Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Наукове товариство студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО: СУЧАСНИЙ НАУКОВИЙ ВИМІР

Матеріали IV міжнародної наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів

3 – 4 листопада 2020 року

Київ – 2020

УДК 7.01:008

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3-4 лист. 2020 р. *М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.* Київ: НАКККіМ, 2020. 166 с.

Збірник матеріалів присвячено актуальним питання експертної діяльності в галузі культури і мистецтва, теорії й історії культури та інформаційним комунікаціям, соціокомунікаційним процесам в бібліотечній й архівній справі, традиціям та сучасним напрямам сценічного й аудіовізуального, а також музичного мистецтва. До того ж висвітлено теоретико-практичний міжкультурний потенціал соціокультурної послуги, практики дизайну і реклами, аналізовано стан, проблеми і перспективи хореографічної культури у державотворчому процесі.

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

Редакційна колегія:

Іванов Сергій Віталійович, доктор хімічних наук, професор, перший проректор з науково-педагогічної роботи НАКККіМ

Луцький Максим Георгійович, доктор технічних наук, професор, проректор з наукової роботи та міжнародних зв'язків НАКККіМ

Члени редакційної колегії:

Андресюк Борис Павлович, доктор політичних наук, професор, директор Інституту дизайну та реклами НАКККіМ

Дичковський Степан Іванович, кандидат педагогічних наук, доцент, директор Інституту практичної культурології та арт-менеджменту НАКККіМ

Кулиняк Михайло Андрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Інституту сучасного мистецтва НАКККіМ

Герчанівська Поліна Евальдівна, доктор культурології, професор, завідувачка кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ

Копієвська Ольга Рафаілівна, доктор культурології, професор, Заслужений працівник освіти України, завідувачка кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ

Хоролець Лариса Іванівна, професор, Народна артистка України, завідувачка кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ

Корисько Наталія Михайлівна, доцент, Заслужений працівник культури України, заступник завідувача кафедри хореографії НАКККіМ

Бобул Іван Васильович, народний артист України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Денисюк Жанна Захарівна, доктор культурології, доцент, завідувачка відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності НАКККіМ

Сиваш Ілона Олегівна, кандидат мистецтвознавства, завідувачка відділу аспірантури та докторантури НАКККіМ

Стронська Наталія Тарасівна, кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ, Голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Тишкевич Катерина Іванівна, заступник завідувача відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності НАКККіМ

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 5 від 24 листопада 2020 року)

©Автори матеріалів, 2020
©НАКККіМ, 2020

ЕКСПЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ У ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

Бардік Марина, *кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника*

ЕКСПЕРТИЗИ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ У XVIII – XIX СТОЛІТТЯХ

В історії розписів, що прикрашали архітектурний ансамбль Києво-Печерської лаври, важливу роль відігравала експертна діяльність. Серед лаврської братії були ті, хто вирішував, чи будуть відповідати нові композиції православним канонам, чи задовільний стан збереження наявного стінопису і, якщо ні, чи є змога його поновити або краще написати заново, насамкінець, чи будуть живописні роботи виконувати художники Лаври або залучені живописці?

Про організацію цього процесу в давнину можна висловлювати різні гіпотези, а для XVIII – XIX ст. надійним підґрунтям є матеріали архіву Києво-Печерської лаври (Центральний державний історичний архів України у м. Києві, далі – ЦДІАК України; фонд 128), реставраційні матеріали, публікації, в яких зафіксовані свідчення учасників подій.

Алгоритм експертної оцінки ми відтворюємо, аналізуючи архівні документи. Еклесіарх Лаври наглядав за станом живопису, іконостасів, начиння в церквах, оскільки вони повинні були мати благоліпний вигляд, налаштовувати віруючих на молитву і не відволікати наслідками земної реальності (обсипанням фарби, тиньку, забрудненням кіптявою тощо). Еклесіарх доповідав свою експертну думку Духовному Собору (колегіальний орган управління Києво-Печерської лаври) про необхідність проведення тих, чи інших робіт, а той, як експертна рада, приймав рішення. Якщо живописні роботи могли виконати лаврські художники (ченці, послушники, адже в Лаврі існувала своя «малярня», тобто іконописна майстерня), їм Духовний Собор надавав відповідне розпорядження. У 1786 р. священноархімандритами Лаври стали київські митрополити, тому рішення узгоджувались також і з ними. Яскравим прикладом є донедавна маловідомі роботи 1809–1812 рр. у Великій Успенській церкві, коли великі площі стінопису були поновлені (виконане промивання, заправка втрачених місць), низка композицій написана заново, поновлені деякі іконостаси, начиння [1].

Усі види робіт узгоджувались із тогочасною «експертною радою» – членами Духовного Собору і митрополитом. За ними залишалось останнє рішення навіть тоді, коли щедрі благодійники оплачували ремонт, розписування церков, виготовлення іконостасів. Для залучених художників, як і для лаврських, існувало правило узгодження програми розписів із Духовним Собором і митрополитом. Ця «експертна рада» відбирала митців, після проведення торгів, які інколи супроводжувалися інтригами з боку майстрів, аби отримати вигідне й почесне замовлення від Лаври.

Так торував свій історичний шлях храмовий живопис Києво-Печерської лаври, аж поки в її головній, Великій Успенській, церкві у 1840–1843 рр. не відбулося кардинальне оновлення декорації (заново написані і створені нові композиції, поновлені ікони та іконостаси). Тоді розпочався новий відлік історії монументального живопису Лаври і давніх церков усієї Російської імперії: у давніх храмах задля їхнього збереження було законодавчо заборонено робити будь-які зміни без дозволу Святішого Синоду [2, 24].

Радикальний крок гальмувався забюрократизованою повсякденністю правління Миколи I. Натомість вихід знайшовся там само, у Києво-Печерській лаврі: для експертизи стінопису була створена комісія, членом якої був художник Капітон Павлов. Кількома місяцями пізніше свою експертну оцінку зробив художник Федір Солнцев, склавши рапорт на високому фаховому рівні. До речі, обидва митці були випускниками Імператорської Академії мистецтв (Санкт-Петербург). Уважаємо, що ця комісія стала прообразом реставраційних рад. Пізніше вона прийняла форму комітетів, наприклад, під час відкриття, поновлення фресок і оновлення живописної декорації в Софійському соборі, зведення й оздоблення Володимирського собору в Києві.

У 1883 р. порядок було змінено на більш гнучкий: Святіший Синод міг надати дозвіл на роботи у давніх церквах після обстеження і висновку (по суті, експертного) наукових товариств [2, с. 24]. І ось Духовний Собор Лаври в 1886 р. двічі звернувся з клопотаннями до Церковно-археологічного товариства при Київській духовній академії, за якими були створені дві комісії, що провели експертизу існуючого храмового живопису Великої Успенської церкви і наполегливо рекомендували замінити його новим стінописом у стилі XI–XII ст. [3, с. 579–587]. Художники з академічною освітою створили прекрасний розпис (1894–1900). Автором його провідної тематики був київський митрополит Іоанікій (Руднєв), а експертом, який затвердив проект настінного живопису, – імператор Олександр III. Експертизу та утвердження виконаних розписів поетапно робили дві комісії, до складу яких входили відомі науковці та живописці, єпархіальний архітектор [4, с. 279]. Отже, у другій половині XIX ст. на історію монументального живопису Києво-Печерської лаври впливали не тільки духовні особи та державні діячі,

а і фахівці в царині живопису, історії, археології, архітектури. Діяльність комісій, які виконували експертизу стану і художньої цінності живопису, дозволяла не витрачати час на переписку із Святішим Синодом, прискорила процес виконання живописних робіт у храмах.

На сьогодні намісник Свято-Успенської Києво-Печерської лаври митрополит Вишгородський і Чорнобильський Павел (Лебідь) сприяє живописному та декоративному оздобленню відроджених церков. У розширених засіданнях Науково-реставраційної та Вченої рад Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника беруть участь науковці різних фахових спрямувань для формування напрямів і подальшої реставрації стінопису Києво-Печерської Лаври.

Література:

1. ЦДІАК України . Ф. 128, оп. 1 заг., спр. 1234.
2. Устав строительный. Санкт-Петербург. 1900. 81 с.
3. Петров Н. Об упраздненной стенописи Великой церкви Киево-Печерской Лавры. *Труды Киевской Духовной Академии*, 1900. № 4. С. 579–610.
4. Петров Н. О новом расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры. *Труды Киевской Духовной Академии.* 1901. № 2. 277–296.

Березанець Олександра, *магістрантка НАКККіМ*

КЛАСИФІКАЦІЯ, ТИПОЛОГІЯ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКОЇ МАЛЬОВАНОЇ КЕРАМІКИ

Трипільська культура є археологічною культурою енеоліту. Найпоширенішим видом ремесла, який був популярним серед трипільців була кераміка [2]. Гончарний посуд трипільської культури є однією з вершин мистецтва кераміки, що існувало на землях України. Керамічне виробництво цього часу відрізняється досконалою технікою виготовлення керамічних виробів, різноманітність асортименту та декору. Створення кераміки у трипільській культурі мало характер общинного ремесла. Посуд моделювали за допомогою стрічкової техніки. У пізньому Трипіллі, очевидно, вже існували художньо-гончарні осередки, де працювали майстри-професіонали.

На початковому етапі трипільської культури, на тлі збережених ранніх традицій, розвивалися нові форми й риси декору, які сприймалися через вплив гончарства степових культур та Дніпро-Донецької культури (Південне Побужжя і південь середнього Подніпров'я).

Довше, ніж у Дністровсько-Прутському межиріччі, затрималися ранні трипільські традиції в середньому Подніпров'ї. Багато характерних для Трипілля форм посуду було запозичено із західних та південно-західних регіонів. І хоча неолітична керамічна традиція подніпровських лісостепів була біднішою, ніж Трипільське гончарство, вона дещо вплинула на місцевий Трипільський посуд [4].

