, що стосували життя композитора: фортепіано, документи. Проте чимало інших відомостей знаходяться у цифровому форматі та доступні через комп'ютеризоване обладнання.

Так само дещо інакше організовано один з найбільших у світі музеїв музичних інструментів, що міститься у Брюсселі. У ньому налічується близько 8 000 як академічних, так і народних інструментів, він був частиною державного музейного комплексу «Королівські музеї мистецтва та історії». Музей містить чимале зібрання клавішних, щипкових, струнно-смічкових, ударних, дерев'яних та мідних духових інструментів. Різноманітні фісгармонії, а також сучасні клавішні електронні інструменти дають можливість побачити яким чином відбувався розвиток музичної культури, як ускладнювався інструментарій та які виразні можливості це дало. «Серед усіх інститутів, що забезпечують формування, трансляцію, інтерпретацію і розвиток культурної пам'яті в цілому, саме музеї роблять це найбільш цілісним і несуперечливим чином, що підтверджується виділеними дослідниками соціальними функціями музеїв» [1, с. 86].

Таким чином, можна пересвідчитися у тому, що розвиток музеїв, які пов'язані з музичною культурою, надає можливість не лише ознайомлюватись з культурною спадщиною, а й бути науковими центрами. Цей напрям є перспективним задля трансформування вітчизняних музейних установ, які будуть не лише місцем збереження, а й трансляції культурно-мистецької спадщини, що пов'язана з діяльністю провідних музичних діячів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Овчинникова З.А. Роль музеев в формировании, поддержке и трансляции исторической и культурной памяти. *Вестник культуры и искусств*, 2018. № 1 (53). С. 82-92.

*Шеломовська О. М.,  
канд. н. з держ. управл.,  
доцент кафедри соціології,  
Дніпровський державний технічний університет,  
м. Кам'янське, Україна*

### ТЕЛЕБАЧЕННЯ І ТЕЛЕПЕРЕГЛЯД У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

У сучасному світі телебачення є одним з найвідоміших, найпопулярніших та беззаперечно наймасовішим ЗМІ. Незважаючи на стрімкий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій та соціальних мереж, саме телебачення нині вважається найбільш могутнім засобом впливу на свідомість і стиль життя кожного індивіда, на соціокультурний простір навколишнього соціуму.

Людина завжди потребує певного об'єму соціально значимої інформації, який має допомогти їй орієнтуватися в суспільних відносинах, конструювати власну картину світу. Інформування суспільства про події в країні і в світі, про політику, економіку, науку, культуру, внутрішнє життя людини, про всю багатоманітність дійсності стало іманентною ознакою телебачення, яке перетворює споживача інформації на очевидця подій. Саме телебачення шляхом впливу на аудиторію утверджує певний спосіб життя, політичні та соціокультурні цінності, ставлення до тих чи інших подій тощо, пропонуючи глядачам різні точки зору через осмислення існуючої реальної дійсності.

Загалом, зважаючи увагу на етимологію і соціальну сутність телебачення, його можна визначити як: 1) спосіб поширення на відстані за допомогою електричних систем та електронних засобів зв'язку зображень віддалених і, як правило, з далекого місця невидимих предметів разом зі звуковим супроводом, а також систему технічних засобів, яка призначена саме для цього; форму комунікації; 2) засіб масової інформації, політичного, мистецького та естетичного виховання, організації вільного часу; 3) канал поширення творів мистецтва; вид мистецтва; галузь науки, техніки і культури.

Природа телебачення є такою, що віртуальна реальність, яку воно демонструє, часто сприймається телеглядачами як єдина і неподільна з життєвою реальністю. Перегляд передач, фільмів, концертів, шоу-програм, ток-шоу і повернення в реальність здебільшого змішуються у свідомості індивіда, породжуючи у нього певні думки, оцінки, настрої, які й формують його модель поведінки [1, с. 5].

Телебачення – це не просто джерело соціальної інформації для споживачів, але і головне джерело поширення загальнолюдських цінностей, провідник культурно-просвітницької функції. Будучи складовою частиною культури країни,

телебачення впливає на збереження рідної мови, традицій, звичаїв народів нашої країни [2]. Культурно-просвітницька функція телебачення полягає в тому, що будь-яка телепередача в якійсь мірі залучає людину до культури. У рамках телемовлення проводиться трансляція різноманітної культурної продукції (кінофільми, телепередачі), на рівні якої відбувається закладання ціннісних установок, моделей взаємодії, критеріїв оцінки соціальних явищ і переважаючих способів діяльного ставлення до них.

Формуючи громадську думку, телебачення, з одного боку, акумулює досвід і волю мільйонів, а з іншого – впливає не тільки на свідомість, а й на вчинки, групові дії людей. Безперечно, що до глядача лєвова частка інформації потрапляє у вторинному вигляді й містить авторську оцінку ситуації або події, яка нав'язується аудиторії [3, с. 77].

Телебачення допомагає людині без складнощів увійти в особливе інтелектуальне і ціннісне середовище, що властиве нинішній епосі і що транслюється на екрані. Будучи авторитетним агентом соціалізації і забезпечуючи існування людини в складному і суперечливому урбаністичному середовищі, телебачення дає величезному контингенту людей різного віку і статі функціонально придатні механізми уявлення про те, що правильно, а що неправильно у поведінці, бажаннях, прагненнях та ін. Ми бачимо, що телебачення може впливати на формування креативно-мислячої і активно діючої особистості. Ця особистість здатна створити навколо себе особливе культурне середовище, центром комунікації якої стає індивідуальне місце проживання [4].

Для виявлення реального стану впливу сучасного телебачення на формування соціокультурного простору сучасному суспільству нами у травні 2020 р. за стихійною вибіркою було проведено авторське соціологічне опитування населення м. Кам'янське (n=317). У результаті, при оцінці існування факту впливу телебачення на населення було виявлено деякі суперечності в судженнях. 65 % опитаних визнали вплив телебачення на формування цінностей, але при цьому 69,9 % респондентів заперечують той факт, що телебачення впливає на їх власний ціннісний світ. Це можна виправдати тим, що людині складно визначити вплив навколишнього на власний внутрішній світ, але набагато простіше помітити зміни на прикладі великих груп або інших людей (табл. 1).

**Таблиця 1.**

**Оцінка респондентами впливу телебачення на формування цінностей, у %, за даними авторського опитування населення м. Кам'янське**

	Усього суспільства	Особисто у Вас
Дуже впливає	24,4	11,5
Скоріше впливає	40,6	14,8
Важко сказати	8,1	3,8
Скоріше не впливає	22,2	42,7
Не впливає	4,7	27,2

Опитування показало, що, на думку населення, телебачення має бути направлено на грамотне виховання підростаючого покоління і бути засобом інформування, але його фактична спрямованість обмежується підняттям рейтингів і збільшенням касовості, тобто воно по суті є не агентом соціалізації і джерелом інформування, а бізнесом.

Інформаційні потреби й інтереси українських телеглядачів – явище неоднозначне, еkleктичне, які найкраще узагальнити словом «попури», оскільки вони апелюють до різної проблематики – настільки ж різної, як і фізичні й емоційні стани людей, періоди їхнього особистого життя й існування країни. Нами було встановлено, більшість індивідів – 43,4 % – наразі дивиться телебачення для того, щоб орієнтуватися в поточних подіях у нашій країні, що свідчить про прагматичну орієнтацію українців до отримання новин та прихильності до інформаційних жанрів телепередач. Однак, разом із тим, ще 37,3 % відзначали, що використовують телебачення для того, щоб відпочити, розслабитися і приємно провести час. Це свідчить і про наявність орієнтації на пошук розваг і відпочинку, що обумовлює пошук і перегляд на телебаченні розважального контенту. Третє і четверте місце у рейтингу цілей перегляду телевізора також підтверджує наведені вище тези, оскільки 23,5 % респондентів бажають розуміти актуальні проблеми країни і суспільства, а 30,2 % – забути про буденність, переживання і проблеми.

Конкретизуючи специфіку впливу телебачення на область суспільної свідомості, відзначимо, що нині в рамках телевізійного мовлення має місце сурогатне придбання соціального досвіду, який часто сприймається суб'єктами соціального пізнання некритично. І тут мають значення кілька важливих факторів авторитет ЗМІ, ілюзія самостійного пізнання суспільних процесів і явищ, некритичне прийняття способів трактування соціальних явищ, здійснюваних журналістам, вибіркового характеру подачі соціального знання, результатом якого стає спотворення уявлень про стан окремих сфер суспільного життя [5, с. 149].

Таким чином, на підставі проведеного дослідження вважаємо за необхідне наголосити на дуальній ролі телебачення. Так, з одного боку, як важливий соціокультурний феномен він відіграє значну у суспільній взаємодії і формуванні морально-етичних норм соціуму. Телебачення інформує глядача, розважаючи, і розважає, інформуючи, в чому і полягає секрет його популярності серед мас. Однак, з іншого боку, телебачення має чималу кількість соціальних ризиків, пов'язаних з трансляцією негативних соціальних моделей. Українці висловлюють невдоволення якістю теленовин (незрозумілість, відверта маніпулятивність, агресивність контенту тощо) та відсутністю різноманітності у програмній сітці телеканалів. За цих умов телебачення стрімко перетворюється «фонове» медіа, в той час як інтернет для значної частини людей стає основним джерелом контенту для залученого споживання на основі самостійного, «усвідомленого» вибору.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Трачук Т. А. Культурно-просвітницька та культурно-рекреативна функції українського телебачення. *Наукові записки [Національного університету*

«Острозька академія»]. Сер. : Культура і соціальні комунікації. 2012. Вип. 3. С. 3 – 11. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaksk\\_2012\\_3\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaksk_2012_3_3) (дата звертання: 5.01.2020).

2. Гегелова Н.С. Культура на телевидении: миф или реальность. Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2008. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-na-televidenii-mif-ili-realnost> (дата звертання: 21.01.2020).

3. Дзюба М. Т. Роль засобів масової інформації в формуванні громадської думки. *Сучасні інформаційні технології у сфері безпеки та оборони*. Київ, 2008. С. 77 – 81.

4. Акимова И. А. Роль телевидения в жизни человека. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2017. № 10(84). С. 13 – 15.

5. Попова Т.В. Телевидение как инструмент управления современными социальными процессами: феноменологический аспект проблемы. *Ежеквартальный рецензируемый, реферируемый научный журнал «Вестник АГУ»*. Выпуск 2 (239) 2019. С. 147 –150.

## Секція 2

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ТВОРЧІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА  
У СУЧАСНИХ УМОВАХ

*Bezruchko O., Doctor of Study of Art,  
PhD in Cinematographic Art, Television, Professor,  
Professor of the Department of Cinema and Television Arts  
Fedorovych O., Master Student,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine*

**THE INNOVATION IN THE MEDIA PEDAGOGY BY DIRECTOR OF  
THEATRE AND TV V.B. KISIN IN NETHERLANDS**

It should be mentioned, that extremely interesting for our study is the publication of O.O. Budnikova and L.M. Naumova «Victor Kisin's Dutch direction». Judging by the above-mentioned material, not only V. Kisin went to the Netherlands at the Higher School of Television Arts in Hilversum, but also students of his workshop of Kyiv State University of Theatrical Arts named after I.K. Karpenko-Kariy visited the universities of this country on an exchange program: «In the Netherlands, three groups of Ukrainian students were admitted with their full technical support. Each time Hilversum was the initiator and sponsor of the trips. Dutch groups of students and teachers also visited Ukraine many times. The necessary furniture was sent from Holland: for the needs of the Department of Television Directing and to ensure the educational process in the classrooms. There are still Dutch paper cabinets at the department...» [2, p. 32]. Thus, we can conclude that such an experience has had a positive effect on both students and teachers. It was a great opportunity to compare two different television schools of directing.

In the third volume of the collective monograph «V.B. Kisin: director, scientist, teacher» in the section entitled: «The second period of V.B. Kisin's film pedagogical activity» continued the study of important aspects of V. Kisin's media pedagogical activity. Analyzing this section, it can be noted with confidence that in 1986 he headed the Department of Television Directing at Kyiv State University of Theatrical Arts named after I.K. Karpenko-Kariy, V. Kisin always cared about the teaching staff of the department, gave the opportunity to develop young artists to discover new abilities and talents. That is why many graduates of the university thanks to Kisin's initiative in the future became not only directors but also teachers and scientists: «Among the teachers of the department were not only students M.P. Verhatsky – V.B. Kisin, V.G. Gorpenko, M.I. Merzlikin, V.P. Viter (who studied in the acting studio of Mykhailo Verkhatsky, and then in the directing studio of Viktor Kisin), but also students of Kisin's his longtime friend V.L. Chubasov – I.K. Dniprenko» [1, p. 11].

Having published own work in the section «Some principles of V.B. Kisin's theoretical research», L. Naumova describes the theoretical research of the director in the third volume of the collective monograph «V.B. Kisin; director, scientist, teacher». The study of the actor's reincarnation and life experience (according to the dissertation)»,

in particular, having noted that V. Kisin explored many components of creative pedagogy I his dissertation, on which no one had previously paid attention [3, p. 139]. Thus, having analyzed the material of L. Naumova, should be emphasized that V. Kisin gave a classification of types of life experience. It is approved by the author's words: «The ontogenesis of the ability to reincarnate and identified the age, especially prone to career guidance in acting was also examined by him. For the first time to the analysis of the actor's creative process and the ability to reincarnate, in V.B. Kisin's dissertation the basic principles of the school of psychology of activity were involved in. The important methodological direction of the research the author discerned the combination of data from the theory of actor's skill and directing with the achievements of psychological science according to that period» [3, p. 139].

It should be noted that the basis for the research of the above topic was the director's own creative and film-pedagogical experience. It was found that he singled out the following concepts: experience, reincarnation, copying, imitation, imitation, and so on. All these terms are part of both directing and acting. This allows us to say that the dissertation fully outlined and summarized various aspects of the master's pedagogical activities.

The specifics of V.B. Kisin's pedagogical activity at the Higher School of Television Arts in Hilverson and the Kyiv State University of Theatrical Arts named after I.K. Karpenko-Kariy, its features and differences from other schools L. Naumova described in the section «Some individual principles of V.B. Kisin's theoretical research. School – pedagogical method» of the fourth volume of the collective monograph «V.B. Kisin: director, scientist, teacher». Having analyzed the activities of the director, it can be noted that a special television school of Viktor Borisovych Kisin was established in the field of training future specialists in audiovisual art.

## REFERENCES

1. Безручко О. В. Другий період кінопедагогічної діяльності В. Б. Кісіна. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог* : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. Центр КНУКіМ, 2018. Т. 3. С. 4–20.
2. Будникова О. О., Наумова Л. М. Голландська режисура Віктора Кісіна. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог* : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. Центр КНУКіМ, 2017. Т. 2. С. 31–35.
3. Наумова Л. М. Окремі положення теоретичних пошуків В. Б. Кісіна. Вивчення перевтілення і життєвого досвіду актора (за матеріалами дисертації). *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог* : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. Центр КНУКіМ, 2018. Т. 3. С. 138–151.



*Tavadze Sopio, PhD in Art Theory and History,  
Associate Professor,  
Batumi Art State University,  
Batumi, Georgia*

### **The Forms of the State Support in Modern Georgian Cinematography**

Legislative Regulations acting within the country, state cinematographic programs, the models of state funding, taxation system and relevant infrastructure create the fundamental for the development of Cinematography. The integrity of all these elements represent a state policy for supporting the National Cinematography, being differentiated from counties to countries.

The development of cinema, first of all, significantly depends on care and support undertaken from the State side. Though, the budget allocated from the State for funding the cinematography is rather scarce in comparison to the funds applied for financing cinematography in foreign countries by the state side. Georgian Law upon “State Support to the National Cinematography” aims at defining legal basis and main directions of the state support for existence and development of the cinema.

The nature of contemporary Georgian Cinematography and its prospects of development is significantly defined by the **Georgian National Cinematographic Center** – an organization which according to the existing legislation represents a main tool for implementing the State Film Policy.

**Georgian National Cinematographic Center** (in shortened form referred to as ‘Cinema Center’) was established in 2001, a legal basis of which was laid by the Georgian Law upon “State Support to the National Cinematography” adopted one year ago. The above-mentioned institution serves as the main source for facilitating and supporting cinematographic industry within the country. The institution aims at ensuring the support for existence and further development of Georgian Cinematography and its coordination, facilitating production and distribution of the National Films and Movies with the funding allocated from the State Budget and other sources, integration of the Georgian cinema into the world cinematographic processes, supporting of film festivals and other events, facilitating the development of cinematographic infrastructure, caring for the development of the cinematographic business and its transformation into the product contributing to an economic development of the country.

This strategy has defined the transformation of the national cinematographic industry with great traditions in the past by the State, as well as preservation of its original character during the digital era and formation of the competitive market. Though, insufficient funding of the cinematographic center serves as most preventative factor for reaching the above-mentioned large-scale objectives.

Despite of the limited resources, Georgian National Cinematographic Center took part in formation of 200 films down to the present day, with the support of which contemporary Georgian Cinematographic products were presented at the International Film Festivals and Film Exhibitions, publication of the articles on the topics of cinema, funding of the researches on the issues of cinematographic industry, development of the projects directed towards raising cinematographic education and popularization of the cinematographic industry.

Though, subsidizing of the cinematographic industry represents as one of the major and highly-responsible directions for the National Cinematographic Center of Georgia. The process of subsidizing is realized on the basis of the Contests announced by the National Cinematographic Center of Georgia. The process together with other legal acts is regulated by the Regulations of the Contest and Expert Commission.

Contest categories include: formation of the national film scenario, funding of the film production and distribution. The advertisement can be related to full fiction, short fiction, debut, documentary or animation films.

The Contests of the Cinematographic Center is held in two phases: 1) Evaluation of the project according to the presented materials; 2) Pitching (presentation, interview). The final decision upon project funding is taken by the Cinematographic Center, on the basis of the conclusion by the Experts' Commission and Legal and Financial Expertise. Cinematographic Center provides funding for not more than 75% of the total budget of the project (only a national film of a co-production).

Transformation of the cinematographic industry as an integral part for the economic development of the country and development of the cinematographic industry was defined as one of the main priorities by the State. A significant example of the State Support directed towards Georgian Cinematographic Industry is represented by the state program - „Shot in Georgia”, which has been implemented since 2016. A mechanism of the taxation benefit introduced in the frame of the project – so called „Cash Rebate”<sup>1</sup> considers compensation of the qualified costs<sup>2</sup> undertaken by the film producers from the budget with up to 25%. The above-mentioned mechanism is approbated in many countries, which is based on the requirements and needs existing at the market and has a huge potential in view of the development of the social and economic environment of Georgia.

As noted in the State Program, launching of the above-mentioned system basically aims at: supporting of the development of the local cinematographic industry, attraction of the foreign cinematographic production, growth of the market of local cinematographic industry, development of the tourist potential of the country, growth of direct foreign investment, as well as transforming of Georgia as an attractive and competitive country at the Eastern European cinematographic market.

With the purpose of popularizing of the initiation a special web-site is created [filminggeorgia.ge](http://filminggeorgia.ge), which provides a thorough information upon the National Film Sector to the foreign film producers willing to shot a film in Georgia and offers an online form for making an application. In the frame of the above-mentioned program, tenths of samples of film production have been created.

As demonstrated by the state existing in modern Georgian cinematography, the state plays an essential primary role in the support and development of cinematographic production. Besides this, state support creates solid basis for functioning of the cinematographic industry in all countries, being of utmost importance for its further development.

---

<sup>1</sup> Cash Rebate – System of refunding the cash, according to which in pursuant with preliminarily set criteria, a qualified costs can be allocated from the film production costs. 20 % of this cost shall be returned to the film producing company.

<sup>2</sup> Cost Is qualified if the cost is undertaken in Georgia and is directly related to the film production (State Program: “Produce in Georgia”, Part of Cinematographic Industry, Article: 129).

### References:

1. Georgian Law upon “State Support to the National Cinematography”, <https://matsne.gov.ge>.(date of the application: 10.01.2021)
2. State Program: “Produce in Georgia”, Part of the Cinematography, <https://matsne.gov.ge> (date of the application: 10.01.2021)
3. [www.filminggeorgia.ge](http://www.filminggeorgia.ge) (date of the application: 10.01.2021)

*Арзуманян С. С.,  
канд. филос. н., доцент,  
ст. науч. сотрудник Института философии,  
социологии и права НАН РА,  
доцент ГАХА «Государственной  
академии художеств Армении»,  
г. Ереван, Армения*

### К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВАНИЯХ МЕТАМОДЕРНИЗМА

Рубеж XX–XXI веков ознаменовался критикой творческих принципов постмодернизма и констатированием его “конца”. Претензии на “освободившееся место” в культуре сразу предъявили несколько теорий, среди которых мы особо выделили метамодернизм [1]. Интерес именно к этой теории был вызван тем, что её авторы – Т. Вермюлен и Р. ван ден Аккер, в своем исследовании “Заметки о метамодернизме” (2010), не только предложили новую парадигму культуры, но и попытались заложить для неё определённый философский фундамент. С этой целью они сосредоточились на понятиях “метаксис”, “мета”, “конец”, рассмотренных в работах Платона, И. Канта, Г. Гегеля, Э. Фёгелина. Однако, “Заметки” скорее всего нужно отнести к разряду искусствоведческих работ, ибо для авторов первостепенными стали процессы, происходящие в современном искусстве, по их мнению, осуществившим “неоромантический поворот”. Последний заключался в том, что, вместо таких художественных принципов постмодернизма, как деконструкция и паратаксис, формирующееся искусство предпочло реконструкцию и метаксис. Возникший новый дискурс, воспринятый как осцилляция (раскачивание) между “энтузиазмом модернизма и постмодернистской насмешкой” [2], и был определён как метамодернизм.

Очевидно, что в рассматриваемой концепции художественно-эстетическая ориентация авторов превалирует над всеми остальными. Поэтому не удивительно, что эссе было опубликовано в журнале, имеющем эстетическую и культурологическую направленность. В то же время нельзя проигнорировать и факт рассмотрения в “Заметках” нескольких понятий, придающих этой концепции определённое философское звучание. Конечно, простая апелляция к последним, не всегда может являться достаточным основанием для утверждения философского аспекта какой-либо теории, и не случайно, что эта концепция вскоре была раскритикована особенно с точки зрения её претензий на наличие в ней философского содержания. Так, было заявлено, что авторы этой теории, не разобравшись в достаточной мере в положениях философов,

к которым они обращаются, их представляют непоследовательно и в сомнительном виде. Иначе говоря, философская основа их концепции, по существу, просто несостоятельна, а потому, можно говорить всего лишь о вольном заимствовании философских терминов [3].

Мы не сторонники столь резкой критики, так как находим интересными некоторые идеи, заявленные в “Заметках”. Конечно, какие-то из них не всегда досконально продуманы, но от этого они не становятся менее захватывающими. Наоборот, возможно, что именно ввиду своей недосказанности и недостаточной “продуманности”, они приковывают к себе большее внимание и наводят на серьёзные размышления. На наш взгляд, весьма важны утверждения самих авторов об открытости и незавершенности представленных положений, означающие, что они не навязывают свои идеи, не придают им статус неприкосновенности, а приглашают всех заинтересованных лиц к критическому обсуждению не только своих положений, но и всей непростой культурной ситуации современности. Метамодернизм определяется ими не только как новый дискурс, но и как новая “структура ощущений” [2], новая чувственность, которую они предлагают воспринимать не как догматическую, линейную, закрытую, а как творческую, ризоматическую, открытую. Очевидно, что такой подход на самом деле может содействовать рождению новых идей, способных обогатить содержание любой концепции, придать ей философский характер.

Подчеркивая, что концепция метамодернизма выделяется прежде всего своей художественно-эстетической направленностью, заметим, что её основная цель гораздо шире – разобраться в состоянии всей культуры современности, в особенностях функционирования общества в целом, включая сферы экономики, геополитики, технологии, экологии, вопросы гендерной идентификации личности и т. д. Поэтому попытка авторов обеспечить философские основания для своей теории, даже если она и не вполне совершенна, не кажется нам опрометчивой,

В числе философских понятий, к которым обращаются авторы заметок, мы выделили понятие *метаксис*, имеющее основополагающее значение для формирования основных принципов теории метамодернизма, а также связанную с ним приставку *мета*. Известно, что оба понятия заимствованы из греческого языка. Так, в греческом языке приставку “мета” (*μετα*) соотносят с предлогами “с”, “между” и “за”. С учетом этих трех значений эта приставка в данной теории рассматривается с точки зрения учения о познании, учения о бытии и истории. В частности, отмечается, что метамодернизм должен быть эпистемологически расположен “с” (пост-) модернизмом, онтологически “между” (пост-) модернизмом, и исторически “за” (пост-)модернизмом [2]. И хотя ограничение исторического периода, в рамках которого рассматривается это понятие – начало модернизма – конец постмодернизма, несколько упрощает его философский контекст, думаем, что от этого его сущность в принципе не искажается. Подобная интерпретация приставки *мета* вполне логична с точки зрения лексики европейских языков. Но вписавшись в теорию метамодернизма, сосредоточенную на поиске своего особого места в культуре, она, на наш взгляд, приобретает дополнительное значение. Так, она позволяет исследовать причины исторических изменений в культуре в связи с гносеологическими и онтологическими процессами.

Поэтому обращение к понятию *мета*, мы считаем интересным ходом мысли авторов рассматриваемой теории, во многом оправдывающим их поиски философских оснований своей концепции.

К сожалению, столь же позитивную оценку непросто сохранить, когда речь идет о понятии *метаксис* (μεταξύ), в переводе с греческого означающего “между”. Несмотря на то, что Вермюлен и ван ден Аккер придают огромное значение этому понятию, утверждая, что благодаря Платону и немецкому философу XX века Э. Фёгелину, оно, расширив свои границы, приобрело новый смысл и значение, позволившие ассоциировать его также и с опытом существования человека, его экзистенцией, на наш взгляд, они довольствуются несколько поверхностным его рассмотрением. Прежде всего, определённое недоумение вызывает тот факт, что, рассуждая о метаксии, авторы “Заметок” почему-то апеллируют не первоисточникам, т.е. к диалогам Платона “Филеб” и “Пир”, а лишь цитируют Фёгелина, ссылающегося на Платона.

Как известно, в “Филебе” речь идет о соотношении ума, являющегося представлением о некоем «пределе» и удовольствия, воспринимаемого как нечто беспредельное. Притом, ни один из этих феноменов, взятый сам по себе, не становится путем, ведущим к истине, к высшему благу. Лишь их синтез, осуществляемый благодаря применению диалектического метода, приводит к необходимой цели. Этот синтез Платон определяет как “смещение”, причину которой видит в сумме трех идей – истины, красоты и соразмерности. В споре с Филебом и Протархом Сократ отмечает: “Итак, если мы не в состоянии уловить благо одной идеей, то поймем его тремя – красотой, соразмерностью и истиной; сложив их как бы воедино, мы скажем, что это и есть действительная причина того, что содержится в смеси, и благодаря её благодати самая смесь становится благом” [4, с. 93]. Несомненно, что *смесь* разума и удовольствия, следующего за их предшествующим противостоянием, уже можно представить как некое срединное состояние, некое состояние “между”, как *метаксию*.

Чувство внутреннего напряжения, возникающее в результате нахождения между противоположностями, ещё более убедительно описано в диалоге “Пир”. Напомним, что одним из самых запоминающихся его эпизодов является рассказ об Эроте, услышанный Сократом от мантинеанки Диотимы. Рассказ, который можно воспринять как интересное описание *метаксии*, касается срединного положения Эрота, который не бог и не человек, т.е. не бессмертный и не смертный. Он является гением, пребывающим между богами и людьми. К тому же, сам состоя из противоречий - богатства и бедности, мудрости и невежества, постоянно двигаясь между этими сторонами и всегда оказываясь посередине между ними [5, с. 131–137], он тем самым олицетворяет принцип метаксии.

Похожее понимание смысла существования человека, пытающегося осознать постоянно возникающее напряжение между противоположностями, Вермюлен и ван ден Аккер находят и у Э. Фёгелина, утверждающего, что “существование имеет структуру “в-между”, платоновскую метаксию, и если есть что-то неизменное в истории человечества, так это язык напряжения между жизнью и смертью, бессмертием и смертностью, совершенством и несовершенством, временем и безвременьем, между порядком и беспорядком, истиной и ложью,

смыслом и бессмысленностью существования; ... между настроениями радости и отчаяния; и отчуждением в его двойном значении: отчуждением от мира и отчуждением от Бога...” [6, с. 119–120].

Справедливости ради отметим, что сами авторы признают, что не смогли уделить должного внимания понятию, вызвавшему длительные и интригующие споры в истории философии, а потому их выводы “неумолимо опрометчивы”. Действительно, подлинная сущность столь важного для их концепции понятия осталась отчасти завуалированной. Между тем, без полного раскрытия смысла идеи о состоянии нахождения “между” противоположностями, рождающим ощущение сильного внутреннего напряжения, их концепция утрачивает нечто важное. Ведь это срединное положение связывается с механизмом осцилляции (колебания), которая, в свою очередь, становится причиной возникновения присущей метамодернизму особой неоромантической чувственности. Рамки понятия, ранее функционировавшего в качестве метафоры существования человека, человеческой судьбы в целом, сужаются, и оно утрачивает свой подлинный философский смысл, ибо для них *метаксис* становится метафорой, характеризующей лишь некую культурную чувственность, возникающую в результате колебания между дискурсами модерна и постмодерна. Более того, создается впечатление, что они рассматривают это понятие исключительно в качестве синонима некоего “инструмента”, обеспечивающего механизм колебания. Такой подход, конечно же, методологически ущербен, ибо приводит к упрощению, к сведению сложного к более простому, является редуктивным.

Подобное сужение и упрощение содержания рассматриваемого понятия, несомненно, вносит свои коррективы, отражаясь на всей концепции метамодернизма, претендующей на создание прочных философских оснований, но так по существу и не достигшей своей цели в полной мере.