Кераміка східних регіонів зазнала впливів південних (степових) культур з розвиненим тваринництвом. Так, з середньостогівської культури в трипільські поселення Побужжя потрапив посуд примітивних форм, який виробляли з додаванням товчених раковин, прикрашений рельєфним орнаментом із заглибленими лініями. У східних регіонах в період Середнього Трипілля на кераміці позначилися контакти з Дніпро-Донецьким гончарством.

У гончарстві середнього періоду трипільської культури відбувся прогрес – поширилася техніка випалювання посуду в гончарних горнах, укорінився розпис ангобами посуду перед випалюванням, що значно підвищило його якість та естетичну цінність. Випалювання проводили в спеціальних одно- або двоярусних горнах, які забезпечували високу якість процесу. Так, серед поселення Веселий Кут у Побужжі археологами було відкрито цілий гончарний комплекс із залишками двох гончарних горнів. Один з них реконструйований як двоярусний, підковоподібної форми, який за конструкцією нагадує пізні горна, а на поселенні Гребені знайдено одноярусний горн.

Художні риси посуду цього періоду є найрізноманітнішими. Наприклад, у групі кухонного посуду на зовнішній поверхні посудин з'являється схематизоване зображення людської голови; в мальованому посуді – спіраль, що має кілька різновидів, прямолінійні візерунки, композиції з метопами, «личини» антропоморфного божества. На великих грушоподібних посудинах – зерновиках виконується складна за формою спіраль іноді із поглибленими лініями. В окремих випадках техніки заглибленого та мальованого декорування могли поєднуватися.

Посуд середнього періоду поділяють на дві групи – кухонний і столовий [4].

Кухонний посуд, переважно горщики різних розмірів і форм (від високих, з високо поставленими плічками до приземкуватих, що нагадують чаші), виготовляли з глини з домішкою піску, товчених раковин та слюди. Зазвичай, стінки посудин були товстими з грубуватою обробленою поверхнею, що відповідало вимогам до посуду, в якій готували їжу [1].

Пізньотрипільський кухонний посуд середнього Подніпров'я та Дніпро-Бузького Межиріччя продовжив традицію попереднього періоду, але його орнаментація є більш спрощеною. Новим видом орнаменту став шнуровий – відбитки шнура й мотузки в один або два ряди або короткі смужки цих відбитків біля основи шийки [3].

На посуді часто зображувалися стилізовані птахи та тварини. Малюнки наносилися білою, червоною і чорною фарбами [2, 45].

Посуд виготовлявся трьох типів: господарський, кухонний і культовий. Різноманітним був, і так званий, кухонний посуд, що використовувався для приготування їжі: глечики, горщики, гуртки, кринки, миски, тарілки, кубки, чаші, сковорідки.

Серед усього різноманіття форм переважає циліндричний або горщикоподібний посуд всіляких розмірів, деякі з них за пропорціями наближаються до глечиків без ручок або кринок. Трапляються й широкогорлі амфори, гуртки з однією ручкою, мініатюрні посудини з накривками [4].

Масштаби керамічного виробництва вражають, проте, справжньої майстерності та досконалості трипільці, зокрема племена Придністров'я, досягли в оздобленні посуду. Спостерігається мінімум десять типів візерунків: односторонній, двосторонній, статичний, динамічний, мінливий, але в основному геометричний. Найпопулярнішими орнаментальними елементами були спіраль, меандр і канелюри, поширеним був поліхромний розпис чорною, білою, вохристою та червоною мінеральною фарбою. Виділяють наступні вживані способи орнаментації: ямки, гребінці вдавлювання, рельєфні композиції, відбитки шнура або текстилю, рельєфні шишечки, валики по шийці або плічках, наліпні дужки, насічки, прочерк зигзагоподібних ліній з кольоровим розписом або без нього. Часто вплітаються реалістичні зображення рослин, тварин, людини або частин його тіла. Орнамент раннього періоду наносили іноді і на сиру глину за допомогою керамічних штампів [3].

Слід зазначити, що Трипільський кольоровий розпис кераміки – явище унікальне, що практично не повторюється в інших культурах.

Трипільська кераміка – таємнича і унікальна. Археологічні музейні експонати допомагають нам дізнатися про історію, багатогранність цієї культури, а нові глиняні вироби відроджують світ Трипілля. Трипільська кераміка непомітна і не яскрава, проста, але наповнена внутрішнім змістом і приголомшує своєю енергетикою.

***Література*:**

1. Бурдо Н. Б. Сакральний світ трипільської цивілізації. Київ: Наше время, 2008, 296 с.

2. Буткевич Л. М. Орнамент как процесс. Специфика художественной образности. Генезис. Стадии существования. Москва: МГТУ, 2000. 360 с.

3. Енциклопедія трипільської цивілізації / редкол.: Л. М. Новохатько (голова), М. І. Сенченко, Т. І. Іжевська, С. О. Тарута та ін. Київ: Укрполіграфмедіа, 2004. Т. 1. 704 с.

4. Ідзьо В. С., Артюх В. С. Загальна характеристика розвитку Трипільської цивілізації в контексті кристалізації європейського стародавнього світу V-III тисячоліття до н. е. *Науковий Вісник Українського Історичного Клубу*. М., 2003.

Бондарець Євгеній, *аспірант НАКККіМ*

ДО ПИТАННЯ АТРИБУЦІЇ ІКОНИ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ «МАРІЯ ОБРЕТЕ БЛАГОДАТЬ У БОГА»

Українське мистецтво має власне неповторне значення у світовій художній культурі. Своєрідність, новаторство та сміливість вітчизняного іконопису формується з безлічі історичних складових і духовних традицій українського суспільства. Серед низки самобутніх іконографічних явищ в українському сакральному живописі, окреме місце належить дуже неоднозначній, пізній іконографії Пресвятої Богородиці «Марія обрете благодать у Бога», що потребує окремого дослідження.

На сьогодні є досить актуальним питання всебічного вивчення та включення в до наукового обігу аутентичних творів українського іконопису з приватних збірок з метою розширення, доповнення та корегування існуючих критеріїв атрибуції, зокрема, ікони Пресвятої Богородиці «Марія обрете благодать у Бога».

Представлена до атрибуції ікона та антропологія іконографічного образа «Марія обрете благодать у Бога» раніше не була об'єктом мистецтвознавчого дослідження.

Живопис ікони виконаний олійними фарбами на залевкашеній зіставній липовій дошці, що складається з двох частин, які скріплені двома врізними односторонньо спрямованими шпугами. Розмір дошки – 36х28,3х2,4 см. Тильна сторона – майстерно оброблена скобелем.

Тло живописного поля ікони – темно-оливкове; традиційні поля відсутні, середник обрамлений тонким золотим опушом. Богоматір з Немовлям зображена ледь не на дві третини середника, заповнюючи фактично весь простір ікони.

Образи Діви Марії і Христа – округлі, з невеликими рисами наближеними до ідеалу народної краси тих часів; написані тонкими короткими мазками тілесних тонів. Карнація – світла з ніжно-рожевою підрум'янкою. У живописі ікони майстерно використаний принцип умовно світлотіньового моделювання.

Напівпрозора тінь на образі Божої Матері надає зображенню надзвичайної життєвості, здається, що милостива Заступниця наближається до віруючих з таємничої глибини всесвіту. Глибокий темно-оливковий фон ікони підсилює цю ілюзію і змушує згадати аналогічне виконання фонів на українських іконах Богородиці XVI століття.

Пресвята Діва одягнена в синю ризу, поверх якої накинутий червоний гіматій. Волосся святої прикриває зелений убрус. Христос виряджений у білий хітон. Золочені променисті німби та контури драперії одягу Святих передані досить виразно.

На іконі представлений один з найпоширеніших, загальних типів іконографії Богородиці – «Одигітрії», що в перекладі з грецької означає «Путівниця», Божа Матір зображена в урочистій позі з піднятою рукою, зверненої до Свого Сина, як би вказуючи людству шлях до спасіння. Композиція ікони відноситься до популярних в українському іконописі Нового часу західноєвропейських графічних зразків. Живопис ікони виконаний у фряжських мальовничих традиціях зрілого XVIII століття з переважанням барокової стилістики, яка була особливо популярною в Україні. За традицією, прославлені і чудотворні ікони Богоматері, особливо типу Одигітрії, іменувалися за назвами місцевості або певних подій.

Досліджувана ікона Одигітрії іменується «Марія обрете благодать у Бога». Точний час і місце поява протографа даного ізводу, так само як і причини його найменування – невідомі. Але широке поширення цього образу простежується з першої третини XIX століття, особливо на території Центральної України. Багато списків мали традиційний для пізнього українського іконопису – напис знизу середника з назвою ізводу.

Слід відзначити, що цей образ відноситься до ікон, художнє вирішення яких зазвичай відображає молитовні прославлення на честь Богородиці. У день Благовіщення Архангел Гавриїл сповістив Богородиці: «Не бійся, Маріє, бо ти знайшла благодать у Бога» (Лк. 1, 30).

На відміну від поширеного варіанту композиції «Марія обрете благодать у Бога» в досліджуваній пам'ятці у Богоматері в руці відсутня Держава і Христос не благословляє її правою рукою, тримаючи просто відкриті долоні перед собою. Цей факт може свідчити про більшу близькість цієї ікони до свого західноєвропейського зразка, і може бути більш ранньою версією іконографії «Марія обрете благодать у Бога».