Хотя мы ограничились рассмотрением лишь двух понятий, имеющих философский контент, очевидно, что текст “Заметок” содержит и другие понятия, которые также можно рассмотреть с философской точки зрения. Достаточно указать на противопоставление концепций философии истории Гегеля и Канта, как “позитивный идеализм” (Гегель) и “негативный идеализм” (Кант), рассматриваемых в связи с понятием “конца”. Серьезного пояснения требуют и такие сложные понятия, как “оба – ни один”, “золотая середина”, “как бы”, “структура ощущений” и т. д. В одном из своих интервью Р. ван ден Аккер отметил, что “проект метамодернизма – это исследование культуры, а затем ее критический анализ. И всё” [7]. Однако далее последовало уточнение, что они очерчивают и дают “философскую интерпретацию”, что метамодернизм, по сути, “культурно-философский проект...” [7].

Видимо, с некоторыми оговорками можно согласиться с подобной оценкой, ибо несмотря на выявленную ущербность, эту концепцию всё же можно воспринять как интересный проект, имеющий определенные философские основания или же реально претендующий на них. Добавим лишь то, что при всей своей неоднозначности, а, возможно, и благодаря ей, она заслуживает того, чтобы стать предметом более основательного анализа.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism. Journal of Aesthetics & Culture, Vol. 2, 2010 DOI: 10.3402
2. Есипенко А. Заметки о метамодернизме. URL: <https://metamodernism.ru/notes-on-metamodernism/>
3. Кардаш А. Критика философских оснований метамодернизма. [https://vk.com/@insolarance\\_cult-kritika-filosofskih-osnovanii-metamoderna](https://vk.com/@insolarance_cult-kritika-filosofskih-osnovanii-metamoderna)
4. Платон. Филеб. Сочинения в трех томах. М., Мысль, 1971, Т. 3, ч. 1.с. 93
5. Платон. Пир. Сочинения в трех томах. М., Мысль, 1970, Т. 2. С.131-137
6. Voegelin E. Equivalences of Experience and Symbolization in History, ed. E. Sandoz, vol. 12 of The Collected Works of Eric Voegelin (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989), p.119–120.
7. Интервью с Робинот ван ден Аккером. Журнал о метамодернизме. 01.03.2017. Сюдюков Н. URL: [URL: metamodernism.ru/robin-van-den](http://metamodernism.ru/robin-van-den)

*Бакало Л. К.,  
провідний концертмейстер  
кафедри режисури та майстерності актора  
факультету театру та кіно  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## ЗАСТОСУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ СЦЕНІЧНО-АКТОРСЬКОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ

Однією з актуальних проблем сучасної музичної педагогіки постає переосмислення музично-професійного досвіду в контексті практичних запитів різних фахових спеціалізацій, в яких музика відіграє важливу, але допоміжну функцію, формуючи ілюстративний ареал творчого простору.

До таких мистецьких спеціалізацій, зокрема відноситься акторське мистецтво, театральне і кінорежисура. Кожна з цих сфер творчої діяльності передбачає наявність синтезу кількох мистецьких вимірів, серед яких музичний є одним з найбільш вагомих. З огляду на це, особливо показовим є аспект застосування в педагогічній діяльності музично-фольклорних зразків, використання яких відкриває необмежені горизонти для пошуку різноманітних асоціативно-психологічних асоціацій як невід'ємної складової театрального мистецтва, адже роль народної пісні в системі мистецького виховання й освіти неможливо переоцінити. Як один із видів художньої рефлексії етносу, вона віддзеркалює суб'єктивні аспекти людського життя, переосмислені у контексті різних суспільно-історичних епох, відкриває духовні скарби, накопичені в колективній народній свідомості впродовж багатьох століть. Саме крізь призму фольклорних образів та символів розкривається споконвічний потяг людини до сповідання

високих морально-етичних принципів, прагнення добра, справедливості і милосердя, що в усі часи залишалося актуальною темою практично усіх етно-культурних дискурсів, незалежно від їх географічної та ментальної специфіки. У цьому виявляється незнищенність народно-пісенних традицій як унікальних носіїв і ретрансляторів духовних здобутків колективної творчої свідомості і креативної діяльності багатьох поколінь.

Як засвідчує сучасний науково-педагогічний досвід [1; 2], залучення студентів мистецьких немюзичних спеціальностей (зокрема хореографів, режисерів-театралів) до процесу активного застосування фольклорних зразків може відбуватися різними шляхами. З одного боку, через їхнє безпосереднє ознайомлення з певними народними піснями з наступним їх вивченням, а з іншого, – через спонтанний пошук студентами в процесі акторської та режисерської діяльності певного індивідуального асоціативно-психологічного алгоритму, котрий має відобразити емоційні та інтелектуально-смілові концепти, закладені у певному літературному сюжеті чи театральній п'єсі. З огляду на це особливого значення набуває використання народно-пісенних зразків у процесі вокальної підготовки кафедри сценічного мистецтва факультету театру та кіно.

Виходячи, з того що вокал не є профільюючим предметом у дисциплінарному циклі вказаної мистецької спеціалізації, слід враховувати такі застереження:

- заняття з вокалу на факультетах не пов'язаних з музичною спеціалізацією, за поодинокими винятками, не спрямовані на набуття студентами високо професійних вокальних навиків, відповідних вимогам сольного виконавства;

- вокальна підготовка студентів немюзичних мистецьких спеціалізацій орієнтована, з одного боку, на розширення спектру мистецького обдарування студентів, збагачення їх необхідним асоціативно-музичним досвідом, а з іншого – на розвиток практичних навиків вокально-сценічного мовлення, відповідних оптимальним параметрам повноцінної театральної діяльності;

- залучення народно-пісенних зразків значно розширює креативні можливості вокально-педагогічної діяльності, створюючи передумови для швидкого засвоєння музичної інформації у її найбільш доступному вигляді. З огляду на це, педагогу-вокалісту та концертмейстеру слід уважно стежити за процесом формування у свідомості студента адекватної відповідності художнього образу пісні певним фольклорним елементам: ладо-інтонаційній структурі, метро-ритму тощо.

Враховуючи викладені застереження, потрібно зосередити особливу увагу на процесі засвоєння студентами немюзичних мистецьких спеціальностей питомо української фольклорної образності, в основу якої, покладено принцип асоціативного художньо-образного паралелізму. Його сутність окреслюється в проектуванні картин природи на певні емоційні стани людини та пов'язані з ними життєві ситуації. Тож, підбираючи вокально-педагогічний репертуар для майбутніх режисерів та акторів, викладач має враховувати не лише вокально-технічні аспекти, але й суто психологічні, зважаючи, що визначну роль для студентів театральної спеціалізації відіграє фактор сюжетно-емоційного «переживання» художньої інформації, відповідний феномену артистично-рольового перевтілення.



Зважаючи на цю обставину, видається доцільним залучення до вокально-педагогічного репертуару народних пісень, у сюжетитці яких виразно-простежується тенденція до міні-театральної сценічно-діалогічної психологізації. До них належать, насамперед, пісні жартівливого та лірико-філософського забарвлення, образна сфера яких, здебільшого, пов'язана з темою нерозділеного кохання. Як приклад, розглянемо декілька таких українських фольклорних зразків.

Розпочнемо з відомої української жартівливої пісні «Ой під вишнею, під черешнею». Як засвідчує текст пісні, у ній йдеться про історію невдалого залицяння багатого, хоча й вже неабияк підстаркуватого, жениха до молодої дівчини. Після кількох початкових куплетів, упродовж яких герой пісні намагається завоювати серце юної красуні, наполягаючи аби вона з ним одружилася – дівчина врешті надає йому цілком конкретну відповідь, у якій влучно і дотепно сформульовано зміст її відмови: «Ой, не хочу хатки, ані сіножатки, ні ставка, ні млинка, ні вишневого садка...» і далі, ще конкретніше: «А ти, старий дідуган, ти зігнувся, як дуга, а я – молоденька, гуляти раденька».

Приблизно у цьому ж емоційно-образному ключі вибудовано сюжеттику ще однієї жартівливої української пісні «Лугом іду, коня веду». Як і у попередньому фольклорному зразку у ній розгортається маленька діалогічна сценка гумористично-ліричної розмови дівчини з парубком: «Лугом іду, коня веду, – розвивайся луже, сватай мене козаченьку – люблю тебе дуже». Утім, як засвідчує подальший розвиток образної сюжетики, – події розгортаються у принципово протилежному, дзеркальному по відношенню до попередньої пісні напрямку, відображаючи негативне ставлення козака до нав'язливих дівочих залицянь. Це особливо виразно засвідчує завершальна репліка молодого козака, вочевидь спрямована не лише на те аби уникнути набридлого для нього спілкування, але й на те щоб уїдливо і дошкульно образити свою заможну співбесідницю: «Ой, якби ж ти, дівчинонько, та й не багатенька, не згадав би ні про тебе, ні твого батенька».

Як засвідчує проведений сюжетно-образний аналіз, обидві з розглянутих пісень надають плідне підґрунтя для творчої інтерпретації з боку студентів-виконавців, даючи змогу зробити виконання народної пісні виразним і переконливим. З огляду на це, вважаємо корисним запропонувати оригінальну власну *театрально-сценічну методика* застосування музично-фольклорних джерел у педагогічній роботі зі студентами немусичних мистецьких спеціалізацій. Суть її полягає в тому, що у процесі вокальних занять пісня може виконуватися із застосуванням двох інтерпретаційних алгоритмів: звичного, який передбачає її виконання відповідно до вимог автентичного уртекстового варіанта, зафіксованого у певному нотному джерелі, або ж *сценічно переосмисленого*. Останній із вказаних алгоритмів передбачає віртуальне переформатування сюжетної концепції пісні із двовимірного, так би мовити, «плаского» простору у тривимірний, відповідної до поширеного в сучасному інформативному світі терміну «3-D», який у цьому конкретному розумінні означає відтворення явної або прихованої діалогічності закладеної у фольклорному вербально-музичному текстовому джерелі. На практиці це обумовлює виконання вказаних пісень дуєтом, у якому жіночий голос (сопрано або альт) відтворює куплети адресовані від імені дівчини,

а чоловічий (відповідно тенор або ж бас) – від імені (хлопця, козака). Застосування вказаної методики, окрім іншого, передбачає гнучке врахування педагогом-вокалістом вокально-технічних та артикуляційно-дикційних властивостей конкретної народної пісні. Адже, як засвідчує педагогічна практика, народні пісні у яких присутні розспівування різних голосних є чудовою школою вокальної майстерності. Саме на співі голосних у їх різному комбінаторному поєднанні, зрештою, і формуються у співаків усі технічні компоненти вокальної звучності, а саме: неповторний індивідуальний тембр, сила голосу, точність вокального інтонування. Не менш важливим також є артикуляційно правильне промовляння студентами приголосних, які мають звучати в процесі співу чітко, але, достатньо швидко й природньо. Для відпрацювання навиків поєднання різних голосних з приголосними доцільно знов таки звернутися до фольклорних джерел, залучаючи до занять з вокалу невеликі інтонаційні поспівки-формули в межах однієї фрази або речення, запозичені, наприклад, із жанрового ареалу календарних пісень, зокрема щедрівок: «Щедрик, щедрик, щедрівочка, прилетіла ластівочка»; «Ой сивая та й зозуленька: щедрий вечір, добрий вечір, добрим людям на здоров'я» тощо.

Підсумовуючи викладені міркування, вважаємо за потрібне ще раз наголосити на тому, що активне застосування українських музично-фольклорних зразків є одним з важливих факторів у процесі повноцінного розкриття студентами сценічно-театральної спеціалізації їхнього індивідуального творчого потенціалу. Це, передовсім, обумовлено поліфункціональною специфікою його застосування у сучасній педагогічній практиці як універсального чинника професійного вдосконалення професійних акторів і режисерів, а також як носія неоціненних духовних скарбів, накопичених українським етносом впродовж багатьох століть його суспільно-сторичної та культурної еволюції.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карпінська Т. Розвиток змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. ХХ–поч. ХХІ ст.): Дис. ... канд. пед. наук. Київ: Інститут педагогіки АПН України, 2005. 267 с.
2. Луканюк Б. Концепція викладання музично-етнографічних дисциплін в системі «школа – училище – вища». *Етномузика: Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. Вип. 22. Львів, 2009. №5. С. 106 – 158.

**Бойко Т. А.,**  
канд. мистецтвознавства,  
старш. наук. співр.,  
доцент кафедри режисури  
та майстерності актора,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна

## ВІДЛУННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ТЕОРІЇ ГОРДОНА КРЕЙГА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

На сучасному етапі, доволі актуальними й полемічними одночасно, є питання теоретичних узагальнень режисерської та акторської творчості. Адже нинішнє театральне мистецтво спирається на загальні тенденції глобалізації й апелює, у переважно, до світових надбань режисури та виконавського мистецтва минулих епох. Митці-сучасники дедалі частіше використовують у власній практиці відомі творчі цитати та формальні знахідки видатних режисерів ХХ століття. У цьому контексті можна пригадати легендарну виставу Юрія Любимова «10 днів, які сколихнули світ» за Дж. Рідом (1965), де було зібрано калейдоскоп сценічних цитат та виконавських прийомів з відомих вистав Б. Брехта, Є. Вахтангова, В. Меєрхольда, К. Станіславського тощо. Так само й нині мало хто працює традиційно за системою Станіславського або ж наслідує, приміром Леся Курбаса. Формотворчий симбіоз відомих режисерських методик стає у практиці сучасних митців новим щаблем професії, на якому кожен демонструє авторські креативні версії. Таким чином, ми говоримо часто-густо не про методу, приміром Вахтангова, Брехта чи Гротовського, а про індивідуальний стиль того чи іншого режисера (Любимова, Віктюка, Данченка, Богомазова, Уривського тощо), який ці методи синтезує або ж використовує в якості творчого цитування.

В умовах глобалізації, коли мистецьке інформаційне поле насичене багатьма теоретичними алюзіями й настановами у сучасних митців є величезні можливості активувати той спектр постулатів, які вплинули на формування нинішньої мистецької картини світу. У цьому контексті, доволі цікавими й нестандартними виглядають естетико-художні орієнтири та теоретичні рефлексії англійського режисера Гордона Крейга (1872–1966).

Як відомо, Едвард Генрі Гордон Крейг був сином відомої англійської актриси Елен Террі. Він зростав в артистичному середовищі, а відтак не дивно що став захоплюватися акторством та сценографією. На поч. 1900-х дебютував як режисер музичних постановок. Утім його теорія, погляди на мистецтво та непересічне бачення театрального процесу переломилися 1904 р. після знайомства з відомою виконавицею модерного танцю – Айседорою Дункан. Разом з нею Крейг об'їхав багато країн Європи, познайомився з видатними людьми свого часу. У Дюссельдорфі, Берліні й Кельні відбулися виставки його малюнків. У 1905 р. з'явився на світ спочатку німецькою, а потім англійською та іншими мовами перший теоретичний твір Крейга «Мистецтво театру». Тут були вперше сформульовані три найважливіших компонента театральної теорії Крейга – *дія, надмаріонетка, маска*.

У 1907 р. виходять програмні статті Крейга «*Артисти театру майбутнього*» та «*Актор і надмаріонетка*». Усе життя режисер мріяв про ідеального актора для умовного, поетичного театру – театру символів. Звідси й народилася ідея *актора-надмаріонетки*. Це складне поняття, багато в чому суперечливе. На сучасному етапі воно часто-густо викликає бурхливу полеміку серед творчої спільноти. Оскільки однією з Крейгових наскрізних ідей була зміна домінантної ролі актора у виставі. Він пропагував режисерський диктат і вважав актора лише одухотвореною лялькою (надмаріонеткою). На думку режисера, ідеальний актор повинен відмовитися від різноманіття міміки, властивої безпосередньому переживанню почуттів, а залишити у своїй художній палітрі тільки символи. Символи, своєю чергою, спроможні перетворити особу актора на маску, в діях якої Крейг вбачав справжність почуттів і мистецтва [2].

Варто наголосити, що на тему маріонеток і масок Крейг рефлексував протягом довгого творчого життя. Приміром, журнали які він видавав в Італії мали назви «*Маска*» і «*Маріонетка*», кожен з яких був своєрідною трибуною для проголошення театральних ідей. Крейг часто писав під псевдонімами. Найдовше за інших виходив журнал «*Маска*» – з 1908 по 1928 рр.

Одна з найважливіших частин теорії Крейга – *реформа сценічного простору*. Насамперед, він хотів повернути до театру архітектуру, замінити площину об'ємом. Саме тому у 1908 р. *Станіславський запросив Крейга до МХТ для постановки «Гамлета»*. У цьому спектаклі англієць був одночасно і постановником і художником. Крейг трактував «Гамлета» в традиціях символізму. Учасників репетицій вражали яскравий темперамент і музичність Крейга, пластичність його рухів, поз, поворотів. За свідченням очевидців, в ньому самому відчувалося щось від маріонетки, від ляльки. Режисер формував образ вистави за допомогою ширм – вертикальних площин, колишніх ніби продовженням архітектурного обсягу залу.

Напередодні Першої світової війни Крейг задумав грандіозне музичне дійство «*Страсті за Матфеєм*» Баха. Місце дії – старовинна італійська церква св. Миколи в мальовничому гірському містечку Тіцине. Протягом майже двох років – з 1912-го по 1914-й Крейг як режисер і художник, працював над створенням ідеальної архітектурної конструкції для розміщення в її межах більш ніж сотні виконавців. Він хотів домогтися стереофонічного звучання «*Страстей*», розташувавши хори, солістів і оркестр на різній висоті і в різному віддаленні від глядачів. Задум був близький до завершення, але Перша світова війна перешкодила його реалізації.

У 1926 р. Крейг був запрошений в якості художника для роботи над виставою «*Боротьба за престол*» («*Претенденти*») Г. Ібсена в Королівському театрі Копенгагену. Захопившись п'єсою, Крейг став фактично співавтором постановки разом з братами Поульсен.

Після 1928 р. Гордон Крейг не ставив вистав, а пропозиції театральних директорів відхиляв люб'язно і холодно. Усе своє подальше життя він присвятив історії та теорії театру, видав книги «*Генрі Ірвінг*» (1930), «*Еллен Террі та її таємне "я"*» (1931). Книги, написані Крейгом, присвячені не лише театру, хоча саме ці роботи займають головне місце в його літературній спадщині. Неодноразово перевидавалися його твори «*Про мистецтво театру*» (1911), «*До нового театру*» (1913), «*Театр в русі*» (1919), «*Сцена*» (1923).

Близько двадцяти п'яти років прожив Крейг в Італії. Однак, коли Муссоліні напав на Абіссінію, він на знак протесту покинув країну. Режисер відкинув пропозицію Дуче поставити в римському Колізеї спектакль «Камо грядеши» за Г. Сенкевичем. У 1936 р. він перебрався до Франції і провів останні роки життя у Вансі, між Ніццою і Каннами.

Він не відчував себе самотнім. У численних статтях і бесідах з сином Едвардом, з режисерами Копо, Жуве, Барро, Бруком, з провідними театрознавцями, Крейг охоче викладав свої погляди. Величезний пласт літературної спадщини Крейга – його листи до кореспондентів багатьох країн. Писати листи він умів і любив, причому часто супроводжував їх малюнками.

Протягом ХХ ст. теоретичні постулати Крейга використовували у педагогічній та режисерській практиці багато відомих митців. Адже він *пропагував «режисерський диктат»*, тобто певний формат спілкування між всіма учасниками вистави, де провідна думка йде безпосередньо від режисера, який втілює задум. Актори ж були лише літерами для образної мови вистави. *«Режисер повинен бути повністю самостійним творцем, як диригент, якому підпорядковані і оркестр, і музика»* – вислів, що уповні відображає творче кредо Крейга. У цьому контексті цікаво, що модель ідеального актора Крейг вбачав не лише у віртуозній механістичності ляльки, а й в психологічних рефлексіях одухотвореної, інтелектуальної особи. Саме тому він називав актора *надмаріонеткою*, тобто «особистістю духовно розвиненою, яка над лялькою».

Його найвідоміша праця *«Про мистецтво театру»* написана у формі діалогів між Актором і Режисером, які аналізують природу сценічної співтворчості. Крейг стверджував, що першими створили драму не драматурги, а скоріше виконавці (performers), використовуючи дію, слово, лінію, колір і ритм. Крейг наполягав, що лише режисер, який дійсно інтерпретує драму правдиво, може відновити «Мистецтво театру». Справа у правдивій *інтерпретації* тексту, адже глядачі ходять до театру *дивитися п'єсу*, а не слухати її. Елементи дизайну, будучи символами, можуть перевершувати реальність, надаючи глибше розуміння, ніж просто справжні предмети. Відтак найважливіші моменти в теорії Г. Крейга: *реформа сценічного простору та зміна домінуючої ролі актора* [1].

На сучасному етапі, *новації Гордона Крейга* в системі організації сценічного простору такі, як *сірі полотна, абстрактні символічні контури предметів, ширми на шарнірах* досі в арсеналі режисерів умовного театру.

Отже, великою мірою завдячуючи ідеям Крейга потужне випромінювання символізму пройняло все ХХ ст. На його хвилях сформувалася розмаїта естетична палітра епохи, що завершила становлення професії театрального режисера. Філософська, поетична, асоціативна, ірраціональна, містична мова звуків, барв, слів, фактур, синтезованих волею режисера, стала найвишуканішим засобом духовного зв'язку символістів з публікою.

Послідовність, в якій розвивалася творча кар'єра Гордона Крейга: *актор, сценограф, режисер, теоретик мистецтва* – вказує на те, що митець цілковито і повністю належав його величності Театру. Апологет інтелектуального, філософського, метафоричного театру, блудний син світової театральної спільноти, Крейг так і не втілював жодної зі своїх непересічних мрій. Одна з них – грандіозна ідея створення Центру з вивчення та освоєння театральних систем усього світу – досі так і залишилася не реалізованою...

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Крег Е. Г. Про мистецтво театру: пер. з англ. Н. Корнієнко і Л. Танюка. - Київ : Мистецтво, 1974. 318 с.
2. Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма / сост. А.Г. Образцова, Ю.Г. Фридштейн.- Москва : Искусство, 1988. 399 с.

**Борденюк С. Г.,**

*засл. діяч мистецтв України,*

*професор кафедри кіно-, телемистецтва;*

**Засна І. Ю.,**

*магістрант,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Київ, Україна*

### МОТИВИ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ В АУДОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД МИНУЛОГО ДО СУЧАСНОСТІ

Період Ренесансу уособлює собою довершеність, правильність і досконалість, служить певним зразком та еталоном у світі мистецтва. Ця епоха у культурі країн Європи, охоплює кін. XIII – поч. XVII ст. Батьківщиною доби Відродження прийнято вважати Італію, звідки цей культурно-філософський рух поширився до центральної і західної Європи. Відродження прийшло на зміну середньовічному періоду. Основні його риси, за книгою Є. Яйленка «Італійське Відродження», – певна свобода від церкви, світський, світський характер культури (на відміну, наприклад, від готичного періоду), інтерес до самої людини і її діяльності [5, с. 27].

Епоха Відродження передувала ранньому Бароко та культурі нового часу. В основі Ренесансу лежить античність, яка наче повертається до життя, звідси і пішла назва – Відродження, тобто відродження античності. Як зазначав І. Лосєв у книзі «Історія і теорія світової культури: європейський контекст», античності властиві гуманістичні та неаскетичні погляди [2, с. 107].

Гуманізм – це система ідей, поглядів на людину як найвищу цінність, утвердження права людини на земне щастя, зазначається у матеріалах «Лекції з історії світової культури» В. Полікарпова, гуманісти настирливо підкреслювали ідею про гармонію світу і гідність людини, не родову і станову, а винятково особисту, проводили ідею важливості кожного індивідуального існування. Саме в ренесансній культурі була вироблена ідея про безмежну могутність людини, про її необмежені можливості. Актуальною була активна діяльність людини, а не її відхід від світських справ, адже земне життя – найвища цінність, єдина можливість для людини виявити власну природу й індивідуальну неповторність. Характерною рисою культури гуманізму є «реабілітація» природного в людині, визначення гармонійною єдністю тілесного й духовного. Відкидаючи аскетизм, гуманісти протиставляли йому нову мораль, засновану на єдності плоті і Духа і, згідно з цією мораллю, виборювали право людини на земні радощі й інтелектуальний розвиток, на задоволення суттєвих і духовних запитів на право прагнути земної, прижиттєвої слави [3, с. 107].

І. Лосєв зауважував, що гуманісти виробили свою антропоцентричну систему сприйняття світу. Вони не відкидали теологічного догмату про те, що Бог є творцем світу і людини, бо атеїстами не були і Бога не заперечували. Але зовсім інакше, ніж теологи розуміли світ і людину. Гуманісти поставили в центрі світу не Бога, а людину, звеличили її, проголосили найціннішою істотою, здатною в усьому піднятися до свого творця. Бог у світоглядно-філософських побудовах гуманістів продовжує відігравати почесну роль творця світу, але, поряд з ним, з'являється людина. Формально вона залишається залежною від Бога (вона створена ним), але будучи наділеною, на відміну від усієї решти природи, здатністю творити і мислити, людина поруч з Богом фактично починає відігравати роль істоти, «співрівної» Богові, роль «другого Бога» [2, с. 87].

Як згадується у книзі І. Лосєва «Історія і теорія світової культури: європейський контекст» висловлювання одного із провідних мислителів Ренесансу Миколи Кузанського, «Гуманісти обожнювали людину у тому сенсі, що вірили в її «божественні» пізнавальні і творчі можливості, невичерпність здібностей» [2, с. 87].

До періоду Ренесансу зверталися митці усіх сфер мистецтва в усі часи, аудіовізуальні твори не стали винятком. І це явище можна яскраво прослідкувати за екранізаціями трагедії Вільяма Шекспіра у різні часи, починаючи з 1900-х рр. і до сучасності. Твір знайшов широке відображення у мистецтві наступних поколінь. Зокрема, за ним було знято не лише фільми, а й написано музичні твори. Існує велика кількість екранізацій відомої шекспірівської трагедії, але найвидатнішою вважають «Ромео та Джульєтту» італійського режисера Франко Дзеффірееллі, що відмічається авторами у книзі «Теорія та історія світової та вітчизняної культури: курс лекцій». Епохальна стрічка, яка з тріумфом обійшла екрани всієї планети, миттєво стала класикою світового кіно. Дзеффірееллі пішов на ризик й зняв акторів, максимально наближених за віком з шекспірівськими героями. Цей крок багато в чому обумовив успіх стрічки. У цьому фільмі втілено усі ідеї доби Відродження, а саме італійського. У стрічці присутній античний слід. Адже античним аналогом трагедії вірних закоханих є історія Тісба, розказана в «Метаморфозах» римським поетом Овідієм, а також присутні гуманістичні ідеї [1, с. 55].

Наступним цікавим аудіовізуальним твором є більш сучасна кінокартина «Ромео + Джульєтта» (англ. Romeo + Juliet) – романтична мелодрама 1996 р. з Леонардо Ді Капріо і Клер Дейнс в головних ролях. Поставлено австралійським режисером Базом Лурманном. Фільм є інтерпретацією трагедії «Ромео і Джульєтта» англійського драматурга епохи Відродження Вільяма Шекспіра, дію п'єси перенесено в сучасність. «Ромео + Джульєтта» – другий фільм в кар'єрі База Лурманна і входить, за авторським визначенням, в «Трилогію червоної завіси» («Red Curtain Trilogy»), до якої режисер відносить також картини «Строго за правилами» («Strictly Ballroom», 1992) і «Мулен Руж!» («Moulin Rouge», 2001), об'єднані загальним театралізованим стилем та просякнуті мотивами доби Ренесансу. Найсучаснішою інтерпретацією цієї романтичної історії початку доби Відродження є фільм «Ромео і Джульєтта» (англ. Romeo and Juliet) –

британського режисера Карло Карлеї, теж за мотивами однойменної романтичної трагедії Вільяма Шекспіра, в головних ролях Хейлі Стейнфілд і Дуглас Бут. Зйомки розпочалися 3 лютого 2012 р. в Італії. Приступаючи до роботи над сценарієм, Джуліан Феллоуз зауважив, що з часів Франко Дзефіреллі не було знято жодної по-справжньому класичної екранізації п'єси для великого кіно, і хоча з'являлися вдалі інтерпретації сюжету, проте вони відходили від середньовічних витоків, які має на увазі шекспірівська історія. Феллоуз зазначав про намір творців інтерпретувати фільм для сприйняття сучасного покоління. Проект позиціонувався в ЗМІ як «Ромео і Джульєтта для покоління сучасної молоді». Однак даний фільм не є точною екранізацією твору Шекспіра, тому що оригінальний текст у ньому скорочений і частково відредагований Джуліаном Феллоузом, який доповнив сюжет своїми авторськими вставками. Режисер Карло Карлеї намагався наблизитися до автентичного середовища, для чого здійснив ряд натурних зйомок в Мантуї, Вероні, а також в місцевості Вальполічелла. Деякі сцени фільму були зняті в декораціях студії Чинечитта в Римі. Таким чином, на прикладі відомого твору геніального автора, можна простежити, як ідеї та засади доби Відродження знаходили своє відображення у серцях режисерів різного часу [4].

Одним з найяскравіших ілюстрацій періоду Ренесансу у кіно є фільм 2003 р. режисера Пітера Веббера за однойменним романом Трейсі Шевальє «Дівчина з перлинною сережкою». Цей фільм відноситься до змалювання північного Відродження. Адже дія фільму відбувається в Нідерландах у XVII ст. «Дівчина з перлинною сережкою» (нід. *Het meisje met de parel*) – одна з найвідоміших картин нідерландського художника Яна Вермеєра.

Як зазначає Є. Яйленко у книзі «Італійське Відродження», картину часто називають північною чи голландською Моною Лізою. Вона підписана «IVMeer», але не датована. Згідно з даними музею Мауріцхейс, де картина зберігається в цей час, вона була написана близько 1665 р.. Про неї відомо дуже мало. Невідомо, чи писав Вермеєр її на замовлення, хто в такому випадку був замовником і ім'я зображеної дівчини. За однією з версій художник зобразив власну доньку Марію. У будь-якому випадку картина не є звичайним портретом. Художник спробував зафіксувати момент, коли дівчина повертає голову у бік глядача до когось, кого вона тільки що помітила. Відповідно до назви, увага глядача фокусується на перлинній сережці у вусі дівчини. Нідерландський живописець вважається майстром побутових картин та жанрового портрету. Його творчість відносять до епохи «золотої доби» голландського мистецтва. Золота доба голландського живопису – це час, коли біблійські мотиви стали використовувати при написанні картин все рідше, вони поступилися місцем більш загальним мотивам: з'явилися портрети, інтер'єри та побутові сцени, натюрморти і пейзажі. Велика частина робіт Вермеєра – це картини з невеликою кількістю зображених постатей в звичних для тієї епохи бюргерських інтер'єрах [5, с. 58].

Отже, мотиви епохи Відродження у аудіовізуальному мистецтві присутні від минулого до сучасності. Доба Ренесансу залишається джерелом натхнення для митців і сьогодні. Провідною ідеєю Просвітництва є розум, який опановує природу, адже вона «побудована розумно» й може бути пізнана раціональним шляхом. Особливої ваги в цей період набуває поняття гармонії, яке розглядається разом із розумом як основа Всесвіту.



### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бичко А. К., Бичко Б. І., Бондар Н. О. Теорія та історія світової та вітчизняної культури: курс лекцій. Київ : Либідь, 1993. 390 с.
2. Лосєв І. В. Історія і теорія світової культури : європейський контекст. Київ : Либідь, 1995. 500 с.
3. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури. Київ : Знання, 2006. 287 с.
4. Ромео + Джульєтта. URL: <http://znaimo.com.ua/> (дата звернення: 15.11.2019).
5. Яйленко Е. В. Итальянское Возрождение. Москва : Олма-Пресс, 2005. 128 с.

*Букавин Л. Г.,*

*ст. викл.,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Київ, Україна*

### ТЕНДЕНЦІ РОЗВИТКУ ПЕРУКАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Проблема естетичного освоєння світу людиною тісно пов'язана з категорією образу, який вона створила, спираючись на уподобання щодо власного зовнішнього вигляду. Оскільки люди відрізняються художньо-естетичним смаком, на допомогу приходять мода як соціокультурний феномен. Одним із важливих регуляторів поведінки людини в соціумі є її ставлення до зачіски як атрибуту зовнішнього вигляду.

Як показує аналіз досліджень науковців (Р. Барт, Л. Дихнич, О. Кириченко, Ю. Легенький, С. Лубянська, О. Чепурова та ін.), рушійною силою модних тенденцій є поняття краси та її ідеалу. «Ідеал» є поняттям теоретичним, тому на практиці творець-митець прагне знайти прекрасне в звичайному, орієнтуючись на зміни в моді. Поняття «мода» в сучасному словнику іншомовних слів розглядається, як панування в певний час тих чи інших смаків стосовно різних категорій об'єктів (зачіска, одяг, предмети побуту тощо) [4, с. 461]. Ці смаки є мірою прекрасного, що сприймається у суспільстві. Тому будь-який стрибок у моді супроводжується новим поворотом у пошуку ідеалу краси.

Мода також є відгуком на розвиток філософського розуміння прекрасного. У цьому контексті поширення постмодернізму, з одного боку, спричинило деяку «розмитість» категорії прекрасне, проте, з другого боку, відкрило дорогу до експериментування, адже концепція постмодернізму апелює до рівнозначності та рівноцінності всіх уявлень про прекрасне. Як наголошує Ю. Шестопалова, уявлення людей про красу залежать від багатьох чинників (психологічних, соціально-політичних, економічних тощо), тому має місце постійна зміна моди, яка відображає трансформацію естетичних смаків та ідеалу моди [5, с. 16–17]. Але такий стан актуалізує виникнення творчих проблем і пошук шляхів їх

розв'язання. Ключовим чинником, який допомагає розв'язку творчих проблем є креативність, яку розглядають як важливу професійну якість фахівців професій типу «людина-образ». Образотворчі здібності закладають основу для формування і розвитку у цих фахівців гностичних та оперативно-виконавських професійних здібностей [3, с. 17]. Мотивація на високий професіоналізм спонукає до моніторингу провідних тенденцій в моді та їх реалізації в професійній діяльності.

Творчі пошуки в перукарському мистецтві є багатовекторними, що утруднює формування високого рівня майстерності і професіоналізму. Враховуючи сутність перукарської діяльності та понять «майстерність» і «професіоналізм», дамо наступні визначення. Перукарська майстерність – це комплекс властивостей особистості перукаря, які на рефлексивній основі забезпечують високий рівень самоорганізації у професійній діяльності. Складовими перукарської майстерності є професійна спрямованість, професійна компетентність, здібності (образотворчі, креативність, перцептивні, емоційна стабільність, проєктивність, комунікативність), професійна техніка (зовнішня і внутрішня). Професіоналізм розглядається, за визначенням С. Гончаренка, як висока підготовленість до професійної діяльності, що є результатом творчої активності, систематичного підвищення кваліфікації та здатності задовольняти зростаючі потреби виробництва і культури [1]. Але задовольняти зростаючі потреби виробництва і культури можна тоді, коли знаєш сучасні тенденції в перукарській справі і вмієш їх реалізувати у професійній діяльності.

Аналіз наукової літератури та досвіду практики дав можливість окреслити наступні актуальні тенденції в перукарській справі.

1. *Тісний зв'язок перукарського мистецтва з соціокультурними процесами*, де мода є важливим регулятором поведінки людей. Творчий майстер здатний за допомогою зовнішніх засобах вираження опредметити в об'єкті діяльності свої ідеї, зробивши їх надбанням інших. Постмодернізм приводить до нових синергічних моделей і координат мислення. Дух і образ епохи залежать від інноваційності мислення, тому потрібно враховувати синергічні впливи на професійну діяльність [2, с. 440].

2. *Індивідуальний підхід у пошуках стилю клієнта*. Можливість розумного вибору серед варіантів зумовлена наявністю в особистості мисленнєвих потенцій, за допомогою яких вона приймає рішення не лише стосовно себе, але й інших, виявляє своє «Я». Завдяки своїй майстерності перукар допомагає людині віднайти через образ своє «Я».

3. *Стимулювання креативності майстрів перукарської справи*. Креативність як людська якість створює внутрішні передумови для творчості та допомагає адаптивно реагувати на потребу у нових підходах і продуктах. Специфічними властивостями креативності є оригінальність, адекватність потребі та спроможність створити потрібну форму. Зміна ієрархії потреб і змісту в потребнісно-мотиваційній сфері людини ініціює процес творчості, стимулює шукати і вдосконалювати об'єкти діяльності. Щоб цей механізм працював, необхідно мати достатню кількість різносторонньої інформації. Перукарське мистецтво і його розвиток тісно пов'язані з зовнішніми стимулами, що орієнтують на створення соціально важливих продуктів праці – результатів перукарської діяльності. Нині стимулювання

креативності фахівців перукарського мистецтва відбувається завдяки участі в заходах конкурсного характеру (Чемпіонат України, конкурси у різних містах України і за кордоном); участь у воркшопах відомих майстрів, семінарах, тренінгах тощо.

4. *Експериментування пов'язане з пошуком нових ідей та їхнього втілення.* Як і у мистецтві в широкому розумінні, пошук відбувається через змішування стилів, коли за допомогою базових елементів створюються нові гібридні форми. Експериментування як метод є важливим у колористиці та формоутворенні зачісок.

5. *Зближення перукарського мистецтва з графічним дизайном.* Зв'язок між ними простежується в необхідності структуризації та просторової організації зачіски. У перукарській справі використовуються деякі графічні поняття (лінії, штрихи, кольорові плями тощо) і свої способи оздоблення. Цифрові технології полегшують процес структуризації та організації зачіски і дають можливість прискорити процес отримання якісного індивідуалізованого результату.

6. *Орієнтація на технологічні інновації.* Ця тенденція стосується обладнання, засобів, гігієнічної складової та технологічного процесу створення зачіски, які поліпшуються завдяки спрямованості на якість та екологію. Майстер високого рівня в своєму арсеналі повинен мати все найвищого рівня якості і впливати на художньо-естетичний смак клієнта.

Таким чином, на основі аналізу виокремлених провідних тенденцій розвитку перукарського мистецтва в Україні можна зробити такі висновки. З переходом у нову фазу соціокультурних процесів у ХХІ ст. загострилася проблема творчого пошуку і в перукарському мистецтві. Підґрунтям для пошуку нових ідеалів краси стають ціннісний, компетентнісний, особистісно орієнтований та проєктний підходи. Їх реалізація у перукарську практику потребує високої мотивації фахівців та створення організаційних умов для неперервного підвищення кваліфікації.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гончаренко С.У. Професіоналізм. Український педагогічний енциклопедичний словник. 2-е вид.. Рівне : Волинські обереги, 2011. С.386.
2. Кремень В.Г. Філософія людиноцентризму в освітньому просторі. 2-е вид. Київ: Т-во «Знання», 2011. 520 с.
3. Лубянська С.П. Психологічні особливості розвитку професійно важливих якостей особистості художника-модельєра (на прикладі перукарського мистецтва): автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 / Ін-т психології ім. Г.С. Костюка АПН України. К., 2010. 18 с.
4. Сучасний словник іншомовних слів: укл.: О.І.Скопенко, Т.В.Цимбалюк. Київ : Довіра, 2006. 789 с.
5. Шестопалова Ю.А. Еволюція ідеалу краси в динаміці української моди (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.): автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистец. К., 2007. 19 с.

*Войченко О. М.,  
засл. артист України,  
доцент кафедри музичного мистецтва,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна*

## **ВИКЛАДАЧ ТА ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Невід'ємною частиною виконавського процесу є оцінювання його якості. Без контролю та моніторингу якості індивідуальної роботи виконавця неможливий його розвиток. Задля цього обов'язково потрібний викладач, який міг би оцінювати характер виступів виконавця, проводив заняття та корегував напрям професійної діяльності співака. За сучасних умов формується цілий ряд понять, які застосовуються по відношенню до такого типу діяльності, що пов'язаний з контролем рівня виконавця. Уже традиційним та зрозумілим є поняття «викладач». Проте починають використовуватися й інші терміни у якості тих, що стосуються виконання подібних функцій – фасилітатор, тренер, коуч. Доречно буде розглянути, чи є відмінність у вживанні цих понять та чи можуть вони застосовуватися по відношенню до викладача з вокалу.

Н. Бирко відмічає, що трансформаційні процеси, які відбуваються у навчальному процесі, унаочнюють такі ролі викладача: «актуальними ролями сучасного педагога, поряд з загальновідомими є такі: розробник навчальних програм, презентатор, фасилітатор, тренер, наставник, менеджер, консультант, дослідник, агент змін, коуч-тренер, тьютор, ментор, тощо» [1, с. 4]. Коли мова йде про викладача, то відразу складається уявлення про здійснення постійної та регулярної діяльності, що впроваджується у межах навчального закладу чи у приватному просторі, яка спрямована на методичний, тобто поступальний розвиток виконавця. Якщо казати про ті процеси, які передують викладанню, то, безперечно, кожен педагог складає власну навчальну програму, за якою здійснюється викладання дисципліни. Доречно згадати, що в умовах поширення новітніх методик унаочнюється потреба оновлення програм, з урахуванням останніх досягнень вокальної педагогіки. Якщо звернутися до запропонованого Н. Бирко переліку, то роль презентатора також розкривається в музичній педагогіці. Викладач вокалу повинен уміти продемонструвати новітні техніки співу, особливості роботи голосового апарату, специфіки дихання, уточнити питання, які стосуються орфоепії. На відміну від теоретичних дисциплін, де можна зробити демонстрацію, застосовуючи медійні ресурси, таблиці, графіки, викладач вокалу повинен робити це самостійно, адже спів відноситься до практичних дисциплін, де наочний живий приклад має набагато важливіше значення та є більш дієвим, ніж їх «сухий» опис.

Такий тип діяльності як фасилітація спрямований на досягнення комунікації між різними учасниками навчального процесу, яка пов'язана з встановленням ситуації, що налаштовує на прийняття різних позицій і точок зору. У випадку вокальної педагогіки заняття з фаху частіше впроваджуються не у групових формах, а під час індивідуальних занять. Саме тому діяльність педагога з вокалу

як фасилітатора можлива лише за умови роботи з великими групами й за певних умов. Якщо відбувається опрацювання вокальної техніки, специфіки дихання чи якогось виконавського прийому, то тут недоречним буде висвітлення різних позицій. Натомість за умови обговорення різних методик всіма учасниками навчального процесу, амплу викладача-фасилітатора може також бути залученим.

Ще одна функція педагога почала все частіше наголошуватися, в тому числі у медійному просторі. В останні роки по всьому світу поширилася практика організації та проведення вокальних шоу як форма, що має розважальний характер та, водночас, має неабияке значення для розвитку молодих і талановитих співаків. Вона існує як для естрадних, так і академічних вокалістів. Їх проведення нерідко пов'язане з виходом на перший план постаті тренера. «Роль тренера прийшла в освітню діяльність зі спорту і означає напрацьовувати, набувати, відтреновувати, відшліфувати певні навички. Педагог-тренер допомагає іншим в оволодінні новими навичками, знаннями, ставленнями» [1, с. 4–5].

У сфері шоу-бізнесу тренер виступає не стільки викладачем, який навчає усім основам музичного мистецтва, а скоріше тим, що допомагає тренувати, тобто відпрацьовувати конкретні навички. Тобто вокальний тренінг передбачає, насамперед, спрямовування до певного репертуару, побудови виступу виконавця, вибору того чи іншого творчого амплу. Це, в певному сенсі, кореляція між продюсерською та викладацькою діяльністю. Велику роль відіграють власні творчі принципи виконавців, що виступають у якості тренерів. Якщо згадати вітчизняні шоу, у яких тренерами були провідні виконавці – Тіна Кароль, Сергій Бабкін, Святослав Вакарчук, Потап, Монатік, Джамала, Дан Балан та ін. співаки, то можна прослідкувати, що більшість з них спрямовують молодь у той творчий напрям, який уже опанований «зірками». Якщо порівняти в цьому сенсі викладацьку і тренерську діяльність, то викладач ознайомлює з різними методиками і, як правило, у меншій мірі відштовхується від власного творчого досвіду. Проте у викладацькій діяльності можливе також виконання ролі тренера.

Коуч – це ще одне викладацьке амплу, що набуває актуальності у сучасній культурі. Коучингом називають процес, який часто будується між людьми, що мають партнерські стосунки, «при якому партнер розкривається в професійній діяльності й особистісній сфері» [1, с. 6]. По відношенню до вокальної педагогіки коучинг скоріше можливий у процесі відточування вже досягнутих результатів, як певний механізм отримання поставленої мети.

Сучасний педагог з вокалу перебирає на себе чимало нових ролей, які допомагають якнайрезультативніше формувати нових співаків та здійснювати це відповідно до нових життєвих та соціальних реалій, – розробник навчальних програм, презентатор, фасилітатор, тренер, коуч.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бирко Н. М. Ролі сучасного педагога в освітньому просторі. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*, 2018. Вип. 30. С. 3-7.

*Гарафонова О. І.,  
докт. екон. н., професор,  
професор кафедри фешн та шоу-бізнесу,  
Поночевна А. Я.,  
здоб. ступеня «Бакалавр»,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ**

В умовах тотального закриття всіх культурних установ – від найбільших музеїв і оперних театрів до музичних клубів, кінотеатрів і крихітних галерей – мистецтво стрімко переміщається в онлайн. 12 квітня 2020 р. шанхайська галерея «ShanghART» провела одне з перших офлайн-заходів після коронавірусу – відкриття виставки «Cache: from B to Z», в якому взяли участь 38 художників [1]. Виставка відбулася через кілька тижнів після того, як влада почала поступово знімати карантинні заходи, тому виходячи з цього, всі повинні були слідувати правилам карантинних умов [2].

Робота 213 видатних музеїв припинена, 109 провідних галерей закриті, 32 ярмарки мистецтв скасовані або перенесені на інші дати. В одній тільки Америці 726 тис. працівників музейної сфери знаходяться під загрозою втрати робочих місць [3]. За даними Американського альянсу музеїв [4], інституції країни, пов'язані з мистецтвом, кожен день несуть збитки в розмірі 33 млн дол. Третина галерей Франції, найімовірніше, змушені будуть закритися до кінця року.

Музеї переходять в онлайн-простір. Перший варіант вирішення проблеми для деяких інституцій – діджитал-формат. Завдяки експерименту діджитал-формату можна спостерігати за старогрегипетськими експонатами Лувру за допомогою віртуального туру [5], розглянути під будь-яким кутом Сикстинську капелу Ватикану, вивчити 300 тис. предметів мистецтва з цифрових архівів галереї Уффіці у Флоренції. На основі результатів успішного експерименту, запустилася платформа «GoogleArts&Culture [6].

Унаслідок пандемії, ярмарка «Арт-Базель» у Гонконзі представила виставку у діджитал-версії з онлайн-залами для перегляду [7]. 235 учасників представили понад 2 000 робіт, які побачили близько 250 тис. осіб по всьому світу. Тури проходили в «Zoom», продаж вдалося підтримати на стабільному рівні [8].

У березні «DavidZwirner» використовували свою онлайн-платформу: 12 невеликих галерей з Нью-Йорка виставити роботи в своїх онлайн-залах, тим самим допомагаючи їм підтримати продажі [9]. Однак поточна криза скоріше загострить існуючу нерівність у світі мистецтва, ніж усуне його. Театри освоюють стрімінг-формат. Вони будуть закриті, поки уряди не почнуть послаблення карантинних заходів. У Великобританії близько 300 театрів призупинили роботу, а закриття нью-йоркського Бродвею, за попередніми оцінками,

приведе до втрат прибутку від продажу квитків у розмірі 100 млн дол [14]. Унаслідок цього, деякі театри почали транслювати записи своїх минулих постановок безкоштовно. Усі зібрані кошти від «AmazonPrime» [10] переходять благодійним організаціям, які займаються допомогою потерпілим від пандемії.

Ще одна стратегія – просити клієнтів при поверненні квитків перераховувати їх вартість на рахунок установи в якості пожертви. Таку схему використовує лондонський театр DonmarWarehouse [13]. DonmarWarehouse, як і більшість інших інституцій, продовжить працювати віддалено. Позбавлені можливості отримання швидкого прибутку від поточних проєктів, культурні інституції робитимуть ставку на свою сполучну роль в житті спільнот, а також просити кошти в уряді.

Центр сучасного мистецтва USSA в Пекіні готується відкрити 21 травня нову виставку «MeditationsinanEmergency» [11], яка торкнеться тем смертності, глобалізації та призначення мистецтва у важкі часи. Тим часом дослідники [12] в Фінляндії, Данії, Словенії та Швейцарії зайняті тим, що роблять фотографії, беруть інтерв'ю і відбирають об'єкти, які здатні будуть розповісти історію пандемії.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Інформаційний веб сайт Vogue. URL: <https://www.vogue.ru/lifestyle/kak-vyzvannyj-koronavirusom-krizis-vliyaet-na-kulturnye-institucii> (дата звернення: 23.02.2021).

2. Соціальна сторінка в Інстаграмм ShanghART. URL: [https://www.instagram.com/shanghartgallery/?utm\\_source=ig\\_embed](https://www.instagram.com/shanghartgallery/?utm_source=ig_embed) (дата звернення: 23.02.2021).

3. Інформаційний веб-сайт American Alliance of Museums, дослідження Economicimpactdatacompiledby AAM andOxfordEconomics. URL: <https://www.aam-us.org/2020/03/19/american-alliance-of-museums-urges-us-congress-to-include-4-billion-for-nonprofit-museums-in-covid-19-economic-relief-legislation/> (дата звернення: 24.02.2021).

4. Інформаційний вебсайт, звіт від American Alliance of Museums. Режим доступу: <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2020/03/3.18.2020-Museum-Community-Economic-Relief-Request-Letter-FINAL.pdf> (дата звернення: 24.02.2021).

5. Інформаційний веб-сайт, офіційна сторінка віртуального туру по Луврі. Режим доступу: <https://www.louvre.fr/en/visitesenligne> (дата звернення: 24.02.2021). Інформаційний веб-сайт. URL: <https://artsandculture.google.com> (дата звернення: 24.02.2021).

7. Інформаційний веб-сайт, OnlineViewingRoomsis ArtBasel'svirtual platform. URL: <https://www.artbasel.com/ovr> (дата звернення: 24.02. 2021).

8. Дослідження від Blueprint. URL: <https://theblueprint.ru/culture/art/art-basel-hong-kong> (дата звернення: 24.02.2021).

9. Офіційна сторінка у соціальній мережі David Zwirner. URL: [https://www.instagram.com/p/B-c9cANj8eQ/?utm\\_source=ig\\_embed/](https://www.instagram.com/p/B-c9cANj8eQ/?utm_source=ig_embed/) (дата звернення: 24.02.2021).

10. Інформаційна сторінка від Amazon Prime. Режим доступу: [https://www.amazon.co.uk/FLEABAG-NT-Live-PhoebeWallerBridge/dp/B086T767KS/ref=sr\\_1\\_2?dchild=1&keywords=fleabag+play&qid=1587587921&sr=8-2](https://www.amazon.co.uk/FLEABAG-NT-Live-PhoebeWallerBridge/dp/B086T767KS/ref=sr_1_2?dchild=1&keywords=fleabag+play&qid=1587587921&sr=8-2) (дата звернення: 24.02.2021).

11. Сторінка у соціальній мережі. Пост з офіційної сторінки USSA(Центр сучасного мистецтва) Режим доступу: [https://www.instagram.com/p/B\\_EUtBYjYVm/](https://www.instagram.com/p/B_EUtBYjYVm/) (дата звернення: 24.02.2021).

12. Інформаційний веб сайт. Режим доступу: <https://www.nytimes.com/2020/03/31/arts/design/museums-coronavirus-pandemic-artifacts.html/>(дата звернення: 24.02.2021).

13. Інформаційний веб сайт. Режим доступу: <https://www.donmarwarehouse.com/> (дата звернення: 24.02.2021).

14. Інформаційний веб сайт. Режим доступу: <https://www.vogue.ru/lifestyle/kak-vyzvannuj-koronavirusom-krizis-vliyaet-na-kulturnye-institucii> (дата звернення: 24.02.2021).

*Гардабхадзе І. А.,*

*доцент,*

*доцент кафедри дизайну і мистецтв,*

*Київський національний університет*

*культури і мистецтв,*

*Цегельна Я. М.,*

*бакалавр,*

*ПВНЗ «Київський університет культури»,*

*Київ, Україна*

## **ФЕНОМЕН МАЛЕНЬКОЇ ЧОРНОЇ СУКНІ У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

Катаклізми, кризи та пандемії останніх років призвели до дисбалансу між техногенними та соціальними інноваціями. В умовах експоненціального розвитку високих технологій на фоні демографічного спаду соціальні інновації відстають від техногенних через труднощі адаптації людей до нових умов життєдіяльності, коли переформування аксіологічних критеріїв відстає від нових умов існування. Оскільки інерція людського мислення заснована на досвіді спостереження відомих об'єктів навколишньої дійсності, надто багато інновацій веде до втрати сприйняття сенсу речей та хаосу. В інформаційному суспільстві тотальної цифровізації цей факт проявляється феноменом «цифровий втоми». Для стабільного прогресу соціуму необхідний раціональний баланс традицій і новацій, носієм якого є культура.

Стабілізуюча роль культури в адаптаційних процесах інформаційного суспільства привертає увагу широкого кола дослідників. Особливий інтерес викликають такі наближені до потреб індивіда напрямки діяльності, які через різноманіття психологічних характеристик особистості набувають рис мультидисциплінарності, як дизайн з його різновидами. Фешн-дизайн як



основний компонент формування габітарного іміджу особистості безпосередньо пов'язаний зі створенням образу людини. Тому аналіз його ролі у трансформаційних процесах культури інформаційного суспільства становить актуальну проблему.

Аналіз публікацій культурологічного, мистецтвознавчого, філософського напрямів, робіт з теорії та практики дизайну показує, що формування підходів до використання стабілізуючого потенціалу культури та / або дизайну для підтримки соціальної адаптації людини з умовами цифрового середовища знаходиться на початковій стадії. Незважаючи на окремі пропозиції використання гомеостатичного потенціалу дизайну для гармонізації людини з цифровим оточенням, нині немає висновків про можливість фешн-дизайну як буферної ланки для компенсації інформаційного тиску на людей реклами продуктів масмаркету на ринку індустрії моди.

Прискорення науково-технічного прогресу, крім очевидних переваг, викликає у сучасної людини втому від гонки за інноваціями. Усе частіше хочеться чогось стабільного, звичного, з усталеними критеріями витонченості та краси. І костюм як найбільш близький людині предмет дизайну найкраще може задовольнити цю потребу.

Метою цього дослідження є пошук конкретних прийомів компенсації «цифрової втоми» користувачів від цифрових стратегій «швидкої моди» шляхом повернення спрямованості фешн-дизайну до гуманістичних ідеалів. Для реалізації цієї мети у ролі стабілізуючого фактора обраний феномен Маленької Чорної Сукні Шанель.

Мода йде – стиль залишається – цей вислів вже близько століття так яскраво демонструє стиль Шанель. А іконою стилю можна вважати маленьку чорну сукню, знайомий образ якої знову і знову повторюється в роботах дизайнерів всього світу. Тому трансфер характерних рис маленької чорної сукні Шанель у сучасний жіночий образ з урахуванням тенденцій моди становить актуальну проблему сучасного фешн-дизайну.

Як відомо, культурі властива здатність саморегуляції і оптимізації балансу традицій та новацій, тому у соціальному дискурсі вона вважається одним з основних джерел стабілізуючого впливу на суспільний прогрес, або носієм гомеостатичного потенціалу, який може бути використаний для управління стабільним розвитком суспільства.

В умовах глобальної мережевої інформаційної доступності та інформаційного тиску з боку різного роду рекламних агентств і політичних сил зростають можливості маніпулювання свідомістю не тільки окремих громадян, але і соціальних груп. Дослідники для підвищення стійкості свідомості людей до пропаганди вважають корисним звернення до інформаційних джерел, які містять об'єкти-носії культурних цінностей і орієнтири, що прийняті у суспільстві, та їх представлення у медіатрансляціях.

А. Г. Власов вказує на ризики трансформації цілей дизайну від обслуговування інтересів людей в їх протилежність – спосіб гноблення людини ринком: «В умовах постіндустріального суспільства дизайн перетворився в інструмент регулювання соціальних відносин через нав'язування споживачу вигідних для фінансової олігархії і виробників умов торгівлі і споживання товарів» [1].

У постіндустріальній економіці технологічні процеси масового виробництва, які базувалися на розвитку великих спеціалізованих підприємств і виробничих об'єднань, трансформувалися в гнучкі процеси «швидкої моди» із зменшенням об'єму серій, збільшенням різноманіття асортименту та підвищенням спрямованості дизайнерських рішень до бажань вузьких цільових груп користувачів. Новий порядок організації бізнес-процесів індустрії моди зберіг високі вимоги до якості матеріалів і технологічної обробки вузлів виробів і водночас дозволив стежити за швидкоплинними змінами очікувань і потреб вузьких цільових груп споживачів.

Оскільки у сучасній культурі дизайн одягу є найбільш близьким до естетичних і побутових потреб особистості, «мова костюма» конкретизує роль його як носія стабілізуючого потенціалу культури, відображаючи гуманістичні ідеали у дизайнерських рішеннях сучасного костюма і формуючи естетичні орієнтири сприйняття візуального образу особистості в очах суспільства.

Особливостями фешн-дизайну є його залежність як від творчого джерела, що втілює ідею колекції моделей сучасного одягу, так і від тенденцій моди, а також у тому, що його цільовим об'єктом є сама людина. Цільова спрямованість на формування привабливого габітарного іміджу індивіда засобами костюма тягне за собою залежність фешн-дизайну як від індивідуальних особливостей та внутрішніх характеристик особистості, так і від соціальних стереотипів, найбільш значні з яких породжуються тенденціями моди.

Проектний підхід у фешн-дизайні в числі інших функцій може бути спрямований на балансування трикутника факторів впливу, який утворений творчим першоджерелом, особистістю індивіда і соціальним стереотипом, найбільший вплив на формування якого надають тенденції моди. Оптимізація балансу трикутника впливу може реалізовуватися різноманітними шляхами. У цій роботі баланс трикутника факторів впливу вирішується за рахунок адаптації дизайнерських рішень до особистісних характеристик вузьких цільових груп користувачів. Її пропонується реалізувати шляхом трансферу елементів-носіїв художньої виразності «Маленької чорної сукні» Шанель у дизайн моделей колекції. Оскільки носіями естетичних установок підсвідомості є архетипи колективного несвідомого, у ролі першоджерела ідеї колекції передбачається вибирати образи об'єктів, які близько асоціюються з певними архетипами колективного несвідомого.

Згідно Власову [1], висока гуманітарна місія мистецтва реалізується шляхом генерації у свідомості художника образних ідей, які народжуються під впливом колективного несвідомого і несуть ту інформацію, яка здатна нейтралізувати хаос формоутворення сучасного мистецтва. А у цьому випадку, коли носієм інформації про естетичні установки колективної підсвідомості є костюм, необхідна для позитивного сприйняття костюма інформація кодується в дизайнерських рішеннях шляхом трансферу елементів образів архетипів у композиції моделей сучасного костюма.

Скільки поколінь повинен пережити культовий образ, щоб із стереотипу трансформуватися в архетип колективного несвідомого? Відповідь на це питання залишаємо за психологами, але попередні висновки можна отримати, спостерігаючи за динамікою тенденцій моди у ході певного історичного періоду. Феномен

«Маленької чорної сукні» пережив власного творця. Вона протрималася на подіумах і у вуличній моді вже декілька поколінь, тому не тільки стала класикою, іконою стилю Шанель, а й закарбувалася у пам'яті людей, перетворившись на один з архетипів естетичних установ «колективного несвідомого» сучасної особистості.