Атрибуція проводилася на основі комплексного живописно-стилістичного и техніко-технологічного досліджень. На основі отриманих результатів вдалося встановити, що ікона Богоматері «Марія обрете благодать у Бога» була написана в кінці XVIII століття майстрами іконописної майстерні Києво-Печерської Лаври та може бути використана як високохудожній зразок для подальшого системного вивчення іконографічних особливостей даного типу та іконописних традиції Києво-Печерської Лаври.

***Література*:**

1. Рижова О. О. Іконопис Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століття: особливості формування та розвитку стилю й іконографії. *Культура і сучасність*. 2014. № 1. С. 141-150.
2. Православная икона России, Украины, Беларуси: Каталог выставки. Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2008. 208 с.
3. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ / авт. проекту А. Мельник. Київ: Артанія-Нова, 2005. 256 с.

Варчук Мар'яна, *аспірантка НАКККіМ, старший науковий співробітник, зберігач колекції портретної мініатюри Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків*

МІНІАТЮРНІ ПОРТРЕТИ РОЗАЛЬБИ КАРР'ЄРИ У КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ

У фонді живопису Музею Ханенків зберігається чотири твори портретної мініатюри невідомого художника XVIII століття. Музей придбав їх у червні 1986 році від київської колекціонерки Цецилії Гнатівни Крижановської (1898–1988) за Актом закупівлі (№ 54-н/5 від 25. 06. 86). У інвентарні документи три твори було записано: «Жіночий портрет» (358 ЖК, 360 ЖК, 361 ЖК); а одна мініатюра – як «Закохана пара» (359 ЖК). Наша робота присвячена вивченню трьох портретів жінок.

Поштовхом для дослідження послугувало припущення З. П. Рябікіної (1932– 003; завідувачки відділу європейського мистецтва НММБВХ) та Олени Живкової (куратор колекції живопису НММБВХ) щодо ймовірної авторки одного із цих портретів (361 ЖК) – Розальба Карр'єра (Rosalba Carriera; Венеція, 1673–1757).

Завдання нашої роботи – це знайти та проаналізувати аналогії, опрацювати результати техніко-технологічних досліджень, виділити особливості художньої манери майстра, запропонувати період створення та портретованих. Метою є атрибуція творів мініатюри та уведення в науковий оббіг даних.

Три мініатюрні портрети – 358 ЖК, 360 ЖК, 361 ЖК – написано на слоновій кістці акварельними фарбами. Твори в оправі, що складається із металевої підкладки, скла та рами. Мініатюри овальної форми. За розміром портрети близькі, відрізняються на 0, 02 см (~ 4х3,5 см).

Високий рівень виконання та технологічні особливості, визначені візуально, стали початком для уточнення здогаду З. П. Рябікіної про авторство Розальби Карр'єри. Стилістичні особливості трьох портретів: перевага ідеальних рис обличчя над індивідуальним, увага до деталей та текстури одягу, асиметричність, звивисті лінії, пастельна кольорова гама, театральність та алегоричність композиції – не суперечили початку XVIII століття, тобто періоду творчості художниці.

Порівняння портретів із колекції Музею Ханенків з еталонними роботами Розальби Карр'єри, підтвердило цю гіпотезу [2]. Було знайдено прямі аналогії до портретів у творах, виконаних у техніці пастель: 358 ЖК – «Європа» (папір, пастель; 34х28 см; Gal.-Nr. P 31) , 360 ЖК – «Тірольська господиня» (папір, пастель; 33х27 см; Gal.-Nr. P 28), 361 ЖК – «Катаріна Саґредо Барбаріґо» (папір, пастель; 42х33 см; Gal.-Nr. P 16) (Дрезденська картинна галерея, Дрезден) [3]. На цьому етапі дослідження ми посилаємося на назву та датування творів, запропоноване Дрезденською картинною галерею.

Розальба Карр'єра – майстриня живопису рококо, народилася у Венеції 1673 року. Близько 1700 року вона заснувала нову техніку – почала писати мініатюри на слоновій кісці. Тонка та прозора основа виявилася ідеальною для невеликого зображення аби передати найтонші відтінки шкіри за допомогою напівпрозорих акварелей. У 32 роки мініатюристка стала першою жінкою-художницею, що отримала членство Академії Сан-Лука у Римі.

Популярність Розальби зумовила значну кількість копій її композицій [2]. Постало питання про автентичність творів із колекції Музею Ханенків.

У лютому 2018 року, співробітники БНТЕ «АРТ-ЛАБ» (О. Б. Адріанова, С. О. Біскулова) здійснили ґрунтовне техніко-технологічне дослідження мініатюр [1]. Це дозволило визначити період створення складових фарбового шару, уточнити матеріал основи, склад фарби, а також склад скла на обрамленні портретів. Макрофотографія надала можливість порівняти манеру виконання творів з колекції Музею Ханенків з автентичними мініатюрами (з інших музеїв).

Пропонуємо увести до наукового обігу таку атрибуцію мініатюрних портретів: Розальба Карр'єра (Венеція, 1673 – 1757; Rosalba Carriera): 358 ЖК – «Портрет жінки з віялом», 360 ЖК – «Портрет дівчини у тірольському вбранні. Після 1721», 361 ЖК – «Катаріна Саґредо Барбаріґо. Близько 1735 – 1740».

Наша робота має практичне застосування у виставковій та науково-дослідній діяльності Музею Ханенків. Техніко-технологічні дослідження мініатюр стали чудовим прикладом колаборації між Музеєм Ханенків та БНТЕ «АРТ-ЛАБ». Перспективою для нашої роботи є подальше встановлення портретованих осіб на творах 358 ЖК та 360 ЖК та/або алегоричного сюжету мініатюр, датування твору 358 ЖК та опрацювання щоденників художниці для вивчення особливостей її техніки.

Література:

1.Адріанова О., Біскулова С. Экспертное заключение. Исследование миниатюр Розальбы Каррьеры из фондов Музея Ханенко. URL: http://www.art-lab.com.ua/images/stories/carriera.pdf (Дата звернення: 15.10.2020).

2. Jeffares N., Dictionary of pastellists before 1800. Rosalba Carriera. URL: http://www.pastellists.com/articles/carriera.pdf (Last accessed: 15.10.2020).

3. Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Online collection: Rosalba Carriera. URL:https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=1&q=rosalba%20carriera (Last accessed: 15.10.2020).

Герасименко Катерина, *магістрантка НАКККіМ*

ДОСЛІДЖЕННЯ СИМВОЛІЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ ТРИПІЛЬСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Трипільська культура є важливою частиною історичної та науково-дослідної сфери вивчення як в Україні, так і за її межами. Дана археологічна культура була поширена у VI–III тисячолітті до нашої ери на території загальною площею понад 350 тисяч квадратних метрів, і у часи розквіту їй належали найбільші за розміром та числом мешканців поселення в Європі. Трипільська культура, або як її ще називають культура Кукутень, залишила велику кількість археологічних артефактів, наприклад, фрагменти будівель, знаряддя праці, предмети побуту та культу. Але, безсумнівно, найбільш характерною та пізнаванною складовою культури є її кераміка.

Безліч знайдених артефактів дозволяє уявити життя, побут та вірування людей доби енеоліту, а висока художня цінність привертає увагу мистецтвознавців.

Виготовлення та розпис посуду – найбільш значущій та яскравий прояв діяльності трипільської цивілізації, якій крізь тисячоліття прийшов до наших днів. Через характерне орнаментування можна простежити культурно-історичну трипільську спільність[4] Характерною ознакою трипільської кераміки є її розпис. Орнаменти, виконані на керамічних посудинах давніми майстрами, стали основою для наукових розробок з питань періодизації та відносної хронології культурної приналежності пам'яток, реконструкції світогляду та релігійних уявлень давніх народів [4] Декор відрізняється за формою, видами та призначенням посуду. Найтиповішими мотивами були меандрово-спіральний, рослинний, зооморфний, антропоморфний та космічно-зодіакальний. Орнамент вкривав посудину, у вигляді горизонтального малюнку або мав замкнену просторову форму. Поверхню посуду та більшості статуеток вкривали заглибленим орнаментом або канелюрами у вигляді стрічок з кількох паралельних ліній, що утворювали спіральні форми орнаменту [2]

Посуд давніх землеробів прикрашався ангобним розписом або рельєфним орнаментом. Для живопису трипільців характерним є застосування трьох технік розпису: поліхромного, монохромного, біхромного, а також нанесення орнаменту за допомогою продряпування (рельєфна орнаментація, заглиблений орнамент), іноді із заповненням білою пастою (інкрустація), який майже завжди доповнювався фарбуванням. Різновидом заглибленого орнаменту є прокреслений, вдавлений, різний, штампований (гребінцевий, шнуровий). Однак, з точки зору орнаментальної знаковості, більш семіотично насиченим є розпис ангобами (поліхромний, монохромний, біхромний). Так, в орнаментиці Трипілля прослідковується тенденція переходу від творення реалістичних образів на ранніх етапах розвитку культури, які поступово трансформуються в більш схематичні (абстрактні) образи [1].

Орнаментально-композиційна система декорування керамічних виробів є генетичним кодом художньої традиції української культури, тому дослідження художньо-естетичних властивостей, композиційних закономірностей побудови форми, елементів орнаменту та регіональних особливостей творів народної кераміки має важливе значення [3].

В основі знакової системи трипільської культури лежить певна кількість простих ключових знаків.

Необхідно зазначити, що у дослідженні малюнків трипільської кераміки досі не існує чіткої ідентифікації та узагальнення орнаментальних мотивів трипільського живопису.

Основні типи орнаментів мають сталі композиційні схеми, які семантично пов'язані з характером їхнього розташування.

Також можна зазначити, що знаково-символічне мистецтво давнини мало, насамперед, змістовний, ідеологічний, релігійно-магічний характер, а вже згодом почало виконувати функцію прикраси. Показовим є те, що давні майстри іноді розписували поверхні, які не були доступними для огляду, що свідчить про увагу до самого знака, а не до оздоблення як такого. Тому, доречно за формами й лініями зображення шукати не реальні об'єкти, а «ключовий сюжет» первісної релігії трипільців. На сьогодні не є можливим розшифрувати трипільські орнаменти як конкретні тексти, тому основна цінність орнаменту полягає у сприйнятті історичного дослідження, художніх якостей та забезпечення атрибуції. Методи дослідження орнаментики розрізняють залежно від того, які аспекти вивчення поставлені за мету – історичні, територіальні чи хронологічні. Важливе значення має пошук нових підходів та методів до вивчення орнаменту як джерела культурно-історичних реконструкцій [4].

Орнаментально-композиційна система декорування керамічних виробів є генетичним кодом художньої традиції української культури, тому дослідження художньо-естетичних властивостей, композиційних закономірностей побудови форми, елементів орнаменту та регіональних особливостей творів народної кераміки має важливе значення [3].

Таким чином, у зв'язку з постійним розвитком та пошуком нових підходів та методів вивчення орнаменту стає можливим проведення атрибуції для неатрибутованих предметів та систематизації керамічних виробів. Вплив мистецтва трипільської культури є захоплюючим та актуальним напрямом подальших мистецтвознавчих досліджень.

***Література*:**

1. Каліщук Р. В. Оранментально-знакові мотиви у живопису культури трипілля-кукутені. *Вісник ХДАДМ.* 2007. № 8.
2. Климова Л. В. Художня культура 10 клас: підручник. URL: subject.com.ua/textbook/art\/10 klas/2.html.
3. Паславська Л. О. Композиція й орнаментика декорування традиційної української кераміки у сучасній етнодизайнерській практиці. *Культура і сучасність:* альманах. Київ: Міленіум, 2015. № 1.
4. Яковишина Я. Трипільський орнамент: окремі аспекти історіографії та методики досліджень. *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині.* 2014. Вип. 18. С. 97–109.

Губко Алла, *викладачка Дитячої школи мистецтв (м. Шпола, Черкаська обл.)*

ШПОЛЯНСЬКИЙ РАЙОННИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ: СТАНОВЛЕННЯ ТА СТРУКТУРА МУЗЕЙНОГО ФОНДУ

Минуле, що зберігається в пам'яті, є частиною теперішнього
Тадеуш Котарбінський

Збереження національної пам'яті є важливою складовою виховання нового покоління та формування його світогляду. У цьому процесі задіяні різні соціальні інститути: родина, соціальна група, школи, мистецькі школи, заклади вищої освіти тощо. Одним з головних учасників цього процесу, що виступають носієм пам'яті є музеї – національні, приватні, державні та комунальні. Вони, у свою чергу, поділяються за напрямами: меморіальні, історичні, художні, краєзнавчі тощо. Саме останні на локальному рівні виконують функцію матеріальних та нематеріальних цінностей культури.

Шпола – це місто у Черкаській області, яке згідно з Наказом Державного комітету природних ресурсів України (департамент геодезії і картографії) від 20 травня 2005, № 95, знаходиться неподалік географічного центру України, села Мар'янівки Шполянського району Черкаської області [5].

Шпола вперше згадується в польських хроніках наприкінці XVI століття. З 1793 р. воно входить до складу Російської імперії. У XIX столітті розпочинається розбудова Шполи, зокрема в 1812 р. власниця земель Дар'я Лопухіна відкриває ткацьку мануфактуру. У 1851 р. запрацювала цукроварня. У 1866 році Шпола стає центром волості [6].

«Шпола**.** Дворів 1856, мешканців обох статей 10133. Головне заняття мешканців – землеробство й торгівля. У містечку 2 православні церкви, однокласна народна школа, двокласна парафіяльна школа, церковнопарафіяльна, цукровий завод, 20 кузень, 6 лудильних майстерень, вальцево-паровий млин, трактир, винний погріб, 4 заїжджих двори, лікарня, 4 лікарі, 5 фельдшерів, аптека» (*Списокъ населённых месть Кіевской губерніи изданіе Кіевского Губернского Статистического комитета. Кіев. 1900. С. 721–722)* [3]**.**

У 1938 р. Шпола отримала статус міста. Майже через 40 років, у 1977 р. Шполянська районна адміністрація прийняла рішення про створення районного історико-краєзнавчого музею «Бойової і трудової слави Шполянщини». Вагомий внесок у формування музейного фонду зробили: Р. Г. Фоменко, М. М. Ткаченко, П. К. Шурубалко, Г.І. Самохатній, Б. М. Гадіон, О. І. Туманова та інші [2, 5]. У 1980 р. відбулося відкриття музею, фонд якого складав 5 тис. одиниць. У середині 90-х XX ст. музей частково було ліквідовано. Згідно з Указом Президента України Кучми Л. Д. «Про невідкладні заходи щодо розвитку музеїв України» від 22 березня 2000 р. №489/2000, музей було відкрито в 2001 р. на громадських засадах. У 2005 р. музей був юридично зареєстрований [1, 4; 2, 5].

Експозиція музею розміщена в семи залах і налічує майже 1000 експонатів. Відкриває експозицію картинна галерея, яка містить у своїх фондах твори художників Черкащини та Шполянського району, особливе місце в експозиції займають композиції художника Владислава Задворського.

Друга зала музею присвячена археологічній частині експозиції, де представлені кам'яні знаряддя праці періоду неоліту, зразки побутових предметів трипільської, пеньківської та черняхівської культури, наконечники для стріл скіфського періоду та прикраси періоду Київської Русі.

До колекції керамічних виробів входять як зразки фабричного, так і ручного виготовлення: глечики, макітри, миски – розмаїття форм виробів висвітлює гончарні традиції та розвиток ремесла в регіоні. Значну частину колекції займають фарфорові (порцелянові) та фаянсові вироби найбільших виробників XIX–XX ст. – вироби художньої кераміки виготовлені на фабриках товариства братів Кузнєцових, А. Зусмана та Будянському фарфоровому заводі.

У музеї представлено козацький період Шполянщини, що була одним із активних осередків козацтва, зокрема Корсуньського полку. Один із залів стилізовано під світлицю хати початку XX століття, що дозволяє відвідувачам ознайомитися з предметами побуту, зразками й традиціями ткацтва та прядильно-ткацьким обладнанням. Особливе місце в експозиції присвячено побутовому костюму, а також історії вишивки Шполянщини на прикладі рушників, скатертин та інших виробів.

Представлено також експозиції, що висвітлюють трагічні та драматичні події українського народу – це Друга світова війна, голод в Україні 1932-1933 рр. та 1947 р., війна в Афганістані, Чорнобильська трагедія, Революція Гідності та російська збройна агресія проти України.

Однією з найпопулярніших експозицій Шполянського краєзнавчого музею є експозиція грошових знаків світу – це подарунок відомого колекціонера Василя Васильовича Стеценка [8, 7], який є знавцем з нумізматики, фалеристики, боністики та філателії. Музейна колекція налічує понад 1000 експонатів [4].

Таким чином, Шполянський краєзнавчий музей охоплює у своєму музейному фонді зразки матеріальної культури різних періодів історії України від Трипільської культури до сучасності, що дозволяє сформувати уявлення про традиції, звичаї та історію краю та закріпити знання про це у пам'яті молодого покоління.

Література:

1. Вороневич В. О., Заїка І. І. Шполянщина 1923–2003. Люди. Події. Факти: історично-публіцистичне видання. Черкаси: Відлуння-Плюс, 2004. С. 4.
2. Денисова М. Тут оживає історія… *Шполянські вісті*. 1982. 29 грудня. С. 5.
3. Кузьмінський А. І. Наш рідний край: довідкове видання. Київ: Україна. Частина 2. С. 14.
4. Сайт В. В. Стеценка. URL: www.collection.shpola.net (дата звернення 03.09.2020).
5. Черкащина – духовності скарбниця. / Чабан А. (кер. автор. колективу. Черкаси: Бізнес-стиль, 2009. С. 228.
6. Шевчук В. Історія Шполянського краю. Черкаси: Відлуння-Плюс, 2003. 184 с.
7. Шпола – географічний центр України: інформ. вид. Черкаси: ПП Чабаненко, 2004.
8. Шугай, М. Піастри, піастри!.. *Шполяночка плюс*. 2012. 31 серпня. С. 7.

***Давидова Катерина**, аспірантка КНУКіМ*

РІЗНОМАНІТНІСТЬ НАПРЯМІВ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ. ПРИНЦИПИ КЛАСИФІКАЦІЇ, МЕТОДИКИ АТРИБУЦІЇ ВІТАЛЬНОЇ ЛИСТІВКИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Не зважаючи на значну кількість та різноманітність наукових досліджень поштової листівки, на сьогодні малодослідженою з позиції дизайну залишається привітальна листівка в Україні. Під час написання наукових праць, дослідники не приділяли значної уваги дизайнерському наповненню поштової вітальної листівки. Серед низки досліджень з питань даної проблематики заслуговують на увагу наведені нижче наукові роботи.

Заслуговує на увагу робота Самбур М. В. «Открытка в контексте культуры: атрибуция, научное описание, экспонирование». Раніше дослідниками розглядалась лише історія листівки, Самбур М. В. запропонувала основні принципи класифікації, розробила методики атрибуції та науковий опис експонування листівок, що стало більш актуальним у вивченні листівок [5]. Працюючи над дослідженням листівок даним автором було опубліковано ряд статей.

Проблемою класифікації художніх листівок займалася Родіонова А. Є. У роботі «Открытка как феномен художественной культуры (на материале русской открытки конца XIX - начала XX века)» (1995 р.) науковець проаналізувала різні сторони ілюстрованих листівок [4]. З появою різноманітних друкованих текстів на листівках виникла необхідність їх філологічного аналізу.