Найбільш виграшний габітарний імідж людини може бути досягнутий за умови оптимального балансу в протиріччі між схильностями, які диктують естетичні орієнтири із підсвідомості особистості, і аксіологічними критеріями, які домінують у суспільстві в даний історичний відрізок часу. Маленька чорна сукня міцно увійшла в «маст хев»-арсенал габітарного іміджу сучасної жінки, і фешн-дизайнерам синхронно із зародженням наступних тенденцій моди доводиться долати протиріччя між естетичними орієнтирами, які диктує архетип образу маленької чорної сукні, і стереотипами, які формуються у суспільстві під впливом тенденцій моди.

Висновки. Не дивно, що в тенденціях моди ХХІ ст. простежується посилення інтересу до створення «Маленької чорної сукні» – простої, але унікальної моделі гардероба. На кожному новому витку моди фешн-дизайнери знаходять у цьому феномені натхнення і засіб протидії «цифровій втомі» від швидкоплинних змін технологій. Але, втікаючи від гонки за інноваціями в світ прекрасних спогадів і гуманістичних ідеалів прекрасного, дизайнери все ж використовують інструментарій цифрового дизайну, знову і знову звертаючись до цього образу.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Власов В. Г. Объект, предмет, вещь: симулякры предметного творчества и беспредметного искусства. Исследование соотношения понятий. Часть II. Вещный мир и его проекция в дизайне. *Архитектон: известия вузов* 4(68). 2019. URL: [http://archvuz.ru/2019\\_4/20/](http://archvuz.ru/2019_4/20/) (дата звернення 25.02.2021)
2. Гардабхадзе І. А. Інноваційний потенціал цифрового фешн-дизайну. *Вісник ХДАДМ*. №2. 2020. С. 5–12.
3. Oxman N. Design at the intersection of technology and biology [sait]. URL: <http://www.weareenzyme.com/peopl> (дата звернення 25.02.2021)

*Гардабхадзе І. А.,  
доцент,  
доцент кафедри дизайну і мистецтв,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Юрченко А. Ю.,  
бакалавр,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна*

## **КРЕАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЕКСПРЕСІЇ ЗРУЙНОВАНИХ НАДІЙ У ДИЗАЙНЕРСЬКИХ РІШЕННЯХ СУЧАСНОГО ОДЯГУ**

Швидке впровадження у життєдіяльність суспільства високотехнологічних досягнень з'явилося каталізатором соціокультурних трансформаційних процесів, які створили значний вплив на розвиток культури. Факт, що сучасна особистість живе водночас у двох паралельних світах, коли соціальні мережі фактично «поглинули» значну частку вільного часу особистості, говорить не тільки про розширення простору культурних транзакцій, а й про значний вплив засобів соціальних комунікацій глобального масштабу на формування нових форм представлення результатів творчості і навіть на зародження нових напрямів мистецтва. У результаті у сучасному мистецтві виникла ситуація, коли звичні аксіологічні орієнтири втрачають звичну значимість, а нові перебувають в стадії зародження. Мистецтво особливо чутливо до дизруптивного впливу турбулентних змін, і тому проблеми його сталого розвитку у напрямку гуманістичних прагнень та ідеалів складають одну з актуальних проблем сучасної культурології.

Мистецтво має значний потенціал впливу на настрої громадян, але цей потенціал може використовуватися як для гомеостазу суспільного розвитку з гуманістичними ідеалами, так і для маніпуляцій свідомістю людей для досягнення корисних цілей. Це формує актуальну проблему пошуку шляхів протистояння стабілізуючого потенціалу мистецтва маніпулятивним ризикам інформаційного та емоційного впливу окремих напрямів мистецтв на суспільну свідомість.

Оскільки серед безлічі шляхів досягнення соціально-професійної адаптації до змін умов життєдіяльності дизайн виділяється своєю спрямованістю на гармонізацію людини з навколишнім світом, в умовах соціокультурних трансформацій посилюється його роль як медіатора між зовнішнім середовищем та індивідом.

У дослідженні, присвяченому інтерпретації речового світу і проєкції його в дизайні, А. Г. Власов [1] вказує на ризики трансформації цілей дизайну від обслуговування інтересів людей в їх протилежність – спосіб гноблення людини ринком. Як протест проти відходу від гуманістичних принципів дизайну постіндустріального періоду Власов формулює актуальні проблеми дизайну кін. ХХ ст. в формі питань, який вибір повинен зробити дизайнер за умов інформаційного суспільства « – працювати для дійсних потреб мільйонів людей або змушувати їх за допомогою дизайну купувати мільйони все нових

непотрібних речей?» [1]. Можливість нейтралізації ризиків втрати гуманістичних ідеалів мистецтва автор бачить у зверненні до його високої гуманітарної місії: «Ентропії художньої форми, яка нібито "сама себе пише" подібно "магічній матриці", протистоїть закономірний розвиток образних ідей у колективному несвідомому і в індивідуальній свідомості художника і глядача. У цьому полягає висока гуманітарна місія мистецтва» [2].

З видів дизайн-творчості слід виділити дизайн людського образу з його важливими складовими – фешн-дизайном, стайлінгом, іміджмейкінгом, які націлені на задоволення вимог, що є найбільш близькими до естетичних і побутових потреб людини [3]. Незважаючи на спрямованість дизайну до потреб людини, дослідниками не був використаний підхід до фешн-дизайну як носія гомеостатичного потенціалу гармонізації людини з умовами глобалізованого високотехнологічного середовища. не були проведені дослідження факторів впливу фешн-дизайну на формування естетичних орієнтирів нового стилю життя.

Метою даного дослідження є визначення креативного потенціалу фешн-дизайну для підтримки гомеостазу розвитку сучасного мистецтва з поверненням до гуманістичних ідеалів.

Сучасний стан розвитку дизайн-проектування формується в екосистемі «громадяни–суспільство» з урахуванням елементів етносфери, екології та індивідуальних потреб людини [3; 4]. Однією з нових функцій фешн-дизайну у контексті соціальної адаптації стала функція відображення експресивного репертуару людини у костюмі. Ця функція заснована на властивості костюма впливати на емоційний стан його носія. У результаті дизайн одягу відображає не тільки соціальну приналежність особистості, але й емоційні особливості людини.

Оскільки особливе значення в житті людей мають весільні костюми, тенденція імітації емоційного стану засобами костюма яскраво відобразилася на підході до проектування ритуального одягу. Для пошуку прийомів реалізації креативного потенціалу дизайну обрано використання символічної виразності легенди для відтворення настрою зруйнованих мрій засобами костюма. Передбачається, що поєднання експресії трагічності в образах героїв легенди про квітку «Смеральдо» підвищать художню виразність дизайнерських рішень.

Тема досліджень стосується змін, які відбуваються в сучасних відносинах молодого покоління до кохання і шлюбу. Наразі, в сучасному ритмі життя, традиційний культ сім'ї втрачає свою актуальність. Молоді люди змінюють свої пріоритети та бажають бути вільними та незалежними. Образ жінки в сучасному світі презентується як образ ідеальної господині, люблячої матері та ніжної дружини, при цьому сучасна жінка – успішна леді з двома, а то і більше вищими освітами, сильна і незалежна у середині, та ніжна і тендітна назовні. Таким і є «ідеал» щасливої жінки, але чи справді це так?

Ставлення людей до навколишньої дійсності, як і ставлення їх до традицій, складаються не тільки під впливом вимог сучасного суспільства.

На ідентичність і самовідчуття особистості великий вплив мають образи, які зберігаються в її підсвідомості. Ці образи часто знаходять вираз в легендах, що відображають глибинні установки особистості, і тому сприймаються людьми

як знайомі на емоційному рівні. Легенди зберігають в собі образи, які можуть служити джерелом натхнення у процесі творчості. Часто легендарні образи вибираються фешн-дизайнерами як девізи для створення колекцій моделей сучасного одягу.

Наратив легенди про квітку «Смеральдо» демонструє одночасно і романтичність, і трагічність життєвої ситуації, яка здається реалістичною, тому що історія про нездійснене кохання знаходить відображення в емоційних образах підсвідомості кожної людини, а трагічна смерть дівчини обриває надії на здійснення мрії. Архетипи нерозділеного кохання, нездійснених мрій та сподівань здатні пробудити у свідомості людей емоційний відгук, і тому можна вважати, що історія про квітку Смеральдо володіє експресивним потенціалом для вираження суму, журби, співчуття й жалю.

Для відображення емоційного стану зруйнованих мрій засобом костюма необхідно визначити фактори експресивної дії на емоції людини і обрати елементи-виразники характерних для даного стану емоцій. Контент-аналіз легенди дозволяє визначити, що основний фактор-виразник експресії стану нездійснених мрій створює її наратив, який висвітлює образи головних героїв легенди. У ході дослідження для відображення емоційного стану зруйнованих мрій засобом костюма обрані засоби поєднання ошатного та траурного костюмів. Поєднання протиріччя весільних і похоронних мотивів в образах сучасного костюма здібні відобразити елементи образної виразності історії про смерть дівчини, яку не змогла вберегти глибока, але так і не розділена і навіть не відома їй любов. Носіями експресивних елементів у дизайнерських рішеннях костюма можуть бути обрані зображення квітки Смеральдо, її кольорова гама, яка символізує скорботу втрачених надій і нерозділеного кохання, пластика ліній і прозора фактура матеріалів, яка відображає примарність бажань і мрій.

Таким чином, образи «героїв свого часу», культових особистостей і популярних у конкретний історичний відрізок персонажів романтичних легенд у певних умовах здатні пробуджати у фантазії художника асоціації, які можуть посилити художню виразність виробів, що створені за мотивами цих легенд. Тобто герої йдуть, а легенди про них залишаються у пам'яті людей, формуючи культові образи і естетичні орієнтири.

Оскільки легенди і романтичні історії життя знаходять емоційний відгук у свідомості більшості сучасників, відображення їх рис у костюмі створює умови для задоволення неявних потреб цільових груп користувачів. У контексті оцінки впливу на дизайнерську творчість це означає, що мотиви легенд індукують креативний потенціал дизайн-творчості, реалізація якого у дизайнерських рішеннях спрямовано на підвищення художньо-естетичних показників виробу. Експресивні мотиви зруйнованих надій грають роль стимул-факторів генерації інноваційних дизайнерських рішень сучасного костюма, в яких емоційні установки споживачів і романтичні стереотипи побутових ситуацій гармонійно поєднуються з тенденціями сучасної моди.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Власов В. Г. Объект, предмет, вещь: симулякры предметного творчества и беспредметного искусства. Исследование соотношения понятий. Часть II. Вещный мир и его проекция в дизайне. *Архитектон: известия вузов* 4(68). 2019. URL: [http://archvuz.ru/2019\\_4/20/](http://archvuz.ru/2019_4/20/) (дата звернення 25.02.2021)
2. Власов В. Г. Параискусствознание и исторический процесс *Архитектон: известия вузов* 1(37).2012. URL: [http://archvuz.ru/2012\\_1/4/](http://archvuz.ru/2012_1/4/) (дата звернення 25.02.2021)
3. Гардабхадзе І. А. Інноваційний потенціал цифрового фешн-дизайну. *Вісник ХДАДМ*. №2. 2020. С. 5–12.
4. Oxman N. Design at the intersection of technology and biology [sait]. URL: <http://www.weareenzyme.com/people> (дата звернення 25.02.2021)

*Гаценко Г. С.,*

*засл. працівник культури України,  
ст. викл. кафедри музичного мистецтва,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна*

## ВОКАЛЬНІ ШОУ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ СПІВАЦЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Естрадна музика сьогодні є сферою, що демонструє активний розвиток. Формування різних стилів, поява нових виконавців є ознаками того, що цей напрям культури є затребуваним та таким, що відкритий до інновацій. Існує ряд навчальних закладів різних освітніх рівнів (від шкіл і студій до університетів та консерваторій), в яких здійснюється підготовка естрадних та джазових вокалістів. Проте існування цих інституцій та їх плідна робота не є запорукою того, що виконавець після отримання кваліфікаційного рівня зможе реалізувати себе на професійному рівні. Надзвичайно важливою є виконавська практика, яка має здійснюватися паралельно з навчанням та унаочнювати нагальні проблеми співака. Одним з чинників, що може впливати на реалізацію естрадних співаків у професійному вимірі є участь у вокальних шоу.

Різноманітні музичні змагання, згодом конкурси, а тепер вокальні шоу є такими формами, які хоча й мають тимчасову природу, проте мають важливе значення для розвитку співаків. Якщо не прагнути заглиблюватися у історичні аспекти розвитку змагальних практик, а зосередитися на сучасності, то можна виділити декілька чинників, що притаманні вокальним шоу. Участь у них є можливістю здійснити моніторинг того, яким є рівень учасників, порівняти їх можливості, надати поштовх для подальшого розвитку. У процесі участі у вокальному шоу, розрахованому на молодих виконавців, мало знаних широкій слухацькій аудиторії, як-от «Голос країни», співаки отримують нагоду продемонструвати свій творчий потенціал та розвинути його. «Закладаються досить високі стандарти вокального мистецтва, адже зазвичай увагу суддів привертають як виконавці надзвичайно обдаровані, зважаючи на специфіку

голосового апарату – мається на увазі великий діапазон, охоплення високої теситури, приємне тембральне забарвлення, так і ті, хто здатний представити у цікавій манері незвичну інтерпретацію шлягеру» [2, с. 78]. За рахунок того, що вибір суддів учасників спочатку відбувається всліпу, відкидаються усі чинники, що не стосуються вокальних здібностей. Оцінюється насамперед мистецтво співу, сила голосу, інтонаційна вірність, здатність емоційно зачепити аудиторію. Тому створюється можливість не відволікатись на інші чинники: зовнішній вигляд виконавця, його вміння триматись перед аудиторією, пластику та акторську гру. Це створює рівні умови для усіх, хто претендує на участь у шоу. «Головна відмінність проекту в тому, що участь у шоу забезпечують насамперед вокальні здібності та талант; зовнішність і вік учасників мають вторинне значення» [1, с. 284].

Для учасників, які вже обрані до подальшої участі у шоу відкриваються надзвичайні можливості для розвитку та відточування тих аспектів, які ще необхідно доробляти. За рахунок того, що судді таких шоу є професійними співаками, що мають різні погляди на виконавську практику, відбувається обмін досвідом, який сприяє кращому усвідомленню тих теоретичних засад, що викладаються у вищих навчальних закладах мистецького спрямування. При підготовці номерів учасники стикаються з викладачами з вокалу, режисерами-постановниками, сценаристами, костюмерами, отримуючи реальний досвід участі у культурно-мистецькій сфері, не маючи певних поблажок чи послаблень. Разом з тим, на відміну від професійної артсцени, де кожна помилка професійного виконавця може мати нищівний характер для його подальшої кар'єри, для молодих учасників шоу певні недоліки можуть пробачатися глядацькою та слухацькою аудиторією. Основним посилом подібних проектів є акцент на розвитку виконавця, його багатовимірному розкритті у різних творчих амплуа та сприянні професійному зростанню. «Під час проекту тренери не змінюють учасника, не обмежують його «форматом». Їх головна мета, за допомогою професійної команди підкреслити талант співака та вивести його на «музичну Говерлу» країни» [1, с. 284].

Отже, молоді виконавці, які навіть не пройшли відбір до шоу (спочатку бере участь 5 000 співаків, з яких обирають 150 найкращих, що вже зможуть продемонструвати свої можливості професійним «тренерам»-зіркам), отримують досвід оцінки власних здібностей. Це дозволяє скорегувати у подальшому вектор їх розвитку, звернути увагу на певні недоліки, які можуть бути пов'язаними з внутрішніми чинниками – відсутністю впевненості, неготовністю виступати перед незнайомою аудиторією, надмірним хвилюванням, недостатнім рівнем акторської чи вокальної майстерності. Тобто і в якості фактора оцінки власних можливостей, і як «трамплін» для подальшої творчої діяльності, і як спосіб презентувати себе у телемедійному просторі вокальні шоу мають бути присутніми у процесі становлення молодих співаків.

Завдяки вокальному шоу «Голос країни» стали відомими такі виконавці як Павло Табаков, солістка гурту «KAZKA» – Олександра Зарицька, LAUD, CONSTANTINE, Андрій Лучанко, Марія Яремчук, TAYANNA, Христина Соловій, Андрій Хайат та ін. Безперечно їх особисті здібності та таланти мали



значну роль у їх подальшому професійному успіху, причому багато хто з них вже за плечима навчання на спеціальності «естрадний та джазовий спів» у вітчизняних навчальних закладах мистецького спрямування. Проте участь у вокальному шоу стала важливим етапом для їх просування у сфері шоу-бізнесу. Навіть відкидаючи те, що основна мета усіх шоу пов'язана з розвагою публіки та комерційною успішністю каналів, які мають боротися за рейтинги, вони впливають на розвиток суспільного смаку, формують стандарти виконавської практики та сприяють еволюціонуванню естрадної культури України.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дружинець М. Пісенний конкурс Євробачення та вокальні телевізійні талант-шоу як фактор європеїзації та євроінтеграції української культури. *Мистецтвознавчі записки*, 2019. Т. 35. С. 280-287. DOI : 10.32461/2226-2180.37.2020..

2. Регеша Н.Л., Тринько О.І., Ковмір Н.В Роль та значення культурно-мистецьких проектів для розвитку естрадного вокалу. *Молодий вчений*, 2017. №8 (48). С. 76-79.

*Гусакова Н. М.,  
канд. пед. н., доцент,  
доцент кафедри сценічного мистецтва,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна*

### КЛАСИФІКАЦІЙНИЙ ОРІЄНТИР АКТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ У РОБОТІ НАД РІЗНОЖАНРОВИМИ СЦЕНІЧНИМИ ТВОРАМИ

Питання інтерпретації акторської техніки як цілісної конструкції функціонування акторського ремесла, пояснення ролі і значення акторської техніки як фундаментального орієнтиру пізнання та удосконалення природи акторського професіоналізму, побудови логічного положення про застосування акторської техніки як постулату з майстерності виконавства, можна визначити крізь призму класифікації професійних компетенцій та диференціації внутрішньої і зовнішньої техніки актора у роботі над різножанровими драматичними творами.

Головну роль у техніці актора грає сценічна пластика, що забезпечує повноцінне професійне ремесло виконавця та є комплексом кваліфікаційних навичок та вмінь творчої діяльності і професійними компетенціями артиста драматичного театру.

Професійними компетенціями артиста є сценічне завдання як мета, досягнення якої прагне персонаж протягом всієї дії п'єси від зав'язки до її фіналу, новизна художньої інформації; основні критерії організації продуктивної та ефективної роботи над роллю – фізичне самопочуття як сукупність відчуття фізичного середовища; зерно ролі як основна потреба персонажу що виражена видовишно та емоційно заразливо; темпоритм як темперамент персонажу, співвідношення процесів збудження і уповільнення, рухливості і рівноважливості

основних нервових процесів; другий план персонажу як досвід, звички, знання, навички та вміння; перспектива ролі як дальня, стратегічна мета дійової особи, що реалізується за межами п'єси у майбутньому; характер персонажу як внутрішнє середовище що взаємодіє з зовнішнім світом; характерність як конкретизація характеру персонажу у ході, жестах, манерах триматися, зовнішніх звичках, мовленні тощо; внутрішній конфлікт як зіткнення амбівалентних почуттів, думок. Сценічна пластика – це продуктивна зовнішня тілесна дієвість у єдиному психофізичному процесі створення художнього образу. «Пластика не самоціль, а передача змісту. Ми звертаємо увагу лише на ту пластику, яка виявляє мету образу, психологічну суть ситуації, конфлікту. Спосіб існування, розкриття характеру, індивідуальності через життя тіла – це і є пластичний образ» [1, с. 21].

У практичній діяльності актора пластична культура кваліфікується трьома якостями: спрощеність (здатність, талант); готовність (зібраність, репродуктивність, налагодженість); потрібність (біологічна, соціальна, духовна).

Спрощеність у кваліфікації артиста це, насамперед, – ознаки природної обдарованості «які виникають у динаміці тіла – в першу чергу такі як кінетичний потенціал скелетної мускулатури, еластичність м'язово-зв'язкового апарату, низький поріг нервово-м'язової чуттєвості, музичність, ритмічність: саме вони визначають здібностей актора до пластичної творчості у ролі» [2, с. 229].

Готовність – це налаштованість акторського тіла до пластичного втілення ролі, яка полягає у на тренуванні потенціалу фізичного апарату, його піддатливості в кожній окремій виразності дійової особи, зовнішній індивідуальній новизні характерності пози, жесту, темпоритму.

Третя якість пластичної культури – це потрібність, надбання якої будуються на пластичному досвіді і вимальовується з попередніх двох якостей, бо пов'язана з пошуком змістовної ідейно-емоційної виразності сценічної дії. «Для того, щоб завершити весь творчий процес і зробити створений твір сценічного мистецтва видимим для глядача актор повинен відлити його у відповідну форму, використавши для цього матеріал, що знаходиться у його розпорядженні. І ми знаємо вже, що цим матеріалом слугує для актора його власне тіло, його дихання, його голос, все його фізичне «я» [3, с. 70].

Кожна сценічна форма як нероздільне конструктивне об'єднання дійових осіб, рухів, інтер'єрів, музики, звуків, ритмів підпорядковується жанровому плану вистави, який передбачає своєрідні особливості акторської техніки і пластичної виразності у роботі над персонажем драми, комедії, трагедії.

У жанрі драми акторська техніка акцентується переважно на внутрішній техніці, емоційно-вольовому компоненті, розвитку характеру.

Зовнішня техніка актора драми націлена на побудову життєподібного діалогу з яскравими мовними характеристиками; природну пластичність малюнка образу; урівноваженість темпоритму персонажу.

Жанр комедії в акторському плані – перевага елементів зовнішньої акторської техніки: гіперболізація рис характеру і зовнішності; діалог каламбурно-стрімкий, буфонодно-характерний; пластика ролі насичена образною умовністю, красномовним протиріччям жестів та рухів тіла, раптовою зміною поведінки,

трансформацією образу; темпоритм існування винятково сценічний, відхилений від звичайного. Уся зовнішня техніка актора комедії налаштована на створення комедійних, ситуативних перипетій як головних особливостей даного жанру і тому основними прийомами техніки актора є перебільшення, пародійність, гротеск, образ-маска, несподіваність, імпровізаційність та мотивована неадекватність. Спосіб спілкування з глядачем без «четвертої стіни».

Жанровою особливістю трагедії є масштабна значущість, абсолютність образів персонажів, їх монументальність. Внутрішня техніка трагіка структурована на максимально підвищеному тону акторської гри, високому емоційному накалі.

Концептуальність зовнішньої акторської техніки – словесна дія збільшена до співучої декламації, загалом сценічне мовлення дикційно чітке, інтонаційно і ритмічно розроблене; діалог глибоко смисловий та ідейно насичений; обмеженість та скульптурність сценічної пластики; тенденції до уповільненого ритму, контраст темпоритмів. Загалом акторський план трагедії передбачає баланс елементів внутрішньої та зовнішньої техніки виконавства.

Отже, уся сокровенна конструкція акторського ремесла криється у пізнання митцем свого психофізичного апарату, в здатності майстерності їм користуватися у дієвому процесі виконання ролі. Цього неможливо досягти без творчого сценічного тренінгу, тому що тільки системне, послідовне, свідоме тренування актором своєї психотехніки надасть йому можливість пізнання власної природи, яка знаходиться у нерозривному дієвому зв'язку з реальністю.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Голубовский Б.Г. Пластика в искусстве актера. Москва: Искусство, 1986. С. 189
2. Морозова Г.В. Пластическое воспитание актера. Москва: Терра. Спорт, 1998. С. 240.
3. Таиров А. Записки режиссера. Москва: Изд-во «ГИТИС», 2000. С. 160

*Дихнич Л. П.,  
канд. істор. н., доцент,  
доцент кафедри фешн та шоу-бізнесу;  
Александрова А. О.,  
бакалавр,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **ЄВРОІНТЕГРАЦІЯ УКРАЇНИ ЯК МОЖЛИВІСТЬ ДЛЯ РОЗВИТКУ МОДЕЛЬНИХ АГЕНТСТВ НА МІЖНАРОДНОМУ РИНКУ**

Європейська інтеграція – складний та суперечливий соціально-економічний процес налагодження тісної співпраці європейських держав. Є одним із проявів провідної тенденції сучасного історичного розвитку – посилення всебічної взаємозалежності держав, передусім в економічній сфері, та подальшого зближення цивілізаційно споріднених національних спільнот [3].

Характерною рисою сучасного світового розвитку країн є активізація інтеграційних процесів у світі та Європі зокрема. При цьому, навіть, ті країни, які не входять до складу інтеграційних об'єднань, неминуче відчувають на собі їх відчутний вплив. Після останнього розширення ЄС Україна стала безпосереднім сусідом Євросоюзу. Це відкриває нові можливості для поглиблення співпраці між Україною та ЄС [4].

Нині індустрія моди в усіх її різноманітних проявах займає значне місце в глобальній економіці, дозволяючи заробляти на життя мільйонам людей [2].

Останні 2 роки стали не тільки жорсткими випробуваннями для економіки і підприємництва усіх галузей в Україні, включаючи модельну, а й роками прориву і кроками вперед до налагодження співпраці українських модельних агентств з міжнародними, що дозволить вивести індустрію моди в Україні на новий рівень, а українських моделей зробить всесвітньовідомими топмоделями.

Процес інтеграції України до європейської спільноти триває. Такий процес не можна розглядати спрощено, тобто лише в одній площині (економічній, політичній або культурній). Він є комплексним, а його наслідки мають різну природу. Вони можуть мати як позитивний, так і негативний характер.

Із використанням методу сценарного аналізу у найзагальнішому вигляді наслідки євроінтеграції для економіки України в цілому надано у табл. 1 [1].

## НАСЛІДКИ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ ДЛЯ ЕКОНОМІКИ УКРАЇНИ

Активізація туристичного та освітянського секторів	Переорієнтація українських підприємств на нові ринки
Зростання відкритості європейських ринків праці	Спрощення доступу до фінансових ресурсів
Ймовірність зростання безробіття через впровадження нових технологій	Структурні деформації у національній економіці
Перехід на нові стандарти	Ймовірність активізації трансферного ціноутворення у міжнародних компаніях
Ймовірність активізації відтоку капіталу	Активізація інвестиційних процесів
Зростання залежності України від іноземних постачальників та інвесторів	Загострення конкуренції у різних секторах економіки
Збільшення впливу транснаціональних компаній на економіку України	Участь України у транснаціональних транспортних коридорах

Євроінтеграція України – одна зі складових світової глобалізації. Яким чином це впливає на розвиток модельних агентств? Безвізовий режим дозволяє перетинати міждержавні кордони країн Європейського Союзу без попереднього звернення до посольства для отримання дозволу, що досить спрощує виїзди моделей на міжнародні контракти. Завжди найголовнішою проблемою, з якою стикалися модельні агентства при підписанні контрактів з закордонними агентствами, була проблема з документами, особливо коли кастинги та контракти були терміновими, а менеджерам та моделям потрібен був час на владнання питань з візою та іншими документами. Час, якого практично не було, і не завжди клопітка праця з папірцями та документами завершувалась вдало.

Окрім легкого шляху до міжнародних контрактів для моделей, безвізовий режим відкрив модельному бізнесу купу інших переваг та можливостей:

- організація спільних проєктів з міжнародними компаніями, брендами, дизайнерами;

- моделі мають перспективу вільно приймати участь у світових тижнях моди

і зніматися для всесвітньовідомих модних видань;

- більша частина українських фотографів отримали шанс вилітати закордон для створення колаборацій України з міжнародним ринком, знімати не лише українські тижні моди, а й світові, влаштувати виставки своїх робіт у зарубіжних галереях, представляючи фото українських моделей;

- учителі модельних шкіл України та європейських країн мають спроможність організувати свою програму «обмін викладачем на тиждень», що дасть змогу поділитися своїм досвідом та набратись нового, внести новинки у розвиток майбутніх моделей обох країн та встановити міцну дружбу та партнерство;

- є потенція організувати таку ж програму обміну, але учнями, найкращих учнів модельних шкіл можна відправляти закордон для підвищення кваліфікації і, можливо, на їх перші проєкти;

- модельні школи отримали перспективу влаштувати модельні табори закордоном, або організувати їх спільно з закордонним модельним агентством;

- дизайнери мають можливість вільно у терміновому порядку виїжджати на закупку тканини та матеріалів у країни Європи;

- обмін продавцями-консультантами відомих масмаркетів для підвищення навичок з продажу;

- українським стилістам зачісок та візажисти надали змогу відвідувати закордонні майстеркласи;

- редактори модних видань можуть їздити на практику закордон, набиратися досвіду у всесвітньовідомих модних видань;

- байери отримали можливість вільно у будь-яких час вилетіти на закупки колекцій, коли з'являються новинки в трендах.

Отже, будь-яке політичне чи економічне рішення країни безпосередньо впливає на розвиток усіх галузей, сфер діяльності України і на модельний бізнес також. У цьому випадку безвізовий режим відкрив багато перспектив українській індустрії моди на міжнародній арені.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Глущенко О.О. Вплив євроінтеграції на економічну безпеку вітчизняних підприємств. *Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія «Економіка»*. Мукачево, 2016. № 1(5). С. 114.

2. Джексон Т., Шоу Д. *Індустрія моди*. Київ: Баланс Бизнес Букс, 2011. С. 15.

3. Мартинов А.Ю. Європейська інтеграція. *Енциклопедія Сучасної України*: веб-сайт. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=17370](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=17370) (дата звернення: 20.02.2022).

4. Федоришина О.О. ПРОБЛЕМИ ІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНИ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ. *Електронний журнал «Ефективна економіка»*. 2012, №2. URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=1103> (дата звернення: 20.02.2022).

**Дихнич Л. П.,**  
канд. іст. н., доцент,  
доцент кафедри фешн та шоу-бізнесу;  
**Харченко А. В.,**  
асистент,  
кафедра дизайну та технологій,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна

## СТВОРЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ ПОТРЕБ СПОЖИВАЧА

Фешн та стиль є важливими частинами повсякденного життя, причому вони викликають соціальні зміни, впливають на настрої в суспільстві, визначають можливості розвитку кожної людини. Важливими категоріями моди є стилі, образи; форми людського тіла і одягу; асортимент модних виробів і матеріалів, з яких вони виготовлені.

Сучасний динамізм, візуалізація життя впливають на позитивну реакцію соціуму і примушують споживача створювати певний імідж – індивідуальний стиль. Індивідуальний стиль – це цілий комплекс факторів і особливостей конкретної людини. Це і риси характеру, і переваги, і манери, і склад розуму, тобто всі індивідуальні ознаки [1].

Відомо, що індивідуальний стиль має прямий взаємозв'язок із внутрішньою сутністю. Спираючись на досвід у практиці розробки стилю, проаналізовану літературу [2], виділяємо кілька етапів створення індивідуального образу на основі синтезу стилів.

Докладно розглянемо важливий, первинний етап: аналіз потреб споживача, які мають задовольнятися за допомогою образно-функціонального вирішення (професійна сфера і кар'єра, родинне коло, навчання та розвиток, подорожі та відпочинок), тобто стилю життя.

На стиль життя споживача значною мірою здійснюють вплив основні аспекти: умови життя та психологічні чинники.

Окремі фактори розглянемо докладніше в табл. 1

**Таблиця 1**

<b>Стиль життя споживача</b>			
Психологічні чинники			
<i>приватні</i>			
	спорт, відпочинок навчання догляд за домашніми улюбленцями приватні зустрічі шопінг		сімейне коло домашнє господарство хобі сон гігієна
	побачення професійна сфера обрядові події		спілкування з родичами домашні вечірки ділове спілкування
<i>суспільні</i>			
Психологічні чинники			

Слід зазначити, що важливою передумовою для розробки стилю споживача мають розглядатись, відслідковуватись і аналізуватись не тільки окремі риси, а загальні тенденції, тренди та стилі в усьому їх різноманітті і взаємодії.

Тренд *стилю* характеризує модні теми і образи, джерела натхнення і історичні аналоги нової моди. При цьому доцільно враховувати, що на створення стилю можуть надихати певні події, образи відомих особистостей або твори мистецтва - кінофільми, живопис, скульптура. Успіх розроблених пропозицій залежить від того, наскільки вони відповідають стилю життя суспільства, висловлюють настрій споживачів.

Не варто нехтувати трендом *кольору*, оскільки він задає «атмосферу» стилю, виділяє колір лідер, визначає колористичні теми. Тренд *матеріалів* розвиває настрій, заданий трендом кольору. При цьому варто обрати необхідний асортимент, волокнистий склад, найважливіші властивості матеріалів, а також актуальні фактури і малюнки. Слід зазначити, що важливу роль відіграють джерела запозичення мотивів при декоративному оформленні матеріалів і найбільш популярні техніки їх виконання (набивка, розпис, ткацькі ефекти тощо).

До прикладу, найтривалішим і найпотужнішим, мегатрендом, який триває вже близько двадцяти років і, на думку аналітиків моди [1], утримуватиме міцні позиції ще років сорок, це тенденція «сосоопіng» (закутуватись, забиратись в кокон). Виникнення тренду пов'язане з небезпекою, що підстерігає людину в будь-якому місці земної кулі, і потребою знайти захист, сховатися і замкнутися у власному маленькому світі. Ця тенденція набула особливої гостроти в пандемічний період. Мегатренд «сосоопіng» є джерелом для інших напрямів, зокрема, повернення до свого коріння, звернення до чистого натурального продукту, відображення в ретро і романтичних стилях.

Образно-функціональні рішення цілісно пов'язані з поняттям модної фігури. Кожна епоха створює свої власні ідеали людського тіла. Одяг підкреслює або приховує певні частини тіла для наближення силуету до загальноприйнятого ідеалу. Слід зазначити зв'язок модних форм тіла і силуету одягу. Графічну характеристику образно-стильової структури образу можна представити у вигляді, мудборду до створення образу, використовуючи фотографії з електронних Інтернет-видань, журналів, малюнка або колажу. Кожному стильовому напрямку відповідає набір виробів, який найбільш повно виражає модну ідею. Характеризуючи стильові напрями, необхідно звернути увагу на стиль аксесуарів, їх асортимент, матеріали і актуальну манеру носіння.

Отже, індивідуальний стиль – це гармонійний образ, який відображає особисті якості, найпривабливіші зовнішні риси і при цьому вписується в навколишній світ.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. HOBBS J. 20 главных модных тенденций 2021 года URL.: <https://www.vogue.ru/fashion/20-glavnyh-modnyh-tendencij-2021-goda> (дата звернення 25.02.20221).

2. Дихнич Л.П., Харченко А.В. Розробка індивідуального стилю для жінок старшої вікової групи: естетичні та психологічні орієнтири. *Art and design*. 2020. №4



*Донченко Н. П.,  
засл. діяч мист. України, проф.,  
професор кафедри режисури  
та майстерності актора,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **НОВАТОРСЬКІ ПОШУКИ РЕЖИСЕРІВ-РЕФОРМАТОРІВ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Різноманітність режисерських задумів відомих режисерів-реформаторів кін. ХІХ – поч. ХХ ст. вражало і вражає рішенням загального зорового образу постановки сценічного твору. Їх ідея режисерського театру, насамперед, полягала у театральній інтерпретації, художній критиці, тлумаченні та особистому баченні майстром майбутнього сценічного твору. Режисерська воля-диктат у цей період повністю змінює концептуальний устрій театрального світу.

Проблема сучасного сценічного мистецтва полягає в тому, що і сьогодні режисера і акторська майстерність у своїй роботі над створенням вистави і втіленням ролі використовують всі сталі художні методи і прийоми виразності плеяди великих реформаторів театру ХХ ст. Безумовно, необхідно застосовувати досвід минулих творчих досягнень, методів і методик з питань режисури та майстерності актора, але й потрібно здійснювати творчий пошук власних нових шляхів-винаходів у синтезі театральних процесів.

На перетині двох століть історія сценічного мистецтва розпочинає відлік талановитих майстрів режисерської творчості. 12 режисерів-новаторів очолили цей список справжніх митців театру. Це Андре Антуан, Костянтин Станіславський, Володимир Немирович-Данченко, Гордон Крег, Макс Рейнгардт, Всеволод Мейєрхольд, Жак Капо, Лесь Курбас, Євген Вахтангов, Шарль Дюлен, Ервін Піскатор, Антонен Арто. Їх художньо-творча діяльність надала режисурі статус головної персони на театральних підмостках.

Із розквітом психології в цей час режисери нової ери сценічного мистецтва теж шукають себе у розумінні людської психіки в умовах театрального середовища. І тут автоматично виникає домінанта зацікавленості до пошуку засобів посилення та акцентування техніки виразності акторської гри, тобто витвір інструментарію що удосконалив психофізичні творчі можливості виконавця. І в цьому пошуковому процесі винаходу будь-яких новітніх виразних засобів актора, театрального ансамблю, розширюючи їх можливості і силу впливу на глядача у кожного режисера був свій шлях, свої міркування, методи, системи, школи, студії, експериментальні театральні лабораторії. «Однак кращі роки будь-якого мхативця були саме при житті учителів, а коли їх не стало і прийшла самостійність, щастя стало менше, ніж раніш. Ще невідомо, що робив би Москвін без Немировича-Данченка, який вчив його все життя. І от із молодого людини, безумовно, талановитої, але досить нескладної, вийшов Москвін. Така вже риса сучасного драматичного театру – без великої режисури немає великого артиста. Ви скажете: є винятки. Але вони, як відомо, лише підтверджують правила» [6, с. 31–32].

Так, К. Станіславський – російський режисер-новатор і реформатор усієї системи акторської гри відкрив школу ритмічної гімнастики, в якій проводилися тренінги по методиці Делькроза і Дункан, використовувалися вправи індійської школи його для вдосконалення виконавської майстерності. Працюючи над своєю системою дійового аналізу п'єси і ролі Костянтин Сергійович намагався поєднати зовнішню та внутрішню техніку виконавця для посилення виразності його майстерності, вдосконалення психофізичних дій. «Робота над роллю полягає у вивченні духовної суті драматичного твору, того зерна, з якого він створився і яке визначає його смисл, як і смисл кожної із ролей, що складають його» [4, с. 201]. Станіславський застосовував вправи-етюди як ескізи майбутнього образу ролі, щоб потім покласти їх на партитуру емоційної пам'яті, яка надалі складе повноцінну картину загального задуму та втілення майбутнього сценічного твору. Отже, метод дійового аналізу п'єси і ролі Станіславського передбачав сукупність прийомів і операцій пізнання і практичного втілення актором літературного матеріалу як спосіб досягнення відповідних результатів творення необхідної дієвості образу ролі за режисерським баченням і рішенням майбутньої вистави.

Досліджуючи творчу діяльність реформатора французького театру Андре Антуана, який фактично сприяв становленню режисури як головної творчої складової театрального мистецтва необхідно зазначити, що його основною режисерською ідеєю було створення ансамблю авторської гри. Його «Свободний театр», його пафосна натуралістична режисура передбачали показ реальної дійсності. Але його актори були одночасно реальні і театральні, і в цьому творчому процесі умовність, реальність і ілюзія втілювалися акторами у постійній словесній та фізичній взаємодії. За режисерським баченням Антуана проблеми цілого світу втілювалися цілісно сценічною грою акторів. А натуралістичні засоби виразності сценографії Антуана лише вдосконалювали ансамбль виконавців. «Досвід Свободного театру А. Антуана показав, що натуралістична індивідуалізація і відтворення середовища в їх впливі на героїв, як правило, відбуваються за рахунок зменшення масштабів подій, що відбуваються. А замкненість, інтер'єрність цього простору незвично укрупнила психологічне життя персонажів, зробила його по суті головним змістом сценічної дії» [1, с. 93].

Сутність режисури умовного театру Мейєргольда, його метод «біомеханіки» концептуально не змінювала елементи професійної майстерності артиста театру. «В своїх програмних статтях Мейєргольд, стверджуючи життєздатність сценічного мистецтва, висував на перший план універсального актора, що вільно володів творчими, музичними і пластичними можливостями. Не перетворюючи актора на безвільний матеріал у залізних руках режисера, Мейєргольд пропонує різноманітні прийоми, що дозволяють актору стати власним режисером ... » [3, с. 21–22].

Аналізуючи багатоплідну творчу діяльність австрійського режисера Макса Рейнгардта, що працював і був керівником у багатьох театрах Європи і Америки, можна назвати ультраекспериментатором театральних підмосток. Він створював свої спектаклі-дійства замінивши сцену колом, ареною цирку, папертю Кафедрального собору, японською «ханаміті» (дорогою квітів), його вистави відбувалися на руїнах історичних споруд, у виставкових залах, вражаючи своєю

видовищністю та тривалістю. Актор для Рейнгардта ніколи не був інструментарієм сценічної творчості, а рівноправним майстром сцени. «Томас Манн згадував: «Рейнгардт-режисер не нав'язував акторам нічого, що було б не властиво їх фізичному і духовному складу, не пригнічував індивідуальність, а, навпаки, любовно і проникливо брав від кожного дещо йому одному властиве, для нього одного характерне і виявляв обдарування у всій його силі, повнокровності, блиску» [5, с. 45–46].

Так і англійський режисер Гордон Крег був прибічником ультрареформаторських ідей зміни сценічного простору, його театральної архітектури, а також концепту акторської майстерності. Мрією Гордона Крега було створення особливого ідеального театру, який мав би магічну, таємничу силу, що здатна перетворити життя, оновити світогляд і життєздатність людей за допомогою символів для досягнення нових найвищих цінностей. Кредо актора такого вишуканого театру повинно було містити художню палітру символів. Тобто актор, на думку Крега, мав відмовитися від пластичної багатовиразної міміки і обрати для себе маску-символ, втративши свою індивідуальність. «Для Гордона Крега актор – насамперед якийсь символ, за допомогою якого можливо виразити «душу» драматичного твору. Тому у Крега виникає ідея «надмаріонетки». Завдяки надмаріонетці рух у театрі стає якимсь абсолютом, очищається від нальоту випадковості і втілюється як досконала чиста духовна сутність. <...> Робота по добудові смислу «розмовної» драми існує, тільки ця робота, слідуючи концепції Крега, лягає не на актора, а на режисера. <...> Театр у Крега – мистецтво інтерпретації» [1, с. 120–121].

Досліджуючи режисерську діяльність Леся Курбаса, як реформатора українського театру метафоричних, умовних форм, методи його роботи з актором можна висвітлити основні критерії його творчої майстерні. Він вимагав від виконавця чіткої фіксації ролі, логіки дієвості образу, створення її зовнішньої виразної форми не забуваючи про елементи гри «внутром». Курбас закликав актора до фіксації винаходу зовнішньої форми ролі, щоб вона ніяким чином не залежала від тимчасового емоційного стану виконавця. Але фіксація ролі, на його думку, не повинна була бути дріб'язковою у кожному жесті та русі. Режисер рідко застосовував метод показу виконання ролі. Він завжди чекав коли актор буде готовий до власного бачення образу ролі і не нав'язував своїх ідей. «Актор – це людина: 1) що має здатність до тривання у наміченому уявою ритмі: 2) уміння винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині <...> – символи для передачі зображуваної реальності» [2, с. 54].

Отже, еволюція театральних, просторово-часових візуальних форм надала поштовх виникненню грандіозних змін всього сценічного устрою, а також усвідомлення цього факту більшістю діячів театру.

Нині режисери-новатори повинні шукати і пропонувати свої шляхи розширення акторської гри, сили її впливу на глядача, а саме: ті або інші засоби злиття переживання і свідомої рефлексії у творчому процесі, різноманітні принципи об'єднань у їх співвідношенні з загальною концепцією театрального синтезу.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобылева А. Л. Западноевропейский и русский театр XIX-XX веков: сб. ст. Москва, Изд-во «ГИТИС», 2011. 386 с.
2. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. Упоряд. і прим. М. Лабінського. Київ, Дніпро, 1988. 518 с.
3. Мейерхольд, режиссура в перспективе века . *Meyerhold, la mise en scène dans le siècle* : материалы конф. / ред.-сост. Беатрис Пикон-Валлен, Вадим Щербаков. Москва: ОГИ, 2001. Вып.1. 512 с.
4. Про мистецтво театру : збірник . Упоряд. В. Довбищенко, Ю. Бобошко; під загал. ред. І. Чабаненка. Київ, Мистецтво, 1954. 514 с.
5. Сто великих режиссеров, Авт.-сост. Мусский И. А. Москва, Издательский дом «Вече», 2004. 480 с.
6. Эфрос А. В. Профессия: режиссер. Москва: «ВАГРИУС», 2000. 572 с.

*Ерёміна Е. П.,  
канд. искусствоведения,  
ст. научн. сотр. отдела театрального искусства  
ГНУ «Центр исследований белорусской культуры,  
языка и литературы Национальной академии наук Беларуси»,  
г. Минск, Беларусь*

### ПРОЕКТНЫЙ ТЕАТР В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛАРУСИ: ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ

В последнее десятилетие в белорусском театральном пространстве особенно ярко заявляет о себе проектный театр. По принципам организации театрального дела он близок, если не тождественен, антрепризе, что позволяет исследователям говорить о них как об одном явлении. Так, А. Стельмах, ведя речь о белорусской практике, рассматривает антрепризу как модель, определяемую набором организационных, структурных и финансовых компонентов, и объединяет под этим термином и частные театры, и театральные проекты, «базирующиеся на принципах сборного коллектива и не имеющие собственной сцены и постоянного бюджетного финансирования» [2, с. 115]. При всей обоснованности такого подхода стоит отметить, что для независимых театральных проектов 2010-х гг., которые являются предметом данного исследования, более справедливым будет их противопоставление антрепризе, понимаемой как «спектакль, выпущенный частным образом, основная цель которого – получение прибыли» [1]. Белорусский проектный театр, прежде всего постановки, реализованные Центром визуальных и исполнительских искусств «АРТ Корпарейшн», Независимой театральной компанией НотоCosmos, а также в рамках проекта «Театр-мастерская на Ок16», определяла ориентация на экспериментальный характер работ, их социальную значимость, а не на коммерческий успех. Независимый проектный театр в 2010-е гг. становится одной из основных площадок, на которых активно ведется работа по освоению новых для белорусского театрального пространства текстов, проблематики, выработка современного художественного языка.

Несмотря на различия проектных постановок, обусловленные разнообразием драматургического материала, творческих индивидуальностей режиссеров, художников и пр., в их решении можно выделить некоторые общие черты.

За редкими исключениями проектные постановки демонстрируются в нетеатральных пространствах, их примерами могут служить минские арт-пространства «Цэх», «Сталоўка XYZ», Hide. Особенности их архитектуры и архитектоники во многом влияют на сценическое решение спектакля, с одной стороны, задавая определенные рамки, а с другой, – предоставляя ряд возможностей, например, вариативного деления пространства на условную сцену – зону, где разворачивается действие, и зрительный зал, использования всего объема пространства либо только его части, достижения желаемой степени взаимодействия со зрителями. Одной из основных площадок, на которой была реализована либо демонстрировалась значительная часть проектных спектаклей, являются помещения культурного хаба Ok16, расположенного в здании бывшего завода. Его цеха превратились в лофтовые пространства, некоторые из них стали театральными площадками. Одна из них представляет собой пространство вытянутой прямоугольной формы, условная сцена и зрительный зал в котором могли, в зависимости от желания постановщиков, размещаться вдоль короткой либо длинной стены помещения. Так, в спектакле Ю. Дивакова «Крестовый поход детей» по пьесе А. Иванова (худ. Т. Дивакова, 2018, «АРТ Корпарейшн») зрительская зона располагалась буквой «П», окружая условную сцену. Ее вытянутое пространство режиссер превращал в своеобразный подиум, а ряд мизансцен выстраивал по принципу дефиле. В «Песни песней» по библейским текстам (реж. Ю. Диваков, худ. Т. Дивакова, 2019, «АРТ Корпарейшн»), которая демонстрировалась в том же пространстве, зона, отведенная для зрителей, была уменьшена и расположена вдоль короткой стены помещения. В данном случае свою роль сыграла ориентация на фронтальное восприятие спектакля, с соответствующим построением мизансцен, выразительным композиционным центром, симметричным расположением элементов сценографии. Режиссер также использовал глубину пространства, поместив актрису на значительном расстоянии от зрителей, в центре «сцены» у проекционного экрана, выполняющего роль задника, и дополнительно подчеркнув дистанцию длинным, расположенным перпендикулярно к зрительской зоне столом, выполнявшим в финале постановки роль подиума, по которому из зрительного зала к исполнительнице двигался партнер. В спектакле «М.» по текстам поэтического сборника «Эпідэмія ружаў» В. Морт (2019, «Театр-мастерская на Ok16») режиссер М. Ильинчик и художник А. Адамов распределили пространство «сцены» и «зала» иначе. Зрительская зона как и игровая были расположены вдоль длинной стороны «прямоугольника» помещения. Такая организация пространства была обусловлена характером постановки – спектакля-инсталляции. Условная сцена делилась на пять площадок, выстроенных в ряд по горизонтали и работающих по принципу симультанных декораций. Они представляли пять пространств-локаций: памяти (заросли сухого камыша), рождения и смерти (пространство с белым кафельным полом), жизни (интерьер жилой комнаты), смерти (кладбище), надежд / будущего (усыпанная песком площадка). Это решение позволяло передать одну из основных идей спектакля –

цикличности судеб героинь постановки и остановленного времени: с одной стороны, оно было динамичным, т.к. горизонталь создавала чувство движения (от рождения к смерти), с другой, зона «жизни» была помещена между пространствами памяти и смерти и все перемещения ограничивались заданной ими траекторией.

В том, что касается степени взаимодействия со зрителем, показателен был спектакль «Бог щекотки» Н. Рудковского (реж. Д. Мгебришвили, 2017, НомоCosmos), показанный в пространстве «Сталоўка XYZ». В этой постановке была предпринята попытка ввести элемент иммерсивности, партиципаторности. В начале второго действия зрители не занимали свои места вокруг условной сцены, а свободно располагались в другой части пространства «Сталоўкі», где на стенах были развешены работы сценографа спектакля Т. Охикян. В пьесе Н. Рудковского действие одной из сцен происходило на открытии выставки главного героя, фотохудожника Ильи, и, таким образом, в спектакле часть помещения, в котором проходил показ, превращалась в выставочный зал, а зрители – в его посетителей, случайных свидетелей разговора Ильи и его подруги Евы, становясь участниками, хоть и пассивными, постановки.

Общим для многих проектных работ был сценографический минимализм, аскетичность предметного мира спектакля, которая в большинстве случаев сочеталась с выразительностью визуальных образов, смысловой наполненностью каждого объекта и колористического решения. Так, в постановке «Увидеть розового слона» по пьесе П. Яакс (реж. К. Куду, худ. Е. Шиманович, 2019, НомоCosmos) сценография ограничивалась несколькими белыми кубами и подиумом, черно-белыми изображениями мужского и женского торсов, отдельными окрашенными в розовый предметами (бутылка, книги). Колористическое решение костюмов строилось на сочетании доминирующего черного и розового. Так создавался образ идеального, иллюзорного мира (неоново-розовый – цвет иллюзий), существующего в больном (герой страдает психическим расстройством, вызванным алкогольной зависимостью) воображении главного героя, Леви. Более образно, но также сдержанно было сценографическое решение Т. Нерсисян в постановке А. Янушкевича «Стражи Тадж-Махала» по пьесе Р. Джозефа (2019, «АРТ Корпарейшн»). Сценография строилась на использовании двух доминирующих цветов, черного (грязи, заменяющей кровь) и белого (одежд актеров и «отрубленных» рук создателей Тадж-Махала), геометрических форм (вертикальные прямоугольные светящиеся панели, символизирующие Тадж-Махал, «великую красоту», и горизонтальный круглый «бассейн» с грязью-«кровью»), противопоставлении «живых» актеров и их статуарных костюмов-оболочек. Такое решение создавало модель дуалистического мира, в котором есть лишь красота и ее уничтожение, свобода выбора и рабство.

Еще одной особенностью проектных спектаклей можно назвать преимущественное использование медиатехнологий как средства выразительности, позволяющего среди прочего расширять физическое и смысловое пространство постановки. В частности, в спектакле А. Марченко «С училища» по пьесе А. Иванова (худ. А. Жигур, 2018, «АРТ Корпарейшн») live-проекция (реж. и оператор видео И. Вепшковский) помогает решить

проблему смены локаций, необходимости демонстрации подробно прописанных драматургом бытовых условий – среды как характеристики персонажей, транслирует идею превращения чужой жизни в реалити-шоу, а также, благодаря крупным планам актеров, позволяет следить за самыми тонкими нюансами психологического состояния героев. В еще одной работе А. Марченко, «Прымітывах» (автор текста А. Андреев, худ. А. Балаш, 2019, «АРТ Корпарейшн») видеокадры, снятые постановочной группой в местах, связанных с жизнью белорусской художницы-примитивистки А. Киш, становились частью сложной структуры спектакля, в котором сосуществовали различные временные пласты (современность была представлена видеофрагментами), реальность и пространство памяти.

Некоторые из выделенных черт проектных постановок возможно объяснить особенностями самой модели проектного театра, в частности, его финансовым компонентом, однако бесспорной является и их обусловленность ориентацией на экспериментальность, поиск нового художественного языка и эстетики.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Из жизни антреприз. *Teatr*. 2011. №2. URL: <http://oteatre.info/iz-zhizni-antrepriz/> (дата обращения: 29.12.2020).
2. Стельмах, А. Особенности модели белорусской антрепризы. Социально-культурный менеджмент: теория и практика. 2014. С. 114–119.

**Іващенко І. В.,**  
 засл. діяч мист. України, доц.,  
 доцент кафедри режисури  
 та майстерності актора,  
 Київський національний університет  
 культури і мистецтв,  
 Київ, Україна

### РЕЖИСЕРСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ І ПОГЛЯДИ Д. БОГОМАЗОВА НА ТЕАТР МАЙБУТНЬОГО В УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІЯХ

Дослідження творчості Д. Богомазова як феномену режисерського мислення сучасного українського режисерського театру дозволяє виявити специфічні риси принципів і методів професійної діяльності, розглянути методологію експериментальної роботи сучасного режисера-постановника над виставою, що своїм підходом виявляє провідні режисерські концепції і погляди на театр майбутнього в українських реаліях.

Досвід театральних постановок та пошуки нової сценічної лексики в діяльності провідних вітчизняних режисерів кін. ХХ – поч. ХХІ ст. представляє значний інтерес для вивчення взаємопроникнення елементів традиційного західного театального мистецтва минулого століття, національної естетики українського сценічного мистецтва та інноваційних практик сучасного медіамистецтва.

Неординарність режисури Д. Богомазова, характерний творчий почерк майстра, що вирізняється сміливими експериментами з формою та змістом сценічного твору, активним використанням різноманітних функцій мультимедійних технологій для винайдення унікальних аудіовізуальних комбінацій, надають підстави вважати його одним із небагатьох вітчизняних театральних діячів, який прагне до створення нового сучасного театру. Це актуалізує дослідження специфіки його творчого методу в контексті еволюції української театральної режисури кін. ХХ – поч. ХХІ ст.

Д. Богомазов – представник школи Е. Митницького, засновник та художній керівник-директор Київського театру «Вільна сцена» (з 2001 р.), що об'єднався з Київським академічним театром драми і комедії на Лівому березі Дніпра у 2012 р., а з 2017 р. – головний режисер Національного академічного драматичного театру імені І. Франка.

Надзвичайно новаторського, європейського звучання в його постановці набувають вистави за п'єсами та прозовими творами української класики, наприклад, «Що їм Гекуба» за п'єсою «Шантропа» П. Саксаганського, «Щастя поряд» за п'єсою «Украдене щастя» І. Франка, «Morituri te Salutante» за новелами В. Стефаніка (2013).

Проблематику дослідження його режисерського методу доцільно окреслити як багатоаспектну, оскільки в центрі роботи знаходяться важливі компоненти, що визначають стан сучасної режисури в українських театрах, породжені трансформаційними процесами кін. ХХ – поч. ХХІ ст. Це зумовлює вивчення та аналіз режисури Д. Богомазова в ретроспективі, що посприяє виявленню особливостей уведення новаторських форм і прийомів у процесі збагачення творчого методу митця.

Характерним для українських театральних режисерів молодого покоління (до якого належить Д. Богомазов) є звернення до такого типу видовища як балаган – від містичного до іронічного [1, с. 51], що позначилося на постановці авантюрної комедії «Багато галасу в Парижі» за п'єсою «Пан де Пурсоньяк» Ж.-Б. Мольєр (2001). Виходячи з «легкості» драматургії, режисер створює розкуту за атмосферою постановку, домінуючою в якій є фарсовість, фривольність та гротескність режисерських прийомів (перевдягання персонажа Л. Сомова – Пурсоньяка в жінку, сценографія (В. Шерешевський), вирішена в ярмарковому стилі: на сцені кружляє величезна карусель з велосипедом та ліжком), що спрямовані на репрезентацію еволюції людини, доведеної до абсурду, яка пристосовується та існує у запропонованих обставинах.

Властиві режисеру прагнення виразити філософські роздуми в експериментальній формі отримали інноваційного звучання в електроакустичній опері-перформансі «Солодких снів, Річарде» (2008), основою сюжету якої став єдиний епізод шекспірівської п'єси «Річард III» (сон героя перед боєм із Річмондом), завдяки винайденню Д. Богомазовим у співпраці з Д. Перцевим та О. Кохановським неординарних виражальних аудіальних можливостей. Прийом звукової імпровізації, застосований у постановці полягає у трансформації засобами комп'ютерної програми голосу актора (довільна обробка за нефіксованою схемою передбачає зміну регістру та силової віддачі) та поверненні його на сцену через динаміки [4, с. 61].



На думку Н. Єрмакової [2, с. 9], Д. Богомазова не доречно відносити до театральних режисерів, в творчості яких домінуючими є радикальні рішення, проте кожна з його постановок беззаперечно є «художнім прецедентом».

Специфіка режисерського почерку Д. Богомазова, зокрема унікальне поєднання філософської думки, практично математичної вивіреності та емоційної ліричності нонконформіста, як творчий початок, максимально розкривається в постановці «Morituri te Salutante» на основі десяти новел В. Стефаніка на Камерній сцені імені Сергій Данченка Національного академічного театру імені Івана Франка (2013). Цілісний сценічний текст українського (за сенсовим наповненням) та європейського (за формою та стилем) театрального твору, в якому акторські індивідуальності Т. Міхіної, В. Баши та К. Вертинської породжують незалежні сегменти, актуалізує тему нації в особистісному, драматичному та історичному контексті. Режисер осягнув філософію автора та розкриває її сучасному глядачу, уникнувши захаращення вистави елементами трюкового мистецтва.

Осучаснення шекспірівської драматургії привертає Д. Богомазова й сьогодні. Зокрема, виставу «Коріолан» (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2018) режисер репрезентує як політичну та ідеологічну постановку про сьогодні, втім, вдало уникнувши віддзеркалення подій в Україні, і загалом не прив'язуючись до реалій конкретних країн чи історичних періодів, використовуючи лише завуальовані альянзи з певними подіями або персонами, розкриває проблему співчуття, терпимості, жертвовності та людяності [3, с. 10], майстерно створюючи широкий спектр сприйняття. Камерність п'єси, в якій епізоди побудовані на діалогах кількох персонажів, зумовила застосування відповідного принципу організації сценічного простору, трансформація якого з відкритого на замкнуте надала можливість зосередити увагу на акторі, не зважаючи на ефектний візуальний ряд. Відповідно до режисерського бачення, важливе сенсове навантаження відіграє прозора стіна, що розсікає сцену, уособлюючи вісь, що організовує та вимірює час і дистанцію в стосунках між героями.

Мистецтвознавчий аналіз експериментальної та художньо-постановочної діяльності Д. Богомазова виявив прагнення української режисури до симбіозу різних підходів організації часопросторового континууму, елементів сценічного та мультимедійного мистецтва в процесі створення унікального чуттєвого досвіду нового театру XXI ст.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єрмакова Н. Вітчизняна молода режисура: перетин двох тисячоліть. *Просценіум*, 1, 2001. С.47–51.
2. Єрмакова Н. Експансія суб'єктивності. *Кіно-Театр*. № 4. 1998, С. 8–11.
3. Котенок В. «Коріолан»: перемога людяності. *Кіно-Театр*, 3, 2019, С. 9–10.
4. Чужинова І. Два кроки в напрямі до узбіччя (до творчого портрету режисера Дм. Богомазова). *Просценіум*, 3. 2008, С.58–61.