Аналіз основних напрямків використання текстів відкритих листів вперше здійснила Ларіна А. Н. у дослідженні «Документальная открытка конца XIX – начала XX вв. как источник по истории и культуре Москвы» та розробила методичні рекомендації по їх вивченню. Поштові листівки розглядаються як із зворотної, так і з лицьової сторони, приділяється увага штемпелю, надписам, також надається характеристика ілюстрованих листівок як історичного джерела і основних методів роботи з ним. Питанням датування дореволюційних листівок приділяється особлива увага. Автор аналізує відомості про видавництво, фотографа, місце друку, текст листа, накладі та інше [1, 2].

На основі вивчення архівних документів громади Святої Євгенії Червоного Хреста, яка була створена в 1893 році в Росії і займалася благодійною діяльністю. У своїй роботі «Открытки Общины св. Евгении как художественный проект мастеров объединения "Мир искусства". Проблемы истории и художественной практики». Мозохіна Н. О. систематизувала матеріал дослідження, вивчила своєрідність мистецтва листівки, провела аналіз листівок, над якими працювали відомі художники А. Н. Бенуа, М. В. Добужинський, І. Я. Білібін, Н. К. Реріх [3].

Над історією виникнення, еволюцією благодійної листівки кінця XIX – початку XX століття працювала Чорбачиді Софія Олександрівна. У своїй дисертаційній роботі «История благотворительной открытки (1898-1917)» автор дала визначення поняття «благодійна листівка», визначила час її появи, відтворила історичний процес її розвитку, відшукала художників, які працювали над оформленням благодійної листівки. Створила періодизацію історії благодійної листівки, створила її класифікацію за різними ознаками, виявила особливості художньо-поліграфічного оформлення благодійних листівок [6].

Таким чином, на основі наукових робіт в контексті розвитку поштової привітальної листівки кінця XIX – початку XX століття, розкрито зміст, основні напрямки наукових досліджень та проблематику,

присвячену розвитку та становленню привітальної поштової листівки не тільки як засобу комунікації, але і як об'єкту культурної спадщини, об'єкту колекціонування та філологічного аналізу.

Література

1. Ларина А. Н. Документальная открытка конца XIX-начала XX вв. как источник по истории и культуре Москвы. Дис. канд. исторических наук. Москва, 2004. 213 с.

2. Ларина А. Н. Иллюстрированная открытка: вопросы атрибуции. *Вестник РГГУ*: научный журнал. Москва, 2012. № 6. С. 214-224.

3. Мозохина Н. А. Открытки Общины св. Евгении как художественный проект мастеров объединения "Мир искусства". Проблемы истории и художественной практики: дис. канд. Искусствоведения / Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Москва, 2009. 185 с.

4. Родионова А.Е. Открытка как феномен художественной культуры (на материале русской открытки конца XIX – начала XX в.): дис. канд. философских наук / Российский институт работников искусств, культуры и туризма. Москва, 1995. 186 с.

5. Самбур М.В. (2013). Почтовая открытка как источник информации по истории и культуре. Весник Московского государственного университета культуры и искусств. № 4(54). С. 65-69.

6. Чорбачиди С. А. Художественные открытки в фонде Иконографического отдела РГБИ: описание коллекции: дипломная работа. Москва, 2011. 152 с.

***Дев`яткова Кристина**, магістрантка НАКККіМ*

СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПРОБЛЕМИ ЕКСПЕРТИЗИ ЮВЕЛІРНОГО АНТИКВАРІАТУ

Український ринок антикварних ювелірних виробів наближається до європейського, але представленні на ньому художні цінності до цього часу не були об'єктами наукового дослідження. У той час склалась ситуація, яка потребує вирішення проблем, насамперед, пов'язаних з експертизою [1] західноєвропейського ювелірного антикваріату. Завдяки пробірному клейму царської Росії, яким відмічена переважна більшість дорогоцінних предметів XIX ст., до кола наукового дослідження з історії вітчизняного ювелірного мистецтва належать вироби, які не мають ніякого відношення до нашої територіальної практики.

Експертиза, яка існує на сьогодні важлива, перш за все, для атрибуції [2] витворів мистецтва музейного рівня. Головними експертами тут виступають саме музейні спеціалісти як зберігачі еталонних предметів, на основі яких проводять дослідження та видаються експертні висновки. На жаль, сферою наукового інтересу музейних спеціалістів продовжує бути мистецтво видатних ювелірів Російської імперії. Тому, у випадках із західноєвропейським ювелірним антикваріатом, видані експертні висновки, частіше несуть консультаційно-рекомендований характер.

У нашій країні у старовинних виробах, перш за все, цінують авторство та коштовність матеріалів, які повинні бути підтвердженні пробірними та іменними клеймами [3]. Відповідно, експертизу проводять з метою атрибуції предмету, встановлення справжності клейм та отримання письмового експертного висновку. Ювелірні предмети проходять: експертизу клейм, хіміко-технологічну експертизу металу, гемологічну експертизу дорогоцінного каміння, мистецтвознавчу експертизу та експертне оцінювання.

Об'єктивно усі перелічені експертизи, атрибуції та складне хімічно-технологічне дослідження, які традиційно застосовуються для визначення вітчизняних ювелірних виробів XIX ст., найчастіше виявляються малоефективними при проведенні експертних досліджень західноєвропейського ювелірного антикваріату. Тому що, хімічний аналіз тільки підтверджує наявність дорогоцінного металу в сплаві, але не дає нам змогу ідентифікувати зі 100 % гарантією, до якої проби належить даний сплав золота, наприклад 9 чи 10, 14 або 15 каратної. В той час, як в окремих країнах західної Європи, це дозволило б визначити просторово-часову локацію, наші методи атрибуції за пробірними та іменними клеймами тут можуть і зовсім не стати у нагоді, тому що ми не можемо їх ідентифікувати при наявності майже стертих клейм, нечитабельних або зовсім відсутніх на досліджуваному артефакті.

Слід зазначити, що мистецтвознавча експертиза базується на визначенні та ідентифікації [4] художніх ознак предметів, але існують національні, видові та стилістичні розбіжності в країнах Європи в один і той же період часу. До того ж багато виробів не мають яскраво виражених стилістичних ознак. Тому, при експертизі антикварних ювелірних предметів західноєвропейських країн треба враховувати генезис та розвиток ювелірного мистецтва в тій чи іншій країні окремо, брати до уваги соціально-економічні передумови появи різноманітних типів прикрас та предметів, особливості їх видової диференціації, історико-культурні аспекти функціонування.

Художню експертизу проводять мистецтвознавці, які найчастіше мають мінімальні пізнання в техніці та технології виготовлення ювелірних виробів, а тут треба мати більш ґрунтовне поняття конструкцій, кріплень, монтування деталей згідно часу та регіону. Не менш важливе при встановленні часу виготовлення ювелірного виробу є види огранювання дорогоцінного каміння та методи його монтування, що вкупі з іншими релевантними ознаками дозволяє точно ідентифікувати предмети.

Аналіз ситуації на ринку дозволяє зробити такі висновки: динамічний розвиток антикварних ювелірних виробів характеризується не тільки зростаючим попитом, але й переорієнтацією вектору інтересу до західноєвропейського ювелірного антикваріату. Значно активізувалося за останні роки ввезення в Україну старовинних західноєвропейських прикрас та столового срібла, що пояснюється нечисленними збереженими вітчизняними високохудожніми виробами в нашій країні, що недостатньо для нормального функціонування ювелірного антикварного ринку вітчизняного походження. Саме наявність в антикварних салонах та на вітчизняних аукціонах великої кількості предметів західноєвропейського походження дозволяє не тільки відслідкувати динаміку процесу, але й зрозуміти суть наростаючих проблем в цьому сегменті сучасного антикварного ринку.

Підсумовуючи все вищесказане, необхідно сформувати нове наукове осмислення методів проведення експертизи виробів ювелірного мистецтва, що має основоположне значення для розробки методології ідентифікації західноєвропейського ювелірного антикваріату. У зв'язку з цим потрібно введення до наукового обігу досліджень провідних зарубіжних експертів, що дозволило б нам встановлювати статус та просторово-часову локалізацію західноєвропейських ювелірних виробів XIX століття.

Жмулюкіна Ірина, *магістрантка НАКККіМ*

ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ХУДОЖНИКІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Українські дослідники неодноразово присвячували свої роботи вивченню нонконформізму. Це складне соціокультурне та мистецьке явище досліджувалося на рівні філософського аналізу; у соціокультурній площині як стратегія політичної поведінки, що знайшла втілення у дисидентському русі шістдесятників; на рівні досліджень творчості окремих видатних художників-шістдесятників, зокрема Алли Горської, Віктора Зарецького.

Шістдесятники – загальна назва цілого покоління радянської та української національної інтелігенції, що ввійшла в культуру (мистецтво, літературу, кінематограф) та політику в СРСР у другій половині 50-х років XX ст. Це був період «хрущовської відлиги», тобто десталінізації й деякої лібералізації, що розпочалися з другої половини 50-х років XX ст. й найповніше проявилися саме в шістдесятих роках XX ст. Історично доба шістдесятництва – це період з другої половини 1950-х років до початку 1970-х років (до 1972 року, якщо точно, адже друга хвиля арештів, що була в 1972 році, вважається закінченням доби). В історії українського мистецтва доба шістдесятництва – це епоха від «відлиги» до «перебудови», тобто період часу із середини 1950-х років до першої половини 1980-х.