*Кисельова К. О.,  
канд.техн.н., доцент,  
доцент кафедри дизайну і технологій,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **ФАКТОРИ ЕКОЛОГІЧНОСТІ В ДИЗАЙНІ, ВИРОБНИЦТВІ ТА РЕАЛІЗАЦІЇ ОДЯГУ**

Техногенна діяльність людини за дуже короткий період історії, який можна окреслити 150 роками, привела до катастрофічних наслідків й серйозно загострила питання можливості глобальної екологічної кризи. За таких умов, все більшої актуальності набувають концепції на користь забезпечення збалансованого «сталого розвитку» (sustainable development), діяльності людини в гармонії з природою та захисту інтересів майбутніх поколінь. Бурхливий розвиток екопроцесів та екосвідомості всередині сучасного суспільства, сприяли зміні філософії дизайну в бік екологізації. Екологічний спосіб життя став одним з провідних трендів й досяг всепланетарного масштабу. Відомі всесвітні гіганти по виробництву одягу, такі як «ZARA», «MANGO», «ADIDAS», «Nike», «H&M» щорічно публікують звіти, щодо підвищення їх екологічної відповідальності. Сотні маловідомих брендів, оголошують про власну приналежність до «екологічної моди». По мірі популяризації тенденції прикметник «екологічний» щодо продукту дизайну став настільки широко поширеним, що використовується для супроводжування майже будь-якого рішення. Нині екологічність – це мегатренд, який сучасний агресивний маркетинг взяв на озброєння. Терміни та вимоги до «екологічних товарів» не те що різняться й мають дуже багато нез'ясованих сторін, а й часто містять протиріччя, які необхідно дослідити та розтлумачити.

Отже, розглянемо що криється під поняттями «екодизайн» та «екомода». За Вікіпедією «екодизайн – напрям у дизайні, що приділяє ключову увагу захисту навколишнього середовища на всьому протязі життєвого циклу виробу. У розрахунок беруться, в комплексі, всі сторони створення, використання та утилізації виробів» [2]. У довіднику з дизайну під редакцією Г. І. Міневрина екологічний дизайн визначено як «область комплексної дизайнерської діяльності, яка прагне до реалізації в проєктованих об'єктах зближення вимог природного середовища та культури, що викликає необхідність врахування цінностей, досягнутих попередніми поколіннями в сфері взаємовідносин людини і природи» [1, с. 61]. Визначення «екомоди» у вітчизняній Вікіпедії відсутнє, замість нього пропонується визначення «повільна мода» – «slow fashion». «Повільна мода» визначається як спосіб знайти і реалізувати підходи до виробництва та використання одягу, засновані на переорієнтації стратегій дизайну, виробництва, споживання, використання та повторного використання, які зменшать вплив на навколишнє середовище і суспільство в цілому. Дуже часто поряд з поняттям «екологічна мода» використовується поняття «етична мода», яка на перший план виводить права робітників та умови виробництва, а також етику поводження з тваринами. Англomовна версія ставить знак рівності

між «екомодою» та «сталюю модою» – «sustainable fashion» метою якої є «створення системи, що може підтримувати себе на протязі невизначеного часу з точки зору впливу людини на оточуюче середовище» [5].

Основні напрями розвитку стратегії екологічності, що використовують виробники та ритейлери одягу можна поділити на чотири великих групи: екологізація виробництва; екологізація матеріалів; екологізація реалізації, екологізація споживання.

Перший напрям – екологізація виробництва. Він дуже великий, та складається з багатьох складових. Перша складова - це ефективне використання природних ресурсів (в першу чергу енергоресурсів), що використовуються при проектуванні та виготовленні виробів, впровадження безвідходних технологій, забезпечення можливості повторного використання матеріалів та ресурсів з мінімальним екологічним збитком. Цим шляхом часто йдуть великі компанії, які впроваджують нові технології енергозбереження, шукаючи шляхи мінімізації затрат. Прикладом подібного підходу може слугувати «Levi's», які за допомогою технології «Water<Less Levi's» нині в середньому на одну пару джинсів витрачають замість 8 000 літрів всього 2 835 [4]. Шляхом забезпечення утилізації та повторного використаних матеріалів йдуть компанії «H&M», «Marks& Spencer», «Topshop» та «Nike». Перші впровадили утилізацію бувших у використанні виробів через мережу власних магазинів, надаючи знижки покупцям, «Nike» з 1993 р. займається переробкою зношеного взуття на покриття для спортмайданчиків.

Шляхом впровадження безвідходних технологій частіше йдуть невеликі дизайнерські бренди, перероблюючи бувший у використанні одяг в новий. Повний upcycling – творче перетворення відходів у виріб пропонує бренд трикотажного одягу «Ciel». Український бренд зі світовим ім'ям «Ksenia Schneider» проєктує одяг переробляючи second-hand. Взуттєвий бренд «Melissa» переробляє 99 % усіх складових виробничого процесу, включаючи сировину, воду та фарбники. Метод проектування одягу zero waste (без відходів) пропонує марка Mark Liu, яка розвиває безшовну методику отримання виробів. Усе частіше у великих магазинах з'являється одяг та взуття з позначкою eco-friendly. Головна його відмінність в тому, що такий одяг виготовляється з переробленої вторинної сировини.

Другий шлях екологізації виробництва можна окреслити як дотримання виробником прав працівників та норм захисту середовища. Пропаганді дотримання прав виробників здебільшого присвячені звіти з екологічності великих компаній. «H&M», «MANGO», «ZARA» щорічно звітують про поліпшення умов праці найманих працівників та відповідності виробництва нормам захисту середовища: зменшення викидів вуглецю та інших шкідливих речовин. Все частіше споживачі звертають увагу на отримання брендом сертифікатів Fair Wear Foundation (FWF) – некомерційної організації, які гарантує дотримання виробником внутрішніх високих стандартів захисту прав працівників.

Другий напрям екологізації – це дотримання стандартів щодо матеріалів. Дуже перспективним шляхом є ігнорування виробниками синтетичних полімерних матеріалів, які практично не асимілюються в навколишньому середовищі та пошук альтернативних сільськогосподарських культур, здатних до біорозкладання.

Цей шлях виявився привабливим як для великих так і для маленьких виробників. Перші провадять наукові розробки щодо використання сої, кукурудзи, коноплі, інших культур у виробництві матеріалів, другі шукають шляхи обробки та фарбування матеріалів за рахунок природних речовин.

Третій напрям екологізації – екологізація споживання, яка в насамперед характеризується обмеженістю особистого споживання, а також поверненням до речей кращої якості та довговічності, зміною структури споживання в бік екологічнобезпечних виробів, впровадженням багатофункціональних речей, тощо. Цим шляхом частіше йдуть невеликі дизайнерські бренди, його найбільше пропагують громадські організації, й в ньому найменше зацікавлені великі виробники. На жаль, сучасна людина, ще далека від обмеження особистого споживання, вартість одягу, що був куплений але не використаний щорічно вимірюється сотнями мільярдів доларів, а середній споживач викидає до 40 кг одягу на рік. Дуже популярними останнім часом стали напрямки ресайклінг, апсайклінг і фрїсайклінг. Бібліотеки речей, де можна взяти одяг на прокат – новий тренд європейських міст. Екоодяг поступово стає ідейним атрибутом сучасної людини, яка думає про навколишній світ.

Четвертим напрямком екологізації є екологізація реалізації. Це шлях підвищення ефективності логістики, логістичних центрів та магазинів одягу, а також зменшення пакування та його повторне використання. Його найбільше підтримують великі виробники. Так, «ZARA» скоротили споживання світла в магазинах на 20 %, води на 50 %, вже до 2025 р. їх магазини та логістичні центри досягнуть 100 % відсутності відходів. Компанія повністю забезпечить переробку вішалок, коробок, пакувальної плівки тощо [6].

Отже, в розрізі пошуку шляхів до загальної екологізації, завдання виробників та дизайнерів одягу якісно змінилися – тепер важливо не стільки вдосконалення форми і функції, скільки скорочення надлишкової кількості продуктів дизайну, перегляд матеріалів і технологій, формування нової структури споживання, нових концепцій дизайну адекватних запитам суспільства в плинній реальності.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. Под ред. Г.Б. Миневрина, В.Т. Шимко. Москва : Архитектура, 2004, 288 с.
2. Экодизайн. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Экодизайн> (дата звернення : 10.02.2021).
3. Detox My Fashion. URL: <https://www.greenpeace.org/international/act/detox/> (дата звернення: 11.02.2021).
4. Levi's. Офіційна сторінка. URL: [https://www.levi.com/US/en\\_US/features/sustainability](https://www.levi.com/US/en_US/features/sustainability) (дата звернення : 15.02.2021).
5. Sustainable fashion. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sustainable\\_fashion](https://en.wikipedia.org/wiki/Sustainable_fashion) (дата звернення : 15.02.2021).
6. ZARA. Офіційна сторінка. URL: <https://www.zara.com/ua/uk/stiikyi-rozvytok-nashy-mahazyny-11454.html> (дата звернення : 15.02.2021).

**Кисельова К. О.**,  
канд.техн. наук., доцент,  
доцент кафедри дизайну і технологій;  
**Новікова А. В.**,  
студентка,  
Київський національний університет  
культури мистецтв,  
Київ, Україна

### АНІМАЛІСТИЧНІ ПРИНТИ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

Анімалістичні принти, тиснення з тваринним малюнком, забарвлення, що імітує шкіру або хутро, стали класикою жіночого гардеробу і на протязі останніх десятиліть залишається в топі модних трендів.

Усе почалося у 20–30-х рр. ХХ ст. з того, що змінилася доступність самої моди – маленький функціональний гардероб городян в силу змін економіки, набув можливостей поповнюватися відносно недорогими речами промислового виробництва. Тваринні шкури в одязі завжди асоціювались із вищим статусом в суспільстві, тому спочатку з'явилося бажання імітації різних анімалістичних малюнків у вельветині, шенілі, шовкових тканинах. У 30-х рр. Lanvin почав пропонувати сукні з леопардовим малюнком своїм клієнткам. Але справжньої популярності принт набув в 50-ті рр. ХХ ст. разом з Dior та New Look. Музи дизайнера – Мітца Брікар, Мерилін Монро і Бетті Пейдж – були відомими прихильницями тваринних узорів. Американські бренди білизни «Vanity Fair» та «Balmaine» в 1950-х прикрашали моделі леопардовими принтами. Серійне виробництво принтованих купальників, а також використання принтованої білизни в Pin-Up зображеннях сприяли сприйняттю цього малюнка як сексуального та сміливого. З легкої руки Джеккі Кеннеді, яка в 1962 році з'явилася на публіці в леопардовому пальто, мода на натуральні шуби набула надзвичайної популярності, але закон США 1973 р. про захист видів поклав край використанню натуральних шкір рідкісних тварин, й отже принт переміг. Але до кінця 80-х рр. ХХ ст. анімалістичний принт вважався чимось незвичним, екстравагантним, ексцентричним та зірковим. Недарма, його активно використовували такі новатори як Оззі Осборн, гурт «Kiss», Сид Вішес та Іггі Поп.

Пізніше у 1990-х леопардовий принт став основним трендом 90-х: його можна було побачити в колекціях таких марок як «Yves Saint Laurent», «Christian Dior», «Moschino», «Versache» і «Guy Laroche». Однак справжній успіх прийшов до нього тільки після «леопардової» колекції будинку моди «Alaïa» сезону осінь-зима 1991. Тоді на подіум вийшли ключові манекенниці тієї епохи: Наомі Кемпбелл, Крісті Тарлінгтон, Лінда Євангеліста, які показали облягаючі леопардові сукні. У леопард було модно одягатися буквально з ніг до голови. Тенденцію підхопили зірки від Кайлі Міноуг до Шерон Стоун та «Spice Girls».

Із тих пір анімалістический принт не втратив популярності, навпаки: мода, натхненна життям дикої природи, поширилася по всьому світу. В офісі, вдома або на танцполі – цей стильовий напрямок став доречним і по праву називається сучасною фентезі-класикою, зачаровуючи нас новими різноманітними візерунками і незвичайними кольорами.

Відомі моделі Адвоа Абоа, Шайнина Шейк, Эльза Хоск та ін. зірки «Instagram» впевнено вводять анімалістичні принти у власні гардероби та спонукають до цього мільйони прихильників.

У 2017–2020 рр. стався «новий бум» анімалістичних принтів, який продовжується й зараз. Починалось все зі звичайної імітації. Ще кілька сезонів тому визначення «тваринний принт» означало імітування натурального забарвлення шкури тварин: леопардів, тигрів, зебр, змій. Потім додалися незвичні кольори та фактури. Але сьогодні асортимент анімалістичних мотивів значно розширився, включив в себе принти із зображеннями тварин. Сьогодні дизайнери пішли далі й не тільки збагачують сучасний світ моди дикою природою, але народили цілий рух «нової анімалістики», яка стала одним із засобів нагадати людству про проблеми із захистом тварин. Бурхливий розвиток екопроцесів та екосвідомості в суспільстві призвів до надзвичайної актуалізації цієї теми.

Однією із нещодавніх колекцій стала колаборація будинку моди Balenciaga із однією з найстаріших французьких зооохоронних організацій La Société Protectrice des Animaux. Вони запустили сайт, присвячений покинутим тваринам, а також випустили тематичну капсульну колекцію «I Love Pets». До колекції увійшли футболки, худі і сумки з фотопринтом кішечок і собачок, яких члени команди Balenciaga забрали з притулків. Капсулу доповнили брелоки, кільце і сережки у вигляді кісточок. «Balenciaga» перерахує 10% від продажів виробів колекції організації La Société Protectrice des Animaux. До речі, це не перший проєкт «Balenciaga» із привернення уваги до захисту тварин. У 2019 бренд створив капсульну колекцію для онлайн-платформи «Farfetch», присвячену вимираючим видам тварин. На деяких моделях одягу та сумок з капсули нанесено зображення зникаючих тварин – північного білого носорога, азіатського слона, синього кита і великої панди.

Бренд аксесуарів «Tiffany & Co» представив нову колекцію прикрас «Save the Wild». Головні складники колекції – слони, леви і носороги. Вона була створена разом з благодійною організацією «Wildlife Conservation Network». Зібрані від продажу кошти підуть на підтримку зникаючих видів тварин.

Французька компанія «Lacoste», що спеціалізується на виробництві одягу, взуття, парфумерії та аксесуарів, спільно з Міжнародним союзом охорони природи запустила нову кампанію по захисту вимираючих видів тварин. Бренд Lacoste відмовився від легендарного логотипу крокодила та замінив його на нашивки з десятьма вимираючими видами тварин і птахів. Колекція вийшла в рамках проєкту з порятунку тварин і була запущена під час тижня моди в Парижі в 2018 р. Кількість випущених сорочок «поло» також відповідає тим видам в світі, які залишились. Виручені гроші від продажу так само підуть на збереження цих видів.

Українські бренди також не стоять в стороні цієї теми. Бренд «Bevza» представив лукбук сезону осінь-зима 2018 року. За словами дизайнера, колекція «Faux fur» («Штучне хутро») про гуманність і реальність, про право і можливості людини берегти себе і природу навколо себе. Колекцію показали в рамках тижня моди в Нью-Йорку, а також представили в форматі re-see у Києві.

Кажучи за усвідомлену моду, неможливо не згадати «королеву веганської моди». На показі «Stella McCartney» колекції осінь-зима 2020 року по подіуму ходили корови, зебри, кролики та крокодили. Дизайнер використала показ як можливість висловитися проти використання натурального хутра та шкіри, вона відправила на подіум цілу «ферму», переодягнувши моделі в яскраві плюшеві костюми тварин, які розмахували сумками з веганської шкіри і переробленого пластику. Гумористична вистава несла серйозний посил: тварини є майже на кожній модній події, але вони зазвичай мертві. «Те, що ми намагаємося зробити тут, в «Stella McCartney» – це прикрасити потужне, значуще послання невеликою часткою гумору і веселощів, щоб зробити нашу позицію прийнятною, щоб люди нас почули» – озвучила власний посил дизайнерка. Це єдиний в світі люксовий модний будинок, який не вбиває тварин заради шоу, показів та колекцій.

Із 2001 р. бренд «Stella McCartney» не використовує шкіру, пір'я, хутро тварин або клей з інгредієнтами тваринного походження. Дизайнеру потрібно було багато часу, аби вивести веганську шкіру на той рівень, на якому вона зараз знаходиться. На показі колекції «Stella McCartney» весна-літо 2020 р. у Парижі бренд представив новий екологічний матеріал Коба – виготовлений з кукурудзи і переробленої пластмаси. Маккартні висловлювалася про матеріали тваринного походження, що використовуються в модній індустрії як сміття. «Тіло тварини розкладається коли воно природне, але після всіх хімічних обробок шкіряна сумочка не розпадається. Ця річ зберігає свій вигляд завдяки хімічним речовинам, які були на неї нанесені, оскільки, якби у вашій шафі виявилась тільки що померла тварина, це була б зовсім інша ситуація».

Маккартні вважає, що найбільший негативний вплив на навколишнє середовище в індустрії моди завдає використання натуральної шкіри. «Тварини, яких вбивають, токсини, хімічні речовини, вирубка тропічних лісів, їжа, вода і електрика, необхідні для виготовлення шкіряної сумки. Це набагато гірше, ніж вплив синтетичної сумки. Натуральна шуба також надає набагато сильніший вплив на навколишнє середовище, ніж штучна, з дуже багатьох причин. Однією з них є жорстоке поводження з тваринами».

Отже, почавшись зі звичайної імітації шкіри тварин анімалістичні принти перетворились на лозунг «екомоди» та «екосвідомості», намагаючись достукатися до серця кожної людини й нагадати про необхідність значних перетворень не тільки в сфері моди, але й в глобальній свідомості людства.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анімалізм. URL: <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/animalizm/> (дата звернення : 10.02.2021).
2. Что такое анимализм в одежде и обуви: animal print на модных показах. URL: <https://www.miraton.ua/fashioncocktail/chto-takoe-animalizm-v-odezhde-i-obuvi.html> (дата звернення : 10.02.2021).
3. Junk Love: Show Your Spots. URL: <http://blackbirdantiques.blogspot.com/2014/10/junk-love-show-your-spots.html?m=1> (дата звернення : 10.02.2021).

*Кисельова К. О.,  
канд. техн. наук, доцент;  
Попова О. В.,  
аспірантка,  
Київський національний університет  
культури мистецтв,  
Київ, Україна*

## **ІСТОРИОГРАФІЯ СЦЕНІЧНОГО ДИЗАЙНУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РЕЖИСЕРСЬКОМУ ТЕАТРИ**

Для сучасного українського театру характерні процеси переосмислення класики, експерименти з новими формами та сенсово-змістовим наповненням постановок у прагненні створити універсальну атмосферу для активізації діалогу з глядачем, у якого динамізм візуальної культури ХХІ ст. формує нові уявлення про форми та способи взаємодії з художньою культурою.

Це зумовлює неабиякий інтерес до жанрового та стильового розмаїття, максимальної образності всіх засобів сценічної виразності, в тому числі і сценічного дизайну, оскільки ідейно-художня цілісність вистави визначається органічним взаємозв'язком режисерського, акторського та сценографічного рівнів.

Найбільшу частину аналізу дослідження складають мистецтвознавчі публікації, наукові статті та розвідки, присвячені розгляду театральної декоративної діяльності, специфіки сценографічного мистецтва, історичному процесу розвитку сценографії як виду сучасної художньої творчості.

Вагомою базою для сучасних наукових досліджень є ґрунтовні праці провідних вітчизняних теоретиків і практиків художньо-декоративного і сценографічного мистецтва, зокрема І. Вериківської «Художник і сцена» [6] та «Становлення української радянської сценографії» [7]; В. Березкіна «Мистецтво сценографії світового театру» [4; 5] та «Вистава та сценічний простір» [3]; М. Френкеля «Сучасна сценографія» [13] та «Пластика сценічного простору (деякі питання теорії та практики сценографії)» [14]; В. Шеповалова «Сценографія в художній цілісності вистави» [15] та ін.

Підґрунтям сценічного дизайну в Україні на початку ХХІ ст. лишаються художні досягнення національної театральної практики, проте водночас характерною тенденцією є звернення сучасних режисерів до новаторських технологій та посилення їх функцій в контексті організації сценічної дії та сценічного простору.

Розглядаючи сценічний дизайн як «візуальну режисуру сцени» (за М. Ісії), у цьому дослідженні здійснюється спроба виявити специфіку розробки та реалізації дизайну сучасної театральної постановки провідними українськими режисерами (без залучення сценографів) та представниками театру художника (театральними художниками, які самостійно здійснюють постановки вистав).

Подібне вираження окремих рис загального процесу розвитку сценічного дизайну ХХІ ст. робить практику українського режисерського театру унікальним матеріалом для теоретичного аналізу, висновки якого можуть мати інтерес для осмислення процесів сучасного соціомистецького простору.



Останнім часом виникають різноманітні посилання для переосмислення методик сценічного дизайну: новітні технічні засоби та інноваційні інформаційні технології принесли у цей процес динаміку та розширили можливість авторської інтерпретації літературного першоджерела. Сучасні театральні постановки тяжіють до динаміки, характеризуються багатогранністю та складністю концептуальних рішень, гостротою та яскравістю пластичного вираження, максимально зближуючи режисерський театр та стенографічне мистецтво.

Сучасні праці українських науковців присвячені дослідженню сценічного дизайну в різноманітному контексті, наприклад визначенню сценографії як важливої частини монументально-декоративного мистецтва інтер'єру та засобу формування в ньому просторів театральної дії присвячено наукову публікацію В. Проскуракова та Д. Яреми «Сценографія як складова монументально-декоративного мистецтва інтер'єру театру» [10].

Головним тенденціям вирішення альтернативного сценічного простору відповідно особливостям театральних приміщень в Україні та закордоном як важливого чинника оновлення лексичної палітри мистецтва сценографії, присвячена наукова стаття В. Пацунова «Альтернативний сценічний простір як ефективний чинник оновлення сценографічної лексики» [9].

Неабиякий інтерес представляють теоретичні праці закордонних дослідників, зокрема «Нові технології у сучасному процесі постановки» Т. Астаф'євої [1], «Сценографічні технології як метафора в трансмедіальному виконанні» («Scenographic Technologies as Metaphor in Transmedial Performance») Е. Квіка та П. Брукса [17], «Сценічний дизайн та освітлення» («Scene Design and Stage Lighting») Р. Вольфа та Д. Блока [18] та ін.

Проблематика взаємодії режисури та сценографії в сучасному українському театрі привертає увагу дослідників протягом багатьох десятиліть. Неможливо не згадати монографічне дослідження В. Фіалко «Режисура та сценографія: шляхи взаємодії» [12], присвячене дослідженню українського радянського театально-декоративного мистецтва у взаємозв'язку з тогочасними режисерськими тенденціями.

Тенденції осучаснення сценічного простору засобами використання інформаційних комп'ютерних та інженерних технологій українськими режисерами розглядають К. Юдова-Романова, В. Стрельчук та Ю. Чубукова у науковій статті «Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві» [16].

Окремі приклади відмови українських театральних режисерів від сценографів у виставі аналізує Л. Бевзюк-Волошина у науковій статті «Сценограф чи режисер: пріоритет авторства в сучасному театрі» [2]. Зокрема дослідниця розглядає особливості створення сценографії вистави «Вій. Король землі» В. Клименка за повістю М. Гоголя «Вій» режисером В. Троїцьким (Центр сучасного мистецтва «Дах», 2012) та «Буря» У. Шекспіра (Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, 2010) режисером С. Маслобойщиковим. Проте висвітлені авторкою аспекти означеного питання не розкривають в повному обсязі особливості розробки та реалізації режисерами сценічного дизайну постановок (через невеликий обсяг публікації) і не вичерпують проблематику режисерських пошуків у вітчизняній сучасній сценографії.

Отже, на сучасному етапі у науковому вимірі представлено багато ґрунтовних досліджень та наукових розвідок, присвячених специфіці сучасної сценографії в Україні, проте окремих праць, в яких комплексно досліджується проблематика режисерських пошуків у сценічному дизайні не існує, з огляду на недостатню розробку питання, набуває актуальності здійснення комплексного дослідження сценічного дизайну як технології режисерського рішення в означеній площині.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Астафьева Т. В. Новые технологии в современном постановочном процессе (на материале театрального искусства Санкт-Петербурга 1990-2010 гг.) : дис. канд. искусствоведения / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург, 2011. 187 с.
2. Бевзюк-Волошина Л. Сценограф чи режисер: пріоритет авторства в сучасному театрі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2014. Вип. 15. С. 64-71.
3. Березкин В.И. Спектакль и сценическое пространство. Москва : Советская Россия, 1968. 88 с.
4. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Т. 1. Москва : Едитоиал УРСС, 2010. 808 с.
5. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Т. 2. Москва : Едитоиал УРСС, 2018. 807 с.
6. Верикінська І. Художник і сцена. Київ : Наукова думка, 1971. 112 с.
7. Вериківська І. Становлення української радянської сценографії. Київ : Наукова думка, 1981. 206 с.
8. Ковальчук Е. От театрально-декорационного искусства к сценографии. К истории и предистории экспонирования. *МіСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології*. Київ : ФЕНІКС, 2014. Вип. 10. С. 120–144.
9. Пацунов В. Альтернативний сценічний простір як ефективний чинник оновлення сценографічної лексики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. № 1 С. 211–216.
10. Проскуряков В.І., Ярема Д.Р. Сценографія як складова монументально-декоративного мистецтва інтер'єру театру. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Львів : Архітектура. 2012. № 728 : С. 104–108.
11. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : автореферат канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 18 с.
12. Фиалко В. А. Режиссура и сценография : Пути взаимодействия. Киев : Мистецтво, 1989. 143 с.
13. Френкель М. Современная сценография (некоторые вопросы теории и практики). Київ : Мистецтво, 1980, 172 с.

14. Френкель М. А. Пластика сценического пространства (Некоторые вопросы теории и практики сценографии). Киев : Мистецтво, 1987. 184 с.

15. Шеповалов В. Сценография в художественной целостности спектакля : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Ленинград, 1986. 19 с.

16. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. 2019. № 2(1). С. 52–72.

17. Quick A, Brooks P. Scenographic Technologies as Metaphor in Transmedial Performance. In Crossley M, editor, *Intermedial Theatre: Principles and Practice*. London: Red Globe Press. 2019. pp. 175–179.

**Коваленко Є. В.,**  
народн. артист України,  
ст. викл. кафедри музичного мистецтва,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна

#### **ГУРТ «SNARKY PUPPY» – АДЕПТ «ЧИСТОГО» ЗВУЧАННЯ**

Розвиток виконавської практики у музичній культурі відбувається у тісному зв'язку з еволюціонуванням інструментарію та технічного обладнання, яке стосується процесу відтворення та запису треків. Особливо яскраво це проявляється у сфері естрадної музики, де роль електронних інструментів та звукопідсилювальної техніки є набагато більшою, ніж в академічній музиці. Варто розглянути, яким чином може впливати використання технічних засобів на рівень джазового виконавства.

В історії естрадної та джазової музики технічне обладнання використовується для підсилення, змінення, запису звуку. Проте можна віднайти приклади того, що технічні пристрої, зокрема навушники, здатні впливати на якість сприйняття та відтворення музичного цілого. Яскравим прикладом цього є творчість гурту «Snarky Puppy», що троекратно ставав володарем Grammy. «Джем-бенд натхненний ф'южном» – саме так назвав гурт «Snarky Puppy» Метт Коллер. Ця американська група, яку очолює бас-гітарист, композитор та продюсер Майкл Ліг, працює на межі джазу, року та фанку. Діяльність цього колективу, який можна за кількістю учасників віднести до біг-бенду, пов'язана з інструментальним виконавством, що орієнтується на досконале звучання. Хоча всі музиканти прагнуть до довершеного рівня виконавства, проте учасники колективу «Snarky Puppy» намагаються звести живу гру до студійного звучання. Причому виваженість та майстерність гри має врівноважуватись й досконалим рівнем сприйняття.

Склад колективу включав представників різних культур, об'єднання яких давало однаково блискучий результат. «Від самого початку гурт створювався як певна вільна музична платформа, де виконавці різних жанрів можуть винайти щось нове. Також відмінною рисою гурту є синтез культур. Японія, Аргентина,

Канада, Велика Британія і Пуерто-Ріко – музиканти з цих країн грали у Snarky Puppy. Все це робить гурт унікальним і не схожим ні на кого» [2]. Досягнути цього рівня учасники намагаються завдяки грі у навушниках, що зменшує можливість певних інтонаційних, ритмічних та метричних похибок. Окрім цього, публіка так само має слухати їх гру, використовуючи технічне обладнання. Виникає питання, а яким чином даний чинник впливає на характер та якість виконавства? Прослідкувавши останні виступи гурту, зокрема у композиції «Lingus» з DVD «We Like It Here», який було записано у процесі живого виконання, можна переконатись у надзвичайній майстерності музикантів. Гра здійснюється у присутності відносно невеликої слухацької аудиторії, близько 20–40 глядачів, що уподібнює виступ до проєктів «Tiny Desk Concerts». Їх специфіку окреслено в публікації В. Скоромного: «... починають виникати й інші форми концертних виступів вокалістів, які здійснюються для невеликої аудиторії у камерній обстановці. Як правило вони викладаються згодом у мережі інтернет, а ряд з них навіть одразу транслюються. Прикладом такої досить незвичної, але продуктивної концертної форми є Tiny Desk Concerts – це відеосерія концертів наживо, які проходять «за столом»» [1, с. 211]. Практика гри для малої аудиторії слухачів є результатом свідомого вибору учасників гурту, коли кількість виконавців переважає над публікою. За рахунок того, що кожен слухач сприймає музику крізь навушники, музичний сигнал йде без жодних викривлень звучання, зайвих сторонніх шумів та певних випадкових чинників. Звук від кожного інструменту сприймається у його доскональній формі.

Доречно буде вказати, що всі учасники гурту «Snarky Puppy» є надзвичайно майстерними виконавцями, які також виступають з іншими колективами та зірками. Відомі їх виступи з нідерландським естрадно-симфонічним оркестром Metropole Orkest. Будучи майстрами своєї справи вони віртуозно грають на своїх інструментах. До складу гурту входять такі інструменти як синтезатори, саксофони, труби, гітари та бас-гітари, перкусія, ударні. Проте іноді у записах деяких композицій залучаються також інші інструменти. Окрім цього доволі частою є практика запису композицій та альбомів з іншими сольними виконавцями.

За рахунок того, що виконавці грають у навушниках, вони добре чують один одного. При цьому характерною ознакою композицій є складні ритми та тактові розміри. Такі показники як поліметрія та поліритмія є постійними для багатьох творів гурту. Принцип поліритмії застосовується, наприклад, у композиції «Binky» з DVD альбому «GroundUP», записаного наживо, де начебто в різних вимірах перебуває мелодична (саксофони) та ритм-секція (ударні, клавіші, перкусія, гітара та бас-гітара) лінії. Бездоганність та виваженість кожного елемента, доповнена якісним звучанням створює неповторні враження серед слухацької аудиторії. У грі гурту попри застосування поліритмії немає враження відставання у часі.

Також якість колективної гри «Snarky Puppy» вражає октавно-унісонними дублюваннями у інструментів однієї групи (саксофонів, труб). Це елітарне звучання підкреслюється й майстерними імпровізаціями учасників колективу. Причому імпровізування має, як правило, колективний, а не індивідуальний

характер. В даній характеристиці це дотичне специфіці бібопу, в той час як за музичним спрямуванням гурт слідує практиці синтезування фанку та джаз-року.

Можна підсумувати, що творчість колективу «Snarky Puppy» орієнтована на створення досконалого звучання, яке у поєднанні з високим рівнем професіоналізму всіх учасників демонструє новий щабель виконавської майстерності, коли будь-який виступ є не гіршим, ніж студійний запис. Технічні засоби виконують допоміжну роль, дозволяючи сконцентрувати увагу на самій сутності музики.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Скоромний В. Tiny Desk Concerts як феномен сучасної музичної культури. Матеріали щорічної науково-практичної інтернет-конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів, магістрів та студентів «Музика в діалозі з сучасністю: мистецькі, педагогічні, комунікаційні аспекти музичної культури України XXI століття». Київ: КНУКіМ, 2020.С. 211-212.

2. Snarky Puppy. URL: <https://leopolisjazz.com/ua/musician/174> (дата звернення: 23.01.2021).

*Кречко Н. М.,  
засл. артистка України,  
доцент кафедри музичного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

### ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ: КАРАНТИННІ ПРАКТИКИ

Поч. 20-х рр. XXI ст. став часом значних трансформацій в сфері музичного виконавства. Початок пандемії Covid-19 спричинив припинення звичної роботи закладів мистецького спрямування. Внаслідок того, що існувало переконання про короткотривалість карантинних заходів, було доцільним зачекати їх завершення. Проте коли обмеження у роботі культурно-мистецьких установ продовжились, унаочнилась потреба змінювати форми виконавської діяльності. Важливо розглянути яким чином трансформувались форми сучасного хорового виконавства.

Обмеження, пов'язані з кількістю учасників культурно-мистецьких заходів, як глядачів, так і музикантів, вплинули на можливість організувати ті форми виконавства, що мали традиційний характер. Історично склалось, що саме хорові колективи були одними з перших виконавських складів, які функціонували у різних регіонах України – при церквах, школах, колегіумах, університетах та академіях. Згодом вони стали невід'ємною частиною творчих колективів різних закладів, які були орієнтовані не лише на духовне, а й світське музикування. Фактично у кожному навчальному закладі зараз функціонують хорові колективи, не кажучи вже про такі спеціалізовані

мистецькі установи, як театри. Окрім цього є національні академічні хорові капели, діяльність яких безпосередньо пов'язана з постійними концертами та гастрольними турами. Які ж форми набули виступи хорових колективів за часів карантинних заходів під час пандемії?

Треба зауважити, що концертна діяльність є важливою для виконавців не лише як засіб заробітку, а й як можливість самореалізації. Будучи позбавленими здатності здійснювати репетиційну та концертну діяльність, вокалісти починають втрачати впевненість у власних силах. Так само і для публіки відсутність дозвілля та можливості наживо сприймати культурно-мистецькі практики постає негативним чинником. Отже, важливим є збереження певних концертних форм, які б дозволяли комунікувати артистам та публіці у процесі сприйняття мистецьких творів. «В умовах глобалізації, активних міграційних процесів, задіяності людей у «світовій павутині» – мережі Інтернет – також гостро постає питання діалогу культур і народів, розуміння ближнього, потреби у спілкуванні не тільки для обміну інформацією, а й у спілкуванні, яке формує людину як особистість, – у діалозі. Актуальність діалогу лише зростає» [1, с. 98].

Так однією з форм, які почали впроваджуватися серед хорових колективів, стали онлайн-виступи. Зокрема у такому форматі створили свій виступ учасники студентського хору «Ad Libitum» Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна разом із Камерним хором імені О. Петросяна Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут» та Хором студентів кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, які виконали хор «Va, pensiero» з опери Джузеппе Верді «Набукко». Кожен з учасників записував свою партію перебуваючи вдома, після чого здійснювалось монтування спільного відео та зведення звуку, яке б демонструвало усіх хористів. Подібний проєкт дозволив поєднати учасників різних колективів. Викладене у мережу відео надало можливість його переглядати у будь-який час.

Інший формат, який поєднує живий виступ та онлайн-трансляцію, було впроваджено рядом колективів. Жіночим складом Патріаршого хору УГКЦ впроваджувався ряд концертів, які містили різний виконавський репертуар. На концерті, який відбувся 1 листопада 2020 року, були наявні духовні твори, на передноворічному, що пройшов 27 грудня 2020 року, – новорічні та різдвяні хіти. Виступи проходили у приміщенні собору та транслювалися завдяки проєкту «Живе ТБ», метою якого є висвітлення діяльності УГКЦ та поширенню комунікації з віруючими. Кількість присутніх є незначною, проте через мережу Інтернет виникає можливість презентувати виступи хору набагато більшій слухацькій аудиторії.

Колектив Київської опери (Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва) реалізував декілька проєктів, які були спрямовані на популяризацію академічного музичного мистецтва. 27 червня Київська опера закрила 38 театральний сезон концертною програмою, що була представлена з балкону театру. Також було організовано виступи, які відбувались у повсякденному міському просторі. Персонажі опери Гаetano Доніцетті «Viva la mamma» з'являлися на Житньому ринку в Києві, а герої опери «Весілля

Фігаро» Вольфганга Амадея Моцарта у вагоні Київського метрополітену. Відео, викладені у соціальній мережі були направлені на підтримку діяльності театру, залучення глядачів до вистав, що здійснювались би у приміщенні опери із дотриманням карантинних умов. Хоча ряд обмежень було знято, проте публіка не поспішала повертатись в театральні зали, які й так могли бути зайняті лише наполовину. Тому наближення музикантів до публіки стало важливим кроком на шляху популяризації діяльності академічних хорових колективів та солістів.

Колективом Національної опери України імені Тараса Шевченка було організовано проєкт #театрвдома, спрямований на підтримку інтересу публіки до роботи виконавців, в першу чергу солістів (співаків та танцюристів). Було запроваджено сторінку у Facebook, яка б містила відео- та фоторепортажі з репетицій артистів театру, які здійснювались вдома, та, згодом, і у приміщенні Національної опери. Разом з цим було внесено суттєві зміни, пов'язані з діяльністю великої кількості виконавців. Було змінено репертуар задля того, щоб на сцені грала мінімальна кількість інструментів, а хор і кордебалет взагалі не з'являлись на сцені. Це безумовно вплинуло на художній бік вистав та обмежило можливості для творчої реалізації хористів та оркестрантів. Театральний сезон було відкрито 18 вересня, а до цього часу майже півроку не було жодних виступів для публіки наживо. Разом з цим хор Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка під час карантинних заходів прийняв участь у онлайн-проєкті #КультураНеЗупиняється (#LaCulturaNonSiFerma), керівником якого став Нікола Франко Баллоні. Хористами було виконано державні гімни Італії та України з нагоди Дня Італійської Республіки.

Мистецька виконавська практика сьогодення опинилась перед важкими випробуваннями. Внаслідок поширення карантинних заходів була докорінним чином змінена концертна діяльність більшості закладів культури. Звичні формати концертів змінились на онлайн-виступи, набули актуальності виступи у повсякденних міських просторах. Проте виклики, які виникають внаслідок пандемії, сприяють розвитку форм творчої активності хорових колективів та дозволяють наблизити мистецтво до публіки.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурган І.О. «Діалог-концертування» і комунікативна складова в культурі: концерти для двох фортепіано з оркестром Фелікса Мендельсона-Бартольді. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 2018. № 3 (40). С. 95-110.

**Кузнєцова В. О.,**  
асистент,  
кафедра режисури та майстерності актора,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна

### **ФЕШН-ПЕРФОРМАНС: МІНЛИВІСТЬ ФОРМ І ЗМІСТІВ**

Упродовж ХХ ст. в мистецтві відбувся ряд фундаментальних зрушень, які призвели до появи нових форм вираження. Однією з них є перфоманс. Слово «перфоманс» з англ. «to perform» («діяти», «грати», «творити») та, власне, «performance» («вистава», «дія»). Перфоманс – це форма акціоністського мистецтва, в якій художнім твором вважається осмислена дія митця у реальному часі та просторі. Перформер перебуває в певному місці у певний час і робить художній жест, дію, акцію. Глядачі спостерігають, а іноді і стають учасниками дійства. Феномен перформансу заявляє про себе як автономну форму в мистецтві з початку 60-х рр. ХХ ст. Контекст перформансу – поворот від твору як речі до твору як процесу. Роузлі Голдберг, американська історик і теоретик мистецтва перформансу, в кінці 70-х рр. ХХ століття остаточно легітимізувала перформанс в якості магістрального напрямку сучасного мистецтва. У своїй книзі «Мистецтво перформансу. Від футуризму до наших днів» [1] автор стверджує, що саме той факт, що перформанс не має свого медіа («дитя багатьох медіа»), і дозволив йому заявити про себе як про «авангард авангарду» всіх мистецтв.

Дефіле як перформанс – це демонстрація дизайнерської стратегії успіху. Засоби створення модних заходів різноманітні (рис. 1). Дефіле, театральне шоу, перформанс, енвайронмент, акція, класична демонстрація одягу, концептуальний показ – це далеко неповний перелік можливих форм фешн-практик, що характеризують нові образні форми і модні сенси, відображають світовідчуття і світосприйняття дизайнера.

#### Концептуальний

- акцентує увагу на ідеї

#### Функціональний

- демонструє процес створення

#### Театральний

- \* ілюструє видовище з декораціями та театральними ефектами

#### Ідеологічний

- \* орієнтований на соціальні чи політичні аспекти

### **Рис.1. Напрями фешн-перформансів**

Варто зазначити, що у Лондоні, Мілані, Нью-Йорку, Токіо, Антверпені, активно розвиваються дизайнерські школи, де започатковано власні *музеї* моди – це додає особливого престижу країні. Натомість, у різних містах Франції налічується п'ять постійно діючих музеїв моди, а також представлені окремі експозиції, присвячені творчості конкретних кутюр'є та Модних будинків.



У США традиція влаштування систематичних *виставок* історичного одягу стала постійним складником культурно-мистецького життя.

У 90-х рр. ХХ ст. в Україні з'являються перші вітчизняні *конкурси* та *фестивали* моди. Їх характерною рисою стало об'єднання кількох мистецьких заходів: показ відомих вітчизняних і зарубіжних проєктантів образу, проведення конкурсів, виступи зірок естради тощо.

У 2000-х рр. *фешн-практики* набули інноваційного формату показів моделей одягу. Заходи почали проводити як шоу, презентації зі складною режисурою, що доповнювалися яскравими концертними номерами тощо. Локації для показів обиралися більш оригінальні, ніж раніше, – нічні клуби, виставкові центри, музеї тощо. Це було досить доречно в умовах, коли молоді дизайнери захоплювалися авангардною, епатажною, експериментальною модою, призначеною першочергово для демонстрацій на різних акціях та для участі в конкурсах і фешн-фестивалях.

Хоча *цифровізація* індустрії моди вже рухалася швидкими темпами, вторгнення COVID-19 зробило ще більший тиск на бренди для прискорення цього процесу. Споживачі помітили приплив відеороликів Instagram Live, які з'являлися на їхніх стрічках, веб-семінари, що об'єднували основних гравців галузі для обміну знаннями та інформацією та тижнів моди, представлених у суто цифрових форматах.

Наведемо найхарактерніші, на наш погляд, приклади цифрових форматів фешн-перфомансів. У м.Дніпро в рамках фестивалю «ГогольFest» пройшов онлайн фешн-перфоманс. Це колаборація бренду одягу Finch і швейцарської художниці М. Холленштайн, яка перебувала в момент показу в Німеччині. За допомогою проєктора її малюнки в режимі реального часу транслювалися на одяг моделей. Частиною образотворчого процесу була доповнена реальність, яка з'єднувала мазки сукупно, оцінюючи весь задум художниці. Моделі під час шоу були в масках, перформанс проходив під музику. В українському контексті варто зазначити, що фешн-перформанси мають на меті окреслити нову генерацію українських перфомерів, стимулювати розвиток мистецтва в Україні.

Отже, варто зазначити, що актуальні форми сучасного «колективного перформансу» виходять за рамки простого залучення глядачів у процес творення мистецтва, вони розширюються до колективного конструювання просторів. Фешн-перформанси, за сенсами, уособлюють загальну тенденцію до переходу від творчого до когнітивного (розумного).

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. / пер. с англ. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 320 с.
2. Кривобок Я. Швейцарская художница рисовала на одежде моделей: в Днепре прошел фешн-перформанс в рамках фестиваля «ГогольFest». URL.: <https://opentv.media> (дата звернення 02.02.2021).

*Любицька Р. М.,  
викладач,  
ВП Львівський факультет МіБ  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
м. Львів, Україна*

## **ГЛОБАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Сучасне мистецтво – сукупність сформованих у др. пол. ХХ ст. художніх засобів та форм, в яких основна увага приділяється концептуальному вираженню проблематики взаємовідносин особистості та суспільства [1].

Естетичний підхід в образотворчому мистецтві вичерпав себе ще на поч. ХХ ст. Крім того критерії естетичного розмиті та суб'єктивні. А навчитися помічати прекрасне в несподіваних речах – цікаво та важливо.

Особливість сучасного мистецтва – це діалог з глядачем, розмова про актуальні явища та проблеми суспільства. Тому спочатку потрібно розуміти ці процеси і те, що відбувається в самому мистецтві.

Цінність сучасного мистецтва не в естетиці, а передусім у його ідеях та новизні. Зрозуміло, що робота не завжди повинна бути складною у виконанні.

Так, під впливом нових технологій на мистецьке середовище виник феномен під назвою цифрове мистецтво. Широкі творчі можливості виявили такі царини як віртуальна реальність, тривимірна анімація, інтерактивні системи. Вплив цифрової культури поширився на графіку, скульптуру й живопис у світі та Україні. Стали з'являтися голографічні зображення, що імітують рельєф, скульптуру, картину й навіть архітектуру. Сучасні цифрові технології у всьому світі використовують і в закладах культури, що дозволяє їм відповідати глобальним тенденціям [2, с. 1].

Використання сучасних технологій, діджиталізація, а також динамічна та прямолінійна візуалізація по суті вже давно стали світовим трендом промоції мистецтва. Щоб по-справжньому зацікавити сучасну аудиторію мистецтвом, треба зробити його зрозумілим [2, с. 9].

В Україні цікаво спостерігати за розвитком цифрового напрямку в мистецтві, цифрові технології відкривають новий простір для творчих досліджень і художніх пошуків, а комп'ютерні програми дають можливість створювати видовищні роботи.

Слід зазначити, що нині діджиталарт виділяють уже як новий напрям у мистецтві, створений синергією художників, музикантів і комп'ютерних геніїв.

Розвиток сучасних технологій, звичайно, сприяє і появі нових професій.

Велика зацікавленість художників у цифрових проектах демонструє необхідність підтримки медіарту в Україні на постійній основі, оскільки мультимедійні візуальні технології – це не тільки інструмент дизайну чи реклами, але й потужний інструмент сучасної культури [3].

В Україні функціонує науково-дослідна установа, що здійснює фундаментальні наукові дослідження у галузі всіх видів сучасного мистецтва – Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України [4].

7 травня 2020 р. відкрилася перша в Україні масштабна міжнародна онлайн-виставка – «Strange Time», створена українським художником Степаном Рябченком в межах творчого об'єднання «Арт Лабораторія» у співпраці

з Національним центром «Український Дім». Сучасні художники різних поколінь, працюючи у різних жанрах, досліджують і пропонують власну оцінку та сприйняття того, що відбувається у світі.

У проєкті «Strange Time» представлені роботи художників з усього світу – це поп-сюрреалістичні роботи, концептуальна фотографія, воскові постапокаліптичні структури, кінетичні скульптури, постконцептуальні інсталяції, абстрактні твори та інше.

Українське мистецтво представлене як відомими творами, так і зовсім новими роботами, які експонуються вперше: експресивний живопис з елементами комп'ютерної графіки та інсталяція, побутова графіка, кінематографічний живопис, біофутуристичні інсталяції, сюрреалістичні колажі.

Онлайн-виставка присвячена глобальним змінам, які перевертають не тільки життя кожного з нас, але й уклади цілих держав. «При цьому пандемія – не стільки причина, скільки каталізатор системних проблем суспільства і поточного світоустрою», – вважає куратор виставки [5].

Використання інноваційних технологій креативність, відкритість, у мистецтві дають змогу найефективніше пов'язати найкращі зразки минулого з культурою майбутнього.

У підсумку, слід зазначити, що сучасне мистецтво – це мистецтво не однієї конкретної галузі, воно часто колабораційне, і реакція на нього не завжди однозначна.

### СПИСОК ВИКОРСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Наказ Міністерства культури України «Про затвердження Положення про Експертну раду Міністерства культури України з питань сучасного мистецтва» від 02.12.2016 № 1130. 02.12.2016.

2. Оцифрування культурної спадщини та цифрові мистецькі проєкти: до питання діджиталізації в Україні (оглядова довідка за матеріалами преси, інтернету та неопублікованими документами за 2018–2019 рр.) / Матеріал підготувала М. Б. Лелик, // ДЗК. – 2019. – Вип. 12/5.– 20 с.

3. Манжалій Н. «Нові території мистецтва»: розвиток комп'ютерно-електронного мистецтва в Україні (кінець 1990-х – початок 2000-х) / Наталія Манжалій URL: <http://mediaartarchive.org.ua/publication/novi-teritorii-mistectva/> (дата звернення 6.12.2019).

4. ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА. URL: <https://www.mari.kiev.ua> (дата звернення 6.12.2019).

5. Перша в Україні масштабна міжнародна виставка сучасного мистецтва у віртуальному просторі URL: <https://artslooker.com/persha-v-ukraini-masshtabna-mizhnarodna/> (дата звернення 6.12.2019).

*Маланюк В. Я.,  
канд. архітектури,  
ст. викладач кафедри мистецтв;  
Поливода А. В.,  
магістрантка,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна*

## **ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ СКАНДИНАВСЬКОГО СТИЛЮ В ДИЗАЙНІ ЖИТЛОВИХ ІНТЕР'ЄРІВ**

Скандинавський стиль, який нині досить часто використовується в оформленні інтер'єрів різного призначення, належить до регіональної групи етнічних стилів. В історичному контексті поняття «Скандинавія» включає історико-культурний регіон на півночі Європи і у місцевому застосуванні охоплює три королівства Данії, Норвегії та Швеції. При вжитку українською мовою термін «Скандинавія» також іноді відноситься до Скандинавського півострова або до більш широкого регіону, який зокрема включає Фінляндію та Ісландію.

Незважаючи на багаторічну історію використання, скандинавський стиль є дуже актуальним. Хоча напрямок має ряд ознак і підпорядковується певним принципам, він передає швидше дух, колорит Скандинавії, а не конкретні її риси. Ментальність північних народів, їх характерні риси, такі як стриманість, ощадливість, неквапливість, легка відчуженість і безмежна любов до природи і всього натурального, знайшли своє відображення у скандинавському стилі.

Мета дослідження полягає у ретроспективному аналізі виникнення та становлення скандинавського стилю, особливостях його застосування у дизайні житлових інтер'єрів.

Що стосується історії становлення та формування дизайну в цілому, то тут присутня велика кількість різноманітних ідей і подій, що знайшли своє шанування у світі. Зміна епох, поглядів, смаків – все це сприяло зміні інтер'єрного дизайну в різні часи. Потреба в естетиці була присутня у людей стародавнього світу, властива вона людству і нині. Вивченням цього питання займалися такі науковці як І. О. Кузнецова, О. В. Лобода, В. П. Дубинський, Л. М. Коваль [2, с. 36]. Архітектурно-композиційні прийоми розглянуті О. В. Лободою [1, с. 100–105]. Л. М. Коваль систематизувала принципи формування дизайну предметно-просторового середовища засобами LED-технологій, не вивчаючи прийом освітлення в цілому [2, с. 37].

Точна дата виникнення скандинавського стилю невідома. Цей процес був довгим і зайняв майже кілька століть. Спочатку скандинавські дизайнери вирішили створити унікальний напрямок, який мав би виключно автентичні риси і відповідав вимогам їхніх співвітчизників. Початок було покладено у кін. XIX ст. Головним принципом було визнано твердження: «більше краси в повсякденні речі». Тобто, незважаючи на природний потяг людини до прекрасного, північні народи не втратили своєї традиційної практичності.

Крім того, умови життя народів Північної Європи призвели до того, що саме з кін. XVIII ст. тут формуються загальні підходи і принципи побудови і оформлення житла. Скандинави ставляться до свого дому з позицій функціоналізму і зручності, у них формуються особливі уявлення про красу як втілення простоти і світла.

Природне середовище у скандинавських країнах в значній мірі вплинуло і на еволюцію дизайну загалом. Зими були довгими, денного світла було мало, а будиночки були маленькими та тісними, в результаті чого з'явилась потреба в світлих, просторих і затишних оселях.

Хоча деякі знавці історії дизайну припускають, що народження скандинавського стилю почалося ще раніше (майже за 200 р. до цього), коли в Швеції зійшов на престол король Густав III. Він багато часу приділяв моді і всьому, що з нею пов'язано. Густав на своєму прикладі почав показувати шведам, що як би красиво не оформляли свої будинки англійці, італійці та французи, їх стиль можна не просто копіювати, а й додавати щось своє. Бароко і рококо на той час змінювалися витонченим ампіром, який в Швеції пішов по зовсім іншому шляху, де збагатився численними елементами, характерними тільки для жителів півночі.

За три століття напрямок остаточно сформувався і зміцнів. На жаль, до недавніх пір на нього не звертали особливої уваги, поки сучасна Європа (законодавиця моди), втомлена від химерності, помпезності і розкоші, не звернула свій погляд на прості стилі. Сталося це у 30-х рр. на Міжнародній виставці, що пройшла в Стокгольмі. Дизайнери продемонстрували свої роботи, що відображають уклад життя середньостатистичного жителя Швеції або Фінляндії. Показане мало успіх, який закріпили через 20 років в Канаді та США після повторних виставок. З цього часу у напрямку з'явилася своя офіційна назва, яка все частіше з'являється в підручниках і фахових журналах з дизайну інтер'єрів.

У 1947 р. популярна виставка дизайну в Мілані «Triennale di Milano» представила меблі й аксесуари будинків зі скандинавських країн, що створило неабияку зацікавленість серед гостей виставки. Після цієї миті популярності, скандинавський стиль почав з'являтися у США і Канаді.

Скориставшись цією новою популярністю, виставка «Design in Scandinavia» була проведена в США і Канаді з 1954 по 1957 рр., зробивши скандинавські проекти відомими і на іншому континенті. У результаті чого, шанувальників скандинавських ідей дизайну стало ще більше.

Цікаво те, як різко відрізнялися меблі і декор в скандинавському стилі від тенденцій дизайну решти Європи, де надавали перевагу дорогому і помпезному декору, що відображає розкішний спосіб життя аристократії і королівської сім'ї. У той час, домашній інтер'єр північних народів, створив інший вектор розвитку дизайну, вважаючи за краще функціональність замість надмірності.

У 1990-ті рр. спостерігається величезне зростання популярності скандинавського інтер'єру. Дизайнери почали експериментувати, створювати сміливі та унікальні зразки, що дало свій результат [3].

Розвиток стилю відбувається під впливом загальноєвропейських традицій, проте, підвищена практичність завжди залишається провідною характерною рисою мешканців міст Північної Європи. У ХХ ст. вплив функціоналізму і конструктивізму призводить до кристалізації стилю в інтер'єрі, який нині і називається «скандинавським». Це формування відбувається під сильним впливом фірми «ІКЕА», яка, з одного боку, узагальнює існуючі тенденції в оформленні інтер'єру, з іншого, проголошує простоту, економічність і практичність, що є головними принципами декору будинку.

Так, ранніми виставками під час «Золотого століття», оглядом літератури та дослідженнями доктора Гестада між двома термінами «The Lunning», де було проаналізовано, що справді важливе для розуміння скандинавського дизайну та звідки він походить (Hestad, 2015) було підтвердженням щодо необхідності включення до скандинавського дизайну Фінляндії. Саме один із перших переможців став фінський дизайнер Тапіо Вірккала (JensenSiver.com, nd.), який продемонстрував конкретну частину скандинавського дизайну Фінляндії [4]. Обидва опоненти відкрито обговорили відповідність принципів і цінностей, визначених оглядом наукової літератури. Таким чином, ключові принципи скандинавського дизайну включають: простоту, доступність, високу якість і функціональність. Основні цінності охоплюють: хюгге, традицію, природу та соціально обізнану, егалітарну культуру. Скандинавські країни демонструють подібні ключові принципи та поділяють деякі культурні цінності, кожна з п'яти країн може продемонструвати свій власний досвід в дизайні.

Дослідженням виявлено три етапи становлення та розвитку скандинавського стилю у дизайні житлових інтер'єрів. До першого відноситься період кін. ХVІІІ – поч. ХХ ст. До другого – період із 30-х рр. ХХ ст. – до кін. 80-х рр. ХХ ст. Третій етап припадає на поч. ХХІ ст. дотепер. Таким чином, споживачі даного стилю можуть гідно оцінити культурні цінності, пов'язані зі Скандинавією. Хоча скандинавський стиль у дизайні нині асоціюється з основними брендами, такими як «ІКЕА», «Mutto», «Marimekko», «Fritz Hansen», «Kvadrat», проте сама його суть є набагато глибшою, головними якостями, які характеризують скандинавський дизайн є практичність, функціональність і сучасність.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лобода О.В. Відмінності українського орнаменту за історико-географічними регіонами України. *Місце дизайну в промисловій політиці України*: матеріали Всеукраїнської студентської конференції, м. Черкаси, 20-21 квітня 2010. Черкаси : ЧДТУ, 2010. С 100-105.
2. Соколюк Л.Д. Формоутворення та естетичне сприйняття в українському народному мистецтві. *Вісник ХДАДМ*. Харків: ХДАДМ, 2002. № 2. С. 34-38 с.
3. 72 ідеї для інтер'єру. Скандинавський стиль : URL: <https://www.cult-design.com.ua/uk/blog/home-ideas-uk/72-ideyi-dlya-inter-yeru-skandinavskij-stil/> (дата звернення: 19.02.2021).
4. Skou, N. P., Munch, A. V. New Nordic and Scandinavian Retro: reassessment of values and aesthetics in contemporary Nordic design. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2016. Vol. 8, No. 1. P.1-9.

*Маланюк В. Я.,  
канд. архітектури,  
ст. викладач кафедри мистецтв;  
Гришина М. С.,  
магістрант,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна*

## **ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ІНТЕР'ЄРІВ КОТЕДЖІВ В ЕКОСТИЛІ**

До інтер'єрів, вирішених в екостилі «відносять інтер'єри, в яких візуально присутні природні елементи в тому чи іншому прояві – від натуральних матеріалів, з яких відтворено інтер'єр, до натуралістичних природних форм і об'єктів» [1, с. 225]. Проте, принципи формування інтер'єрів котеджів в екостилі являють собою значно більш різноманітну палітру художніх і технічних засобів і прийомів.

Становлення, риси формування, особливості і принципи екодизайну досліджують у своїх працях: О. Лаврентьєв, Ю. Лебедев, А. Щепанов, В. Єрмаков, С. Блащук, Н. Єгорова. Загальний огляд основних стилів, напрямків і течій у дизайні інтер'єрів, зокрема й особливості використання екостилю представлено у монографії С. Зиміної [1]. Проблемі виявлення завдань і напрямів екодизайну, визначення ознак екостилю й екологічного інтер'єру, висвітлення ролі екодизайну у суспільстві присвячено дослідження Т.М. Никоненко [2]. Питання нормативно-правового забезпечення й регулювання екологічних параметрів архітектурно-містобудівельної галузі в Україні та світі, фактори взаємного впливу в системі «архітектура – навколишнє середовище», основні засади екологічного формування архітектурних об'єктів наведено у праці С. П. Цигичко [3].

Дотичними до теми даного дослідження є визначення основних принципів формоутворення в екологічному будівництві, до яких зокрема відносяться: біокліматичність – відповідність функції та форми споруди певним кліматичним умовам регіону; застосування екологічних будівельних матеріалів в поєднанні з інноваційними технологіями (під час виробництва та експлуатації); використання альтернативних (відновлюваних) джерел енергії (сонця, вітру, води, біомаси); ефективна утилізація відходів і використання замкнутих рециркуляційних систем; мінімалізація негативного впливу споруди на природне середовище.