Українські шістдесятники виступали на захист української мови й культури, свободи художньої творчості. Значний вплив на їхнє становлення справила західна гуманістична культура, традиції «розстріляного відродження» та здобутки української культури кінця XIX – початку XX ст. Шістдесятники відновили традиції класичної дореволюційної інтелігенції з її прагненням до духовної незалежності, політичної відчуженості, ідеалів громадського суспільства й служіння народові. Така культурна діяльність виходила за межі дозволеного владою, і вже в самому початку 60-х років XX ст. почався масовий тиск на нонконформістську інтелігенцію. Вбачаючи у пошуках творчої молоді зародки опозиційності, відступ від основних канонів, влада перейшла у наступ на шістдесятників. Сигнал надійшов із Москви, де Микита Хрущов піддав брутальному цькуванню представників творчої інтелігенції. Побувши наприкінці 1962 року на виставці молодих художників, він не зрозумів і різко розкритикував модерністське мистецтво. Вердикт був однозначним: «Все заборонити!» В Україні своєрідною точкою відліку гонінь на художників було знищення вітража «Шевченко. Мати» 1964 року, що його було зроблено у співавторстві Аллою Горською, Опанасом Заливахою, Людмилою Семикиною, Галиною Севрук.

Галиною Зубченко цей твір було визнано, що не відповідає вимогам соціалістичного реалізму й ідейне ворожим.

Попри гоніння, частина художників-шістдесятників не відмовилася від своєї позиції і пішла на загострення стосунків із владою; інша частина творчої інтелігенції відійшла від громадської діяльності й зайнялася суто фаховими справами. Найбільш активними й послідовними у своїй боротьбі, до яких

можна віднести слова Веніаміна Кушніра «Я український художник, і моя творчість повинна бути національною!», були Алла Горська, Віктор Зарецький, Опанас Заливаха, Галина Севрук, Людмила Семикина, Галина Зубченко, Веніамін Кушнір, Борис Плаксій тощо.

Важливо зазначити, що з точки зору фахівця-мистецтвознавця віднесення до художників-шістдесятників тільки цих видатних імен значно звужує уявлення про митців епохи, адже існують десятки імен художників із Харкова, Львова, Ужгорода, Києва, Одеси, яким, за словами кураторів виставок у Національному художньому музеї Ольги Балашової та Лізи Герман, є притаманний спільний візуальний код художників-шістдесятників України. Серед таких імен ми знаходимо Вілена Барського, Анатолія Сумара, Флоріана Юр'єва, Григорія Гавриленка, Валерія Ламаха, Акима Левича, Олександра Дубовика, Романа Сельського, Маргітт Сельську, Ференца Семана, Єлизавету Кремницьку, Людмилу Ястреб, Ольгу Соколову та ін.

Сьогодні об'єктивне вивчення репрезентації творчої спадщини митців-шістдесятників на сучасному арт-ринку України набуває у галузі образотворчого мистецтва фундаментального значення.

Шістдесятництво – значне явище у суспільному і мистецькому житті України другої половини XX ст. Художники-шістдесятники постали справжньою елітою в суспільстві, адже усвідомили свою персональну відповідальність за формування духовних цінностей і пріоритетів української нації.

Література:

1. Балашова О., Герман Є. Мистецтво українських шістдесятників. Вид-во Основи. Київ, 2015. 382 с.

***Зайцева Вікторія**, аспірантка НАКККіМ*

АНАЛІЗ ДОСЛІДЖЕНЬ ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ В КІНЦІ XIX – НА ПОЧАТКУ XX СТ.

На тлі розвитку церковної археології, зосередженню уваги до збереження для науки вітчизняної церковної старовини та становленням наукової методології історичних дисциплін в XIX ст. твори мистецтва вперше стають об'єктами історичного аналізу, отже розглядаються як пам'ятки культури. Суттєвий внесок у справу дослідження пам'яток архітектурно-мистецької спадщини зробили члени історичних та археологічних товариств. Їх праці, що публікувалися на сторінках спеціальних науково-популярних журналів та часописів, ввели до наукового обігу чисельні архівні матеріали, описи, практичні дослідження, суттєво збагативши джерельну базу у вивченні пам'яток історії та культури.

Метою представленої розвідки є висвітлення окремих результатів досліджень Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври у працях кінця XIX – початку XX ст.

Одним з перших дослідників Троїцької надбрамної церкви був професор Київської духовної академії П. О. Лашкарьов, який ґрунтуючись на «свідченнях А. Кальнофойського [1], наявності елементів стародавньої кладки, цілісності плану і фасадних форм», припустив, що храм на Святих воротах є одною з найбільш стародавніх будівель, що збереглися в Києві [2, 263-282]. Його припущення були підтверджені натурними дослідженнями Троїцької церкви членів Київського церковно-археологічного товариства у 1881 році під час проведення ремонтно-будівельних робіт. За результатами детального обстеження та з метою «освидетельствования древностей означенной церкви» був складений відповідний Акт, підписаний протоієреєм Києво-Софіївського собору П. Г. Лебединцевим, професорами Київської духовної академії П. А. Лашкарьовим та Н. І. Петровим, архітектором академії В. І. Сичуговим та професором Санкт-Петербурзького університету А. В. Праховим. В документі були сформульовані висновки комісії щодо конструктивних змін у склепіннях, бані та покрівлі церкви під час колишніх перебудов, з'ясовані особливості вівтарних абсид храму [3, арк. 9]. Головні аспекти дослідження були оприлюднені П. Лашкарьовим на засіданнях археологічних з'їздів та опубліковані в «Трудах Киевской Духовной Академии» [4, с. 123].

Значна робота щодо дослідження стародавніх пам'яток проводилася Імператорською Академією мистецтв, художники якої щорічно направлялися в різні місцевості для збору колекції малюнків церковної архітектури. Так, в 1886 році до Духовного Собору Києво-Печерської лаври надійшло звернення щодо надання Академії відомостей про архітектурні та історичні пам'ятки лаври з метою «воспроизведения точных рисунков со всех православных храмов и священных предметов для сохранения потомству образцов русской художественной старины и вместе с тем, и как материалы для составления русской истории» [5]. Головна увага була прикута, в першу чергу, до пам'яток архітектури, створених до XVIII ст. Результати дослідження Троїцької надбрамної церкви, що базувалися головним чином на попередніх дослідженнях П. Лашкарьова, були опубліковані у виданні Академії «Памятники

древнего русского зодчества» і містили чи не перші архітектурні креслениики церкви (плани, розрізи, фасади), виконані з натури М. Преображенським [6, 1].

Важливі спостереження щодо витоків та стилістичних особливостей настінних розписів Троїцької церкви знайшли відображення у працях таких авторів як: М. П. Істомін та М. І. Петров. Як джерело для створення композицій малярського ансамблю церкви Істомін визначає «сильний вплив біблії Піскатора (1674 р.), Вейгеля (1712 р.) та західної гравюри загалом» [7, 32]. Головні висновки його досліджень були оприлюднені на археологічних з'їздах у Вільно (1893 р.), в Ризі (1896 р.) та Києві (1899 р.). Зв'язок іконографічної програми стінопису Троїцької надбрамної церкви із західними впливами прослідив і Петров, зауважуючи, що лаврські майстри «не задовольнялися рабським наслідуванням західним взірцям», започаткувавши в Лаврі у травні 1763 року «правильну, систематичну школу іконопису» [8, 40].

На основі вищевикладеного, слід зазначити, що діяльність дослідників кінця XIX – початку XX ст. посприяла розробці методики вивчення національної історико-культурної спадщини, заклавши фундамент наукового опрацювання. Висновки їхніх досліджень, що ґрунтуються на змістовному фактологічному матеріалі, мали важливе значення не тільки у справі відкриття та вивчення Троїцької надбрамної церкви, а й для подальшого розвитку та становлення історії архітектури та мистецтва.

Література

1. Описание Троицкой церкви построенной над «Святыми воротами» по образцу церкви над Золотыми воротами. 1853 г. ЦДІАК України (Центр. держ. істор. архів України), Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 197.
2. Лашкарев П. А. Киевская архитектура X-XII века. Труды третего археологического съезда в России, бывшаго в Киеве в августе 1874 года. Киев, 1878. Т. 1. С. 263-282.
3. О поновлении снаружи Свято-Троицкой на Св. воротах церкви. 1881 г. ЦДІАК України (Центр. держ. істор. архів України), Ф.128. Оп.1 заг. Спр. 2766.
4. Лашкарев П. А. Остатки древних зданий Киево-Печерской лавры. Труды Киевской духовной академии. Киев, 1883. Т. 1. С.122-128.
5. О присылке в Академию художеств сведений об архитектурных и исторических памятниках лавры. 1886 г. ЦДІАК України (Центр. держ. істор. архів України), Ф.128. Оп. 2 заг. Спр. 334.
6. Суслов В. В. Памятники древняго русскаго зодчества. Императорская академия художеств. Вып. 3. С.-Петербург, 1897. 15 с.
7. Истомин М.П. Фрески XVII-XVIII в. в храмах и костелах юго-западной России и отголоски прошлого в них. Труды Одиннадцатого археологического съезда в Киеве. Киев, 1899. Т. 2. С.61-63.
8. Петров М. И. Южно-русские иконы. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии. Вып. 1. Киев, 1913. 62 с.

Зеленюк Олександр, *аспірант НАКККіМ*

ВПЛИВ БАУХАУЗУ НА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ В КИЄВІ

Діяльність мистецької школи Баухаузу стала безпрецедентним експериментом, здійсненим у Німеччині після Першої світової війни, з метою досягти єдності промисловості і мистецтва. Ідеї школи ще за часів її існування з 1919-1933 рр., мали значний вплив на розвиток європейського дизайну. Подібні ідеї знайшли своє втілення у діяльності ВХУТЕМАСу в Москві. На теренах УРСР схожі процеси відбувалися в Київському художньому інституті протягом 1924-1930 рр., керівником якого був І. Врона.