У цій роботі були проведені науково-теоретичні дослідження формування інтер'єрів котеджів в екостилі, проведено аналіз зарубіжного та місцевого досвіду формування інтер'єрів житлових приміщень в екостилі, проведено нормативно-правове дослідження та розглянуто останні тенденції у міжнародних правових джерелах у сфері охорони навколишнього середовища, проведено термінологічний аналіз.

Головна ідея використання екологічного підходу при формуванні житлового середовища – це звернення до природи, піклування й збереження навколишнього середовища і здоров'я власників еко-будинку. Сьогодні

в дизайні інтер'єру екостиль переживає друге народження. Звернення до природи зустрічається в різних сучасних стильових напрямках, має свої прояви у живописі, розписі, текстурі, архітектурних елементах і скульптурі. Як правило, інтер'єром в екостилі ми називаємо такий, в якому багато натуральних оздоблювальних матеріалів, а саме: глиняні або дерев'яні аксесуари, грубий текстиль, світло з рисового паперу, використання природних форм, фактур, текстур та матеріалів тощо. Важливим фактором у створенні інтер'єрів котеджів з використанням ознак екостилю, є правильно підібрана кольорова гама. Відповідно до дослідження Т. М. Никоненко, «Кольори екостилю – бежевий, коричневий, білий (в контрасті з чорним або темним деревом), ніжні пастельні тони. Найчастіше використовують природні кольори: блідо-зелений, блідо-блакитний, кольори трави, води, каміння, дерева, ґрунту. Часто екостиль представляють у вигляді кантрі, з великою кількістю декоративних елементів, різьбою, мереживом, розписами. Справжній екостиль повинен відображати сучасність, її мінімалізм, простоту і функціональність» [1, с. 171–172].

У контексті нашого дослідження заслуговує на увагу тема «еко-будинку», та «розумного» будинку («intelligent building»). Перевагою таких будинків є мінімальний вплив на довкілля і створення сприятливого середовища всередині. «Екобудинки» – нові реалії в будівельній індустрії. Екодом, енергоефективний будинок або пасивний будинок – споруда, основною особливістю якої є відсутність необхідності опалювання або мале енергоспоживання. Ідея пасивного будинку полягає у створенні такої будівлі, яка могла б підтримувати комфортні для проживання людей умови як завгодно довго без підведення зовнішньої енергії. Тобто, це приклад замкнутої системи, що не вимагає стороннього втручання для свого існування. До головних переваг екодому належать: 1) використання сонячної енергії для опалення будинку і приготування гарячої води; 2) освітлення від сонячних батарей; 3) утилізація органічних відходів за допомогою біореактивів; 4) використання в архітектурі будинку енергозберігаючих і естетичних принципів, притаманних історичним, національним і культурним особливостям його мешканців і території [3, с. 67].

За останні роки в Україні з'явилося багато інтер'єрів в еконапрямі, які вражають несподіваним підходом до розкриття дизайнерської концепції в екостилі.

Проектування в екостилі неможливе без знань міжнародної й європейської законодавчої та нормативної бази з екодизайну. Тобто, важливим завданням реалізації дизайну інтер'єрів в екостилі є євроінтеграційне забезпечення та відбір європейських стандартів для подальшої гармонізації. До основних міжнародно-правових джерел у сфері охорони навколишнього середовища відносяться міжнародні конвенції, договори, угоди, резолюції й документи міжнародних організацій в частині охорони навколишнього середовища й раціонального використання природних ресурсів. Найважливіше місце у даному переліку документів належить резолюціям, що затверджені Генеральною Асамблеєю ООН. Отже, принципи формування котеджів в екостилі, це не простий екологічний дизайн, а складний процес з урахуванням норм, правил, міжнародних стандартів, тому проектування котеджів є рішенням цілого ряду



питань, завдань, співпраця людини та природи, предметно-просторове та соціокультурне середовище, гуманна реконструкція та перебудова власного природного середовища, гармонія.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зиміна С. Б. Стилi інтер'єру. Київ : Довіра, 2018. 360 с.
2. Никоненко Т. М. Естетична концепція екодизайну. *Проблеми розвитку міського середовища*. 2012. Вип. 7. С. 170-176.
3. Цигичко С. П. Екологія в архітектурі і містобудуванні. Харків : ХНАМГ, 2012. 146 с.

**Маланюк В. Я.,**  
канд. архітектури,  
ст. викладач кафедри мистецтв;  
**Маменчук К. В.,**  
магістрант,  
ПВНЗ «Київський університет культури»,  
Київ, Україна

### ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ СТИЛЮ ХАЙ-ТЕК У ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ ОФІСНИХ ЦЕНТРІВ

Стиль «хай-тек» (англ. hi-tech від high technology – високі технології) – стиль у дизайні й архітектурі, що сформувався у часи пізнього модернізму 1970-х років, набув широкого застосування у 1980-і рр. та полягає у естетизації використання найновіших технологічних досягнень у проектуванні. Синонімами поняття «хай-тек» є «високі технології» та «друга машинна естетика» [1, с. 209]. Хай-тек демонструє, як архітектори намагались подолати прірву між фантастичними образами та реальними можливостями, які надавали новітні технології. У дизайні інтер'єрів офісів даний напрям набув популярності завдяки ергономічності та зручності робочого місця, упорядкуванню предметів і розумному використанню простору.

Мета дослідження: розглянути особливості використання стилю хай-тек у дизайні інтер'єру сучасних офісних центрів.

Основне завдання проектування робочого простору в офісі – це створення найбільш ефективного офісу, який буде працювати на підвищення продуктивності праці співробітників, що працюють в цьому офісі. Комфорт офісу складається з ергономіки робочого місця і раціонального планування офісного простору в цілому. На прикладі досліджень американських вчених встановлено, що правильно організоване робоче простір в офісі впливає на підвищення продуктивності праці протягом усього робочого дня в середньому на 15–25 % [2, с. 19]. Завдяки раціональному зонуванню стиль хай-тек може використовуватися компаніями, площа офісного приміщення, яких має невеликий розмір. Правильне зонування дозволяє розмістити все необхідне залишаючи багато вільного простору [3]. Не лише в офісах компаній, які займаються ІТ-технологіями, доречні сучасні

рішення, стиль хай-тек має широке застосування, незалежно від призначення офісного центру, адже він наділений функціональністю та гармонійно виглядає у банківських приміщеннях, PR-агентствах та архітектурних бюро.

Реалізація стилю хай-тек можлива за допомогою максимальної комп'ютеризації та автоматизації усіх можливих процесів, встановленню серверів, датчиків. А впровадження в інтер'єрі сучасних технологій під силу успішним компаніям і корпораціям. Саме тому при своєму мінімалістичному наповненні даний варіант інтер'єру є одним з найдорожчих, саме за наявності ультрасучасної технологічності. Унікальність даного напрямку – у поєднанні відчуття безмежності всесвіту та швидкоплинності часу. В інтер'єрі рішення даного стилю значно відрізняються від будь-якого іншого, і мають наступні ознаки: чітку лінійну геометрію; велику кількість металевих, пластикових, скляних і бетонних елементів; розсувні конструкції; кольорову гаму з переважанням чорного, сірого, білого, хромованого з металевим блиском; наявність вбудованої сучасної техніки, плазмових панелей, голосове керування, датчики світла та руху; ергономічну трансформацію меблів.

Офісні приміщені у стилі хай-тек відрізняються великою кількістю прямих кутів, ідеально гладких поверхонь, глянцевого фасаду, за яким ховаються вмонтовані гаджети та технологічна начинка. Дизайнери іноді дають йому назву «ускладнення простору». Також у даному інтер'єрі присутня велика кількість металевих, пластикових, скляних предметів і деталей. Цьому стилю не властиві теплі кольори та натуральні матеріали, їх виключають або маскують у холодні відтінки. В офісах використовуються скляні мобільні перегородки, які дозволяють змінювати зонування простору. Для них використовують матове скло, пластик або метал.

Щодо декоративних елементів, оскільки в стилі хай-тек кожен предмет виконує свою функцію, то для предметів, які не несуть жодної користі, у робочому процесі офісу місця немає. До таких предметів відносяться статуетки, антикварні меблі, візи, штори килими, дивані подушки та різний текстиль.

Для правильного облаштування офісу треба передбачати наявність сенсорного управління, плазмові монітори, системи голосових команд, інтерактивні дошки, датчики руху та інші сучасні досягнення передової технології. Нині у бізнес-центрах встановлюють систему «розумний офіс», маючи на увазі наявність інтелектуального мультимедійного комплексу для автоматичної роботи усіх інженерних систем і забезпечення оптимального мікроклімату та безпеки.

Елементи фурнітури й окремі предмети меблів повинні виблискувати. Основою столів, стільців і полиць є пластик, його альтернативою може виступати чистий метал або сплави. В інтер'єрах в стилі хай-тек не використовуються натуральні матеріали, м'які меблі обтягуються шкірозамінником, можуть бути яскравого кольору і застосовуватися, як яскравий елемент. В столах може бути вмонтований екран комп'ютера або телевізора, а ще встановлена сенсорна панель. Сучасне офісне приміщення за функціонально-планувальною структурою можна розділити на декілька функціональних зон: зона вхідна (робота з клієнтами, рецепшин); зона керівника відділу (може мати декілька під зон: кабінет, робота з клієнтами, суміжниками, зона для нарад зі співробітниками) –

ця зона може знаходитися на не значному підвищенні (подіумі) і відділятися від інших робочих зон легкою скляною розсувною перегородкою; зона, де знаходяться робочі місця звичайних співробітників (сисадмінів, менеджерів, турагентів); зона відпочинку співробітників – функціонує на доготуванні та розігріві їжі, має декілька м'яких меблів, крісел, диванів тощо [4, с. 13].

Перехід до використання високих технологій та відповідної їм техніки є одною в важливіших ланок науково-технічної революції на сучасному етапі.

Та висока технологічність стилю хай-тек це не тільки наявність скла та хромованих поверхонь, внутрішнє наповнення офісу повинне бути не менш ефективними. Інтелектуальна начинка повинна відповідати новітнім тенденціям нашого часу і відповідно гармонійно існувати зі стилістичним напрямком. Тому в компанію можуть бути впроваджені одночасно кілька спеціалізованих систем. Кожна з цих систем повинна виконувати конкретну функцію. Це може бути забезпечення безпеки, створення сприятливого мікроклімату за допомогою вентиляції, кондиціонування або управління телефонною системою.

В результаті даного дослідження, робимо висновок, що на сьогодні в оформленні офісного приміщення у стилі хай-тек головна увага дизайнерів спрямована на ергономічність і технологічні інновації. Отже, сучасні дизайнерські тенденції в галузі облаштування офісів прагнуть створити ідеальне середовище для офісної роботи в сучасному високотехнологічному світі.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Черкес Б. С., Лінда С. М. Архітектура сучасності. Остання третина ХХ – початок ХХІ століть. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2010. 384 с.
2. Вычегжанина Н. Ю. Организация офисного пространства как способ повышения продуктивности работы сотрудников. *Вісник ХДАДМ*, 2014. №1. С. 14-19.
3. Офис в стиле хай-тек: высокотехнологичная эргономика: URL: <https://myremontnow.ru/blog/ofis-v-stile-khay-tek> (дата звернення 20.02.2021).
4. Іванова О. В. Врахування ергономічних вимог у формуванні універсального простору сучасних офісних приміщень *ЛОГОΣ. Мистецтво наукової думки*. 2019. №1. С. 13-16.

*Моженко М. В.,  
ст. викл.,  
кафедра кіно-, телемистецтва,  
Київський національний університету  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

## **ВИКОРИСТАННЯ НЕЙРОННИХ МЕРЕЖ ДЛЯ СТВОРЕННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ**

Останні кілька років в комп'ютерних технологіях активно розвивається напрямок, який носить назву нейронні мережі. Це моделювання роботи людського мозку та нервової системи за допомогою програмного та апаратного комп'ютерного забезпечення.

Мабуть найвідомішим прикладом використання нейронних мереж для широкого загалу стала популярна програма для смартфонів Prisma Photo Editor, яка дозволяла стилізувати відзняті фото під живопис відомих художників. А нещодавно за допомогою нейронних мереж вдалося реставрувати перші кінофільми братів Люм'єрів, серед яких і найвідоміший – «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота» [4], в ультрависокій якості UHD з роздільною здатністю зображення в 4K та з частотою кадрів 60 к/с. Нейронні мережі також навчилися розфарбувати чорно-біле відео – раніше це був практично ручний процес, який вимагав покадрової обробки зображення.

Головна відмінність нейронних мереж від звичайних комп'ютерних алгоритмів (які є набором інструкцій, що їх повинен виконати комп'ютер, щоб отримати певний результат), полягає в тому, що нейронні мережі можуть навчатися вирішувати певні типи завдань, самостійно знаходячи зв'язок між даними на вході та на виході і навіть роботи на основі цих даних певні узагальнення.

Але проблема полягає в тому, що ми не знаємо яким чином нейронні мережі знаходять рішення поставленого перед ними завдання, тобто вони нагадують швидше «чорний ящик» аніж суто алгоритмічну машину і можуть видавати непередбачувані результати, що чимось об'єднує їх з людською інтуїцією, яка є однією з головних складових в художній творчості.

Отже, нейронні мережі – це своєрідна машинна інтерпретація мозку людини, в якому, як відомо, знаходяться мільярди нейронів, з'єднаних між собою синапсами, які і передають інформацію у вигляді електричних імпульсів та хімічних процесів. Аналогічно, в комп'ютерних технологіях нейрон вважається обчислювальною одиницею, яка отримує інформацію, проводить над нею прості обчислення і передає їх далі, а синапс, відповідно, – це зв'язок між двома нейронами. Нейронні мережі використовуються для вирішення складних завдань, які вимагають аналітичних обчислень подібних до тих, які робить людський мозок. Найпоширенішими застосуваннями нейронних мереж є: класифікація – тобто розподіл даних по певних параметрах (наприклад, на вхід комп'ютера подається набір картин художника і нейронна мережа, аналізуючи цю інформацію, шукає певні закономірності у колористичній палітрі митця), передбачення – можливість системи прогнозувати наступний крок (наприклад, яку емоцію може викликати у глядача той

чи інший колір предмету), розпізнавання обличчя чи об'єктів – найпоширеніше на сьогодні застосування нейронних мереж (використовується, наприклад, в «Google Photo» для розпізнавання обличчя на фотографіях).

Якщо на перших етапах розвитку комп'ютерні програми виступали у якості інструмента для обробки відео, аудіо та графічних файлів, то сьогодні вже відбувається їхнє «вторгнення» в царину людської творчості – і вони вже не лише виграють у людей в такі високоінтелектуальні ігри як шахи та го, а й, використовуючи розроблені людиною алгоритми, пишуть музику, складають вірші та створюють живописні полотна.

Українська дослідниця Яніна Пруденко у своїй роботі [2] описала експерименти зі спробами створити мистецькі твори з допомогою комп'ютера, які проводилися в СРСР ще в 50–80-і рр. ХХ ст. Одним з найпопулярніших творів такого «комп'ютерного мистецтва» був роздрукований на принтері портрет Мони Лізи, створений з допомогою знаків ASCII. Такий стиль комп'ютерного мистецтва навіть отримав назву «ASCII art».

Потрібно розрізнати твори мистецтва, створені з допомогою комп'ютера, який використовується в якості високотехнологічного але все ж допоміжного художнього інструменту, і «мистецькі» твори, повністю створені з допомогою комп'ютерних програм штучного інтелекту та нейронними мережами.

Яскравим прикладом застосування нейронних мереж в якості допоміжного художнього інструменту є різноманітні фільтри, які стилізують зображення в таких програмах як Adobe Photoshop, чи в соціальній мережі Instagram. В останній версії «Adobe Photoshop CC 2021» вбудовані фільтри з елементами нейронних мереж Neural Filters, які можна використовувати для колоризації сцени, збільшення зображення, і навіть змінення виразу людського обличчя, його віку чи пози об'єкта. Можна заплющити чи розплющити очі людині на невдалому знімку, змінити напрямок його погляду, і навіть додати посмішку на суворе обличчя. Також нові технології дозволяють на фотографії замінити і згенерувати нове небо, хмари і підігнати відповідне освітлення в кадрі. Можна й повністю видалити небажаний об'єкт з фото і замінити його фоном, який згенерує штучний інтелект Adobe Sensei.

Ми вже згадували про програму Prisma Photo Editor, яка стилізує зображення під живопис відомих художників, використовуючи для цього нейронні мережі. Інший фоторедактор Luminar AI теж використовує штучний інтелект для автоматизації процесу обробки і редагування фотографій.

В програмі для композитингу відеозображень Autodesk Flame 2021 штучний інтелект використовують для створення різноманітних візуальних ефектів в кінофільмах. З його допомогою можна вирізняти і відокремлювати обличчя героїв від оточуючого середовища і створювати для них маски, а також карту глибини розміщення об'єктів в кадрі, які потім використовують для їх кольорокорекції та навіть заміни освітлення в кадрі.

В останню версію програми для кольорокорекції та поствиробництва «DaVinci Resolve 17» вбудована нова платформа «DaVinci Neural Engine», яка використовує найсучасніші технології на основі нейронних мереж, штучного інтелекту і машинного навчання для розпізнавання обличчя, створення інтелектуальних масок, для людських фігур та окремих частин людського тіла (обличчя, волосся) на

відеозображенні, що значно полегшує і пришвидшує процес кольорокорекції. Також ці технології дозволяють автоматично вирівнювати кольорокорекцію у різних кліпів, кадрувати відео у вертикальний формат екрана для експорту у соціальні мережі, збільшувати роздільну здатність і якість відеозображення [3].

Яким же чином нейронним мережам вдається реставрувати колір чорно-білого зображення або збільшити його роздільну здатність? Адже згідно теорії інформації Клода Шенона якщо дані були записані з втратами то відновити їх неможливо. Проте недостатні дані про колір пікселів програми можуть згенерувати, проаналізувавши як всю картинку, так і велетенську кількість подібних зображень, а у відеофайлах – попередні або наступні кадри. Тобто замість відновлення втрачених даних штучний інтелект генерує нові, які й доповнюють цілісну картину [1]. Отже нейронні мережі можуть навчатися, аналізуючи велетенські масиви інформації, і знаходячи певні закономірності в цьому інформаційному океані. Технології Big Data або «Великі дані», сьогодні стають одним з пріоритетних напрямків не лише в економічних чи соціологічних дослідженнях, а й у сфері мистецтва.

Комп'ютери поступово починають не лише обробляти художні дані а й робити перші кроки і в мистецькій творчості. В жовтні 2018 року на всесвітньовідомому мистецькому аукціоні Christie's картину «Портрет Едмонда де Беламі» було продано за 432 000 \$. Найцікавішим є те, що ця картина була створена не художником, а за допомогою комп'ютерного алгоритму, відомого як генеративно-змагальна мережа (Generative Adversarial Networks, GAN), розробленого парижським артколективом «Obvious». У процесі створення портрету алгоритм використовував базу даних, яка налічувала більш ніж 15 000 картин різних художників, намальованих у XIV–XX ст. Одна частина цього алгоритму (генератор) використовувала власну інтерпретацію багатьох творів мистецтва для створення своїх художніх образів. Інша частина цієї системи (розпізнавач) визначала різницю між живописом, створеним людиною і художньою роботою, створеною цим програмним забезпеченням. Цей процес продовжувався до тих пір, поки розпізнавач вже не зміг відрізнити твори, створені людським і штучним розумом.

Отже, чи вдасться нейронним мережам «повірити алгеброю гармонію», як казав поет, і чи не перетвориться комп'ютер на сучасного Сальєрі, який відкриє секрет творення геніального мистецтва і стане здатним конкурувати з людиною і в царині художньої творчості, покаже лише час.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Как улучшить качество видео с помощью искусственного интеллекта. URL: <https://evergreens.com.ua/ru/articles/video-enhancement.html> (дата звернення: 19.02.2021).
2. Пруденко Янина. Кибернетика в гуманитарных науках и искусстве в СССР: Анализ больших баз данных и компьютерное творчество / Янина Пруденко. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2018., 308 с.
3. DaVinci Resolve 17. Профессиональный монтаж, создание эффектов, обработка цвета и звука. URL: <https://www.blackmagicdesign.com/ru/products/davinciresolve/> (дата звернення: 19.02.2021).
4. Arrival of a Train at La Ciotat (The Lumière Brothers, 1896). [4k, 60 fps]. URL: <https://youtu.be/3RYNThid23g> (дата звернення: 19.02.2021).

*Наумова Л. М.,  
канд. філос. н., доцент,  
доцент кафедри режисури телебачення,  
Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого,  
Київ, Україна*

### **КОМПОЗИЦІЯ КАДРУ В ТЕОРІЇ ЛЕОНІДА СКРИПНИКА**

Леонід Скрипник у своїй праці «Нариси з теорії мистецтва кіно» 1928 р. відзначає визначальну роль композиції кадру. Композиція, так само, як і монтаж, має бути підпорядкована загальному змісту кадру і його обслуговувати. При відсутності літературної змістовності композиція сама входить як одна з головних складових частин до змісту фільму.

«Кінокомпозиція за мету повинна мати досягнення у глядача враження зрозумілого й доцільного руху, який був би в органічному й гармонійному зв'язку з усіма іншими рухами та непорушними елементами композиції; цей основний домінуючий рух мусить бути збудований композиційно в точному погодженні із змістовним завданням даного шматка фільму, а також бути заснованим на певному, теж заданому ритмі» [1, с. 50].

Таким чином, особливого значення для композиції кадру набуває ритм.

Певним ритмом просякнутий всесвіт. Цей ритм являє собою найпростішу ритмічну побудову, його можна визнати за первісний, абсолютний ритм. Кожна культура, в свою чергу, має свої, властиві тільки їй, ритмічні форми, досить точно визначені, індивідуальні. Ритми української народної пісні, ритми східної музики, ритм джазу і т. д. До цього, певно, слід додати, що існують ритми традиційної культури і ритми сучасних культурних форм, і ці ритми також відрізняються у різних культурах.

В залежності від культурного рівня людини різниться її здібність до сприйняття ритмів. Підвищення рівня культури збільшує здібність до сприймання різноманітних ритмічних форм. Цей аргумент дозволяє автору з великим оптимізмом дивитися на подальший розвиток мистецтв і мистецьких форм. Адже урізноманітнення ритмічних форм у мистецтві дозволить останньому знаходитись у передових лавах культури, звичайно, за умови розвитку загального рівня самої культури.

Крім того, саме ритм Л. Скрипник вважає надієвішим фактором впливу. Присутність ритму, за його переконанням, є однією з найелементарніших способів донесення інформації до сприймаючого.

У мистецтві в контексті композиції за технічними ознаками ритм можна поділити на ритм динамічний і ритм статичний. Динамічний ритм характерний для усіх мистецтв, які розвиваються у часі. Статичний – для мистецтв станкових. Хоча для кіно природним є ритм динамічний, та воно все ж має оперувати обома видами ритму.

Динамічний ритм – розміщення в часі в певному порядку елементів впливу на глядача з урахуванням суто біологічних основ психіки людини. Динамічний ритм композиції визначається змістом, так само, як і в монтажі, і у певній мірі сам визначає зміст.

Важливо, що за своєю інтенсивністю динамічно-ритмічні побудови можуть мати абсолютно різний ступінь інтенсивності. Для наочного прикладу автор приводить випадок з потягом, який рухається по колії, розташованій: 1) рівнобіжно до обрїю (поземно) і 2) вглиб екрану на обрїї (сторчово).

У першому випадку в результаті буде отримано рівномірний рух одноманітних вагонів в одному напрямку. І ритм такого руху буде відповідно рівномірним і одноманітним. Якщо цей кадр показувати довго, то глядач може і заснути.

У другому випадку можуть бути розглянуті два варіанти руху потягу: на глядача і від глядача. При русі потягу на глядача, дякуючи зростанню за законами перспективи розмірів потягу і вагонів та їх швидкості, ритмічна лінія поступово зростатиме, що призведе до напруження уваги глядача. У випадку руху потягу вглиб кадру лінія ритму поступово знижуватиметься через зменшення вагонів та швидкості руху у відповідності до тих самих законів перспективи. В кінцевому результаті спостереження потягу у другому варіанті призведе до зниження ритмічної лінії та до падіння напруги, яке відбуватиметься впродовж сприйняття даного кадру.

Визначення ритму кадру, а також інтенсивності цього ритму має величезне значення не тільки для сприйняття кожного окремого кадру, але і для здійснення загальної монтажної побудови. На свій час Л. Скрипник зазначав, що ритмічні кадри не досить часто трапляються, та ще й часто ритм одного кадру може збивати ритм другого кадру.

Якщо динамічний ритм являє собою поняття відносне, то статичний ритм – поняття цілком умовне, адже категорія ритму безпосередньо пов'язана з часом, і автономне існування ритму поза плином часу неможливо уявити. Це твердження, зрештою, не може бути застосовано повною мірою до кіномистецтва. Визначивши кіно як мистецтво, що розвивається у часі, автор, таким чином, однозначно ствердив плин часу як необхідний атрибут існування кіно. Навіть статичність у кінематографі у такому випадку має характерність плину. Навіть непорушність в умовах кіно триває у часі.

Існує кілька різновидів динамічного ритму, а також і кілька різновидів так званого «статичного», або «уявлено-динамічного», як його визначає дослідник, ритму. З усіма цими типами ритмів необхідно рахуватися при композиції кінокадру. При цьому потрібно зауважити, що завдання щодо уявлено-динамічних ритмічних композиційних побудов будуть розрізнятися.

Найскладніше завдання, з яким стикається автор кінематографічного твору, полягає у подальшому злитті усіх різновидів уявлено-динамічних ритмів з усіма різновидами справжніх динамічних ритмів. Злиття це може дати гармонійне поєднання, при якому усі ритми складатимуться в один загальний ритм, посилений та збагачений. Також ритми можуть поєднуватися за принципом контрасту. У такому випадку один з ритмів буде підкреслюватися контрастними до нього іншими ритмами. Поєднання може бути і таким, при якому один з ритмів чітко виражений, а решта являють собою лише неактивне тло.



Надалі автор зауважує, що розглянуте питання ритму в композиції, настільки складне (поруч з іншими подібними питаннями), що він свідомо обмежується «лише» його постановкою і «тільки» приблизним накресленням перших кроків, які належно зробити на шляху створення майбутньої теорії мистецтва кіно. Однак ця «лише постановка» проблеми уже, як видно з розглянутого матеріалу, становить серйозний науковий доробок з теорії ритмічної побудови в контексті композиції кінематографічного кадру. Хочеться відзначити, що ця тема є важливим і досі актуальним питанням загальної теорії кіно, а на свій час, на 1928 р., дослідження представляло собою цінний з наукової і теоретичної точки зору матеріал.

Добре обізнаний у передових наукових працях свого часу не тільки з теорії кіно, а й інших галузей, не завжди безпосередньо дотичних до кінематографа, Л. Скрипник, узагальнюючи теоретичні і практичні розвідки, у своєму першому і останньому великому дослідженні визначив елементи кінематографічної виразності. Серед інших, він звернувся і до композиції кадру, одним з ключових елементів якої є ритм. Вивчення і визначення основних ритмічних різновидів, що мають місце при композиції кадру, стало значною частиною «Нарисів з теорії мистецтва кіно». Використовуючи суму досвіду як станкових, так і часових мистецтв, Л. Скрипник розширює розуміння поняття ритму взагалі, а також в контексті його причетності до кінематографа. Теоретичне дослідження специфіки і структури ритму в кіно дозволяє значно розширити уявлення про можливості ритмічних побудов в кінематографі.

Глибоке зацікавлення питанням ритму як основного складового композиції кадру з боку Л. Скрипника дозволяє зробити висновок про актуальність цієї теми і її популярність загалом у тодішньому українському кінематографічному середовищі. Така теоретична робота, як «Нариси з теорії мистецтва кіно» не могла обійти стороною основні актуальні на той час теми українського кіно. З іншого боку, «Нариси» не могли бути не поміченими в українському кінематографічному середовищі кінця 20-х рр. ХХ ст., а, можливо, навіть і поза його межами. Таким чином, слід зауважити, що відгомін ідей, висловлених у «Нарисах з теорії мистецтва кіно» у 1928 р. слід шукати у подальших теоретичних працях, а також, і що, можливо, навіть більш важливо, у творчих доробках українських кінематографістів.

Сучасна кінематографічна, та й загалом екранна практика повністю підтверджує теоретичні гіпотези Л. Скрипника, розвиваючи і впроваджуючи їх на практичному матеріалі. З часів праці Л. Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно» кінематограф розвинувся у потужне звуко-зображальне чи то аудіовізуальне мистецтво, та ті теоретичні аспекти складності роботи з композицією кадру, що їх окреслив Л. Скрипник іще в 1928 році, залишаються досі актуальними для мистецтва кіно і ТБ. Більше того, їх актуальність пов'язана також із урізноманітненням форм і жанрів творчості, з появою малих жанрових форм, які вимагають максимально чіткої вивіреності й точності побудови, зокрема, по композиції кадру. Тим більшої складності набувають ці питання у контексті теорії екранних мистецтв із ускладненням і урізноманітненням можливостей монтажних побудов і пошуків нових форму річищі монтажу. Проте

після 1928 р. так і не відбулося належного осмислення теоретичного спадку теоретика, й кінотеорія, принаймні, на теренах України й колишнього СРСР належно не розвивала цей важливий напрямок.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. – Харків: Державне видавництво України, 1928. – 93 с.

**«УКРАЇНА У СВІТОВИХ  
ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ:  
КУЛЬТУРА, ЕКОНОМІКА, СУСПІЛЬСТВО»**

**III МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА  
КОНФЕРЕНЦІЯ**

24–25 березня 2021 року

Тези доповідей

Частина 1

***Відповідальний редактор:***  
Верезомська Ірина

***Редактор:***  
Барабаш Світлана

***Комп'ютерна верстка та дизайн обкладинки:***  
Кузнєцова Алла

Підписано до друку: 07.04.2021.  
Формат 70×100/16. Друк офсетний.  
Ум. друк. арк. 12,11. Обл. вид. арк. 13,87.  
Наклад 500 прим.  
Замовлення № 4628.

Видавничий центр КНУКіМ  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготовників  
і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК №4776 від 09.10.2014.