Українська академія мистецтв, яку 1917 р. приходом більшовицької влади, було реорганізовано в Інститут пластичних мистецтв, започаткувала вищу мистецьку освіту в Україні. Перші роки заклад був орієнтований переважно на класичне та українське народне мистецтво, однак у 1924 р. його об'єднали з Українським архітектурним інститутом під назвою Київський художній інститут (КХІ, на сьогодні – НАОМА).

Структуру навчального закладу було орієнтовано на підготовку художників з трансформації навколишнього середовища, речей побуту, виробництва. Така структура мала багато спільного зі структурою та ідеологією Баухаузу, метою якого було виховання художника-універсала, що поєднав би в собі архітектора, графіка, живописця та теоретика [3].

Завдяки фінансуванню КХІ Наркоматом освіти були здійснені зарубіжні відрядження професорів інституту М. Бойчуку та А. Тарану, а також її випускника – директора Межигірського художньо-керамічного технікуму В. Седляра. Під час відрядження, яке тривало майже рік, вони відвідали Прагу, Варшаву, Рим, Страсбург, Лейпциг, Мюнхен, Париж, Дрезден, Палермо та Відень, де читали лекції та обмінювалися досвідом із західними фахівцями.

Завдяки конкурсу для вчителів та фахівців, організованому І. Вроною., до Київського художнього інституту прибули та очолили його кафедри відомі діячи мистецтва: В. Татлин, П. Голубятников, К. Малевич та ін. Це дало змогу першими запровадити новітні художні методи та творчі знахідки. Зокрема, К. Малевич відкрив в інституті кабінет експериментального «ІЗО». Він вважав художню

освітню систему того часу застарілою і був переконаний, що митець повинен йти назустріч виробництву [5]. К. Малевич знайомив з теоретичними розробками та публікував їх в періодичному виданні «Нова генерація», засвідчивши готовність до трансформації українського творчого середовища. [1]. Діяльність К. Малевича «київського періоду» багато в чому збігалася з ідеологією А. Ван де Вельде та В. Гропіуса, які шукали новаторські шляхи синтезу різних видів мистецтв та його інтеграції у промислове виробництво.

Спільними для КХІ та німецької школи були і базові курси. І. Врона. зазначав у програмі перебудови навчальної програми інституту: «Свої завдання художній інститут розуміє, як завдання підготовки вищої кваліфікації організаторської і творчо-синтетичної сили для всіх різновидів, так званих образотворчих, або просторово-матеріальних мистецтв, окреслених традиційною тріадою – архітектура, живопис, скульптура» [2]. В Київському інституті цю ідею провадив М. Бернштейн. Курс носив назву ФОРТЕХ (скорочена назва факультету формально-технічних елементів образотворчої майстерності і курсу формально-технічних дисциплін). Курс складався з базових дисциплін, таких як: рисунок та живопис, де особливу увагу приділяли кольору, об'єму та простору. Його відвідування було обов'язковим для студентів перших років навчання всіх спеціальностей. Метою інституту було охоплення всіх проявів художньо-образотворчої та матеріальної культури і побуту [2].

О. Кашуба-Ковач зазначала, що факультет ФОРТЕХу був квінтесенцією реформ педагогічної системи в Україні, яка закладала універсальні принципи, що охоплювали всі мистецькі фахи. Ідеї такої педагогічної системи вже існували в німецькій школі Баухаузу та московському ВХУТЕМАСІ, який згодом реорганізували в ВХУТЕІН. В цих мистецьких школах, так само як і в КХІ, ставили завдання інтеграції мистецтва у виробництво та спрямування його на вирішення соціальних проблем. У цих школах також існували базові загальні курси, тотожні з українським курсом ФОРТЕХ [4].

Припинення існування «Київського Баухаузу» було зумовлене хвилею реорганізації мистецьких вишів, яка відбулася в 30-х рр. ХХст. Структуру КХІ було змінено, а провідний педагогічний склад звільнено, а подекуди й репресовано. У 1934 р. основним домінуючим стилем в інституті, як і у мистецтві СРСР загалом, був оголошений соціалістичний реалізм. Після розпаду Радянського Союзу Київському державному художньому інститут було повернено назву Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Таким чином, у період з 1924-1933 рр. у КХІ були орієнтовані на виховання митців нового типу, які могли б трансформувати навколишнє середовище та працювати в умовах масового виробництва.

***Література*:**

1. Вежбовська Л. Р. Експериментально-дослідна робота казимира малевича в галузі художньої культури. *Культура і мистецтво у сучасному світі.* 2019. Вип. 20. С. 228–237.
2. Врона И. Художественная жизнь Советской Украины. Очерк первый. *Художественная школа. Советское искусство.* 1926. № 10. С. 46.
3. Гропиус В. Границы архитектуры. серия: Проблемы материально-художественной культуры / под ред. В. И. Тасалова. Москва: Искусство, 1971. 286 с.
4. Кашуба-Вольвач. О. Педагогічні програми з Фортеху. Огляд авторських концепцій та їх аналіз. *Сучасне мистецтво.* 2008. Вип. 5. С. 191–211.
5. Філевська Т. Казимир Малевич. Київський аспект. Київ: Видавництво «Родовід», ГО «Інститут Малевича», 2019. 336 с.

Ізмайлікова Ольга, *магістрантка НАКККіМ*

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ВІННИЦЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Сучасний культуротворчий простір Вінниччини характеризується визначальним місцем і роллю закладів культури. Особливе місце в культурному просторі належить музеям, які мають унікальні історичні витоки та напрацьовані практики.

Музейні практики сьогодні особливо вразливі до світових глобальних викликів, про що свідчать численні дослідження вітчизняних науковців. Так, українська вчена, культуролог О. Копієвська, слушно зазначає, про значну кількість існуючих проблем у сфері культури, які виникла в часи переходу економіки країни на ринкові умови роботи. На думку вченої, світові трансформаційні процеси, які призвели до різкого зменшення витрат з державного бюджету, а також цифрові виклики для сфери культури суттєвого вплинули на традиційні культурні практики, їх форми і механізми функціонування. [1] Саме тому, ми актуалізуємо питання, щодо перегляду традиційних форм музейних практик, задля виокремлення найкращих засобів їх збереження та подальшого використання.

Історичні тенденції розвитку музейних практик на Вінниччині є важливою темою для вивчення. Так, одним з таких потужних виробників музейних практик є Вінницький обласний художній музей, який

було створено 2 жовтня 1987 року, функціональне призначення якого полягало у науковому осмисленні, комплектуванні, збереженні, реставрації, професійного вивченні й дослідженні мистецьких колекцій.

Визначальну роль у становленні музею відіграв професійний художник В'ячеслав Федорович Коренєв, якій у 1919 році, у власному будинку відкрив картинну галерею, в основу якої стала колекція творів мистецтва живопису, графіки, старовинної порцеляни та меблів, яка і до сьогодні входить до основного фонду музею. Перша структура музею складалася з художньо-промислового, художнього, археологічно-історичного, нумізматичного, етнографічного розділів.

Згодом часові та політичні зміни внесли деякі корективи в діяльність музею, а саме на початку 1919 р. художник В. Ф. Коренєв оформлює передачу свого майна державі (інкрустовані меблі, картини, порцеляну, бронзу), загалом ця колекція за своїм переліком склала основу майбутнього музею, який був швидше «картинною галереєю». Так, на підставі відповідних владних рішень у 1919 році було відкрито для відвідувачів Подільський обласний художньо-промисловий та науковий музей, колекція якого до 30-х років XX ст. поповнювалася цінними музейними експонатами, які збирали співробітники музею з усього Поділля. З часом відбувається комплектування фондів надходженнями з державних музеїв.

У 1943 році представники окупаційної влади вивезли з фондів музею та відправили до Німеччини 41 ящик живопису, археології, декоративно-ужиткового мистецтва. На жаль, невідомо, які саме експонати були вивезені, і подальша їхня доля невідома. У 50-ті роки XX ст. відбувається реанімація художньої колекції за допомогою закупівель у колекціонерів та місцевих майстрів. Статус самостійного музею припадає на 1987 рік, коли художній відділ відокремлюються від обласного краєзнавчого музею.

24 лютого 1993 року в архітектурній пам'ятці XVIII ст. «Мури» у реставрованому приміщенні по вул. Соборна, 21 відкривається постійно діюча експозиція художніх творів. Це пристосоване приміщення на сьогодні є основним, але воно не відповідає своєму функціональному призначенню.

Сьогоденням музею характеризується деякими проблемами, серед яких найбільш актуальною є відсутність експозиційної площі. Так, в «Картинній галереї» постійно експонується лише невелика частина фондової колекції (майже 3 %). В основному це живопис XVII-XIX ст., декілька скульптур, старовинна порцеляна і меблі. На жаль, надзвичайно багаті колекції народного декоративно-ужиткового мистецтва (що донедавна утворювала окремий музей у Святомиколаївській церкві, яку працівники культури реставрували), графіка, археологія, живопис XIX–XX ст. – зберігаються в фондосховищах музею. Для ознайомлення цінними фондами для широкого загалу працівники музею влаштовують тимчасові тематичні виставки для відвідувачів.

Сьогодення Вінницького обласного художнього музею характеризується своєю унікальністю та музейною перспективністю. У музейній колекції музею 7 315 експонатів XVII–XX століть. З 2005 року , завдяки наполегливій ініціативи Іллі Васильовича Безбаха, якій довгий час очолював музей було відкрито шість залів, які демонструють відвідувачам майже 300 унікальних мистецьких експонатів [2].

Вінницький обласний художній музей – це єдиний в області науково-дослідницький центр, який на професійному рівні займається грунтовним вивченням, дослідженням та популяризацією регіональних культурно-мистецьких традицій, зокрема Вінниччини – від часів Трипілля до наших днів у контексті розвитку світового, європейського та українського мистецтва.

Література:

1. Копієвська О. Р. Культурні практики в дискурсі Cultural Studies. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ : Міленіум, 2019. № 2. С. 49-53.
2. Бєлова І. О. Узагальнена історія музею (Довідка до 85-річчя обласного художнього музею) : зб. наук. статей співроб. Вінницького обласного художнього музею. Вінниця, 2004. С. 15-17.
3. Вінницький обласний художній музей. URL: http://artmuz.org.ua/ (дата звернення: вересень 2020).

Карпенко Ольга, *аспірантка НАКККіМ*

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ТЕОРІЇ КОМПОЗИЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ АВАНГАРДІ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Художній авангард початку XX ст. став визначальним явищем, яке змінило образ сучасного мистецтва не лише завдяки яскравим і потужним персоналіям, котрі творили у цьому напрямі, але і завдяки тому, що авангардисти намагалися зафіксувати свої пластичні експерименти за допомогою теоретичного обґрунтування. Таким чином, практично від зародження мистецтва авангарду відбувалося його теоретичне осмислення. Усвідомити у чому ж саме полягала новаторська позиція представників авангарду у теоретичному аспекті стосовно традиційного розуміння питань композиції представляться нам важливим для розуміння сутності внеску художнього авангарду щодо формування і розвиток теорії композиції.

Тамара Битачевська зазначає, що авангард започаткував тенденції заперечення традицій, а з іншого боку, експериментальний пошук нових форм і шляхів у творчості і дизайні, що були протилежні академізму. І далі дослідниця зазначає, що авангард підмінив духовний зміст прагматизмом, емоційність – тверезим розрахунком, художню образність – простою гармонізацією естетичної форми, композицію – конструкцією, а велику ідею замінив утилітарністю [2, 17-18]. Такий підхід до теоретичної спадщини авангарду досить узагальнений і певною мірою вульгаризований характер, оскільки можна навести безліч прикладів, де саме питання духовності ставилися найяскравішими представниками художнього авангарду за головну мету. Олександр Архипенко зазначав, «у скульптурі дематеріалізація форм завжди лишається найскладнішою проблемою. Створити матерію з її конкретністю і водночас вийти за її межі в абстрактне і духовне буття, що було б значущим, видається якимсь дивом, чаклунством. Проте суть мистецтва полягає саме в цьому звільненні духу від матерії і водночас у стилістичній матеріалізації духу. Отже, скульптурна форма не повинна бути формою заради неї самої, а приводом для асоціацій і встановлення зв'язків» [1, 21]. У наведеному уривку О.Архипенко саме наголошує на духовній основі стилістичних перетворень і трансформацій, що якомога влучніше представляють художній образ, спирається на психологію творчості і встановлює символічні асоціації та зв'язки. Також Архипенко заперечує формалістичний підхід пошуку форми заради форми, тобто естетизації. У цьому завдання мистецтва. Аналізуючи вплив мистецтва інших епох на розвиток власної творчості, О.Архипенко зазначає вплив готичної скульптури, яка навчила його застосовувати трансформацію пропорцій та витончену гротесковість для вираження духовного і божественного в мистецтві [1, 11].

Так, основними теоретичними положеннями для Олександра Архипенка були: стилістичні деформації (трансформація пропорцій), принцип перетворення природних форм у символічні форми, процес трансформацій і перегрупування основних елементів у новому порядку, що виявляє інший аспект. Основою творчості Архипенко вважав інтуїтивний імпульс, якому допомагає зорова мудрість зробити певний відбір, завдяки якому твір «стане експресивним, захоплюючим та позачасовим» [1, 16]. Вагомого значення Архипенко надавав символіці, особливо символам, які створює сам художник задля висловлення почуттів за допомогою форми і кольору, а також поняттю стилю як сукупності різних елементів (форми, кольору, фактури).

Василь Кандинський визначав головною рушійною силою у творчості принцип внутрішньої необхідності, яким повинен керуватися художник. Головним завданням мистецтва Кандинський вважав виявлення духовного світу за допомогою поєднання форми і кольору. Розвиток живопису він вбачав в емансипації та прямої залежності від природи, зображальності, але, разом з тим, застерігав від механічного поєднання форми і кольору, що приводить до чистої орнаментики. Як писав В. Кандинський у своєму теоретичному трактаті «Про духовне в мистецтві»: «Краса кольору і форми, всупереч твердженню чистих естетів або також і натуралістів, що шукають здебільшого красивість, не є достатньою метою мистецтва» [3, 53]. Справжньою метою мистецтва Кандинський вважав духовний розвиток особистості, витончення людської душі. «Живопис – мистецтво, а мистецтво взагалі не є безцільне створення речей, що розтікаються в порожнечі, але є сила і влада, сповнена цілей, і повинна слугувати розвитку і витонченню людської душі, руху трикутника. Воно є мовлення, за допомогою якого говорять в доступній формі душі про речі, котрі для неї є підживленням, яке душа отримає в цьому вигляді» [3, 63]. Художник критично висловлювався про формалістичний підхід у мистецтві. Він зазначав, що коли душа пригнічена лише матеріальними питаннями, зневірою і суто практичними потребами, виникає ідея безцільного мистецтва, або мистецтва для мистецтва.

Таким чином, стилістичні експерименти авангарду можна вважати основою розвитку дизайну, який, передусім, має утилітарну функцію, амбіція авангарду полягала у прагненні за допомогою мистецтва нових форм досягти вищого духовного світу, поза реальністю, матеріальністю і буденністю.

Література:

1. Архипенко О. Теоретичні нотатки. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упорядн. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ: Тріумф, 2005. 384 с.

2. Бытачевская Т. Искусство художественного авангарда XX века как фактор формообразования в дизайне (Теоретические концепции и проблемы интерпретации). Автореф. дис. д-ра искусствовед. Москва, 2005. 59 с.

3. Кандинский В. О духовном в искусстве. Из архива русского авангарда. Ленинград, 1989. 68 с.

Кравченко Людмила, *провідний науковий співробітник*
Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

МОДЕЛІ ПОСУДУ У СЕВРСЬКИХ СЕРВІЗАХ XVIII СТОЛІТТЯ

У Музеї Ханенків зберігається різноманітний порцеляновий посуд європейських виробництв. Призначення та назви багатьох предметів не викликають проблем у зберігачів та дослідників, адже тарілки, чашки та миски зрозумілі в культурі сьогодення. Однак, зустрічаються такі моделі посуду, які часто плутають через те, що вони чи вже давно не використовуються у побуті, чи їх назви мають інше значення.

Ще з XVII століття Франція була законодавицею світової моди і саме французи піднесли кулінарію до рівня мистецтва не менш вишуканого, ніж усі інші. Знатні та заможні особи, їхні кухарі та дворецькі змагалися у приготуванні вишуканих страв. Часто нові види посуду замовляли саме для щойно вигаданих кулінарних шедеврів.

Обідній ритуал отримав назву Французька сервіровка (фр. *Service à la française*). «Сценарій» обіду, якого треба було суворо дотримуватися планувався заздалегідь [4, 7]. Під узгоджене меню обирали належну кількість приборів і прикрас для сервірування [4, 10]. На той час модним був посуд Севрської королівської порцелянової мануфактури. І саме моделі створені на цьому виробництві у середині XVIII століття використовувалися ще сто років потому, а деякі у вжитку і до сьогодні. Жан-Клод Дюплессі (Jean-Claude Duplessis, 1699–1774), «геній форм», створив величезну кількість форм та проявив себе як майстер саме простих утилітарних моделей [1, 24].

До складу сервізів часто входили миски з невисоким бортом круглої, овальної та квадратної форми [1, 24]. Такі посудини за французькою традицією називаються компотьєри (фр.*compotier*). У них сервірували фрукти, відварені у сиропі або свіжі, политі карамеллю, а також цукровані ягоди, марципани та різноманітні тістечка тощо. Севрською унікальною формою є компотьєр у вигляді мушлі (фр. *compotier coquille*) [1, 26].

Під час атрибуції обіднього та десертного посуду часто плутають назви та призначення різноманітних горщиків. До складу сервізів входило декілька варіантів горняток з накривками, та в кожного було своє призначення. У колекції музею зберігається два горщики з ручками та кришечками. Оригінальна назва французькою *pots à jus ordinaire*, горщики для соусу звичайні. Модель посудинки на севрському виробництві виготовлялась з 1750-х років. Вони входили до обідньої частини сервізів та використовувалися для теплих соусів до м’яса та овочів [1, 226]. Їх часто плутають з десертними формами, як наприклад з горщиками для конфітюру (фр *pots de confiture*) [1, 161], [3, 141]. У музеї є декілька прикладів таких десертних наборів у вигляді таці та двох прикріплених до неї горщиків.

Посудина, що складається із зовнішнього відерця з двома ручками, лотка, який розміщено в середині та кришки з високим бортом, називається морозивниця, або відерце для морозива (фр. *seau à glace*) [3,140]. У них до столу подавали охолоджені креми, заморожені фруктові соки та різноманітні морозива. Така форма була запозичена зі старого французького посуду. Лід викладали у відерце, а продукт, який мав залишатися холодним, вміщували у внутрішній лоток [1, 216]. Наостанок у глибоку кришку також насипали колотий лід, аби охолодження відбувалося із двох сторін. У комплект до морозивниці зазвичай входили чашки у формі дзвіночка. Такі моделі призначалися для м’якого, вершкового чи водяного морозива [1, 229].

Окрім посуду в якому подавали їжу до бенкету, був і той, що не ставився на стіл однак весь час був на очах у гостей. Замовники сервізів не скупилися на те, щоб різноманітні відерця для охолодження пляшок та чарок також були виготовлені з дорогоцінного фарфору. Типове севрське відерце з ручками-мушлями (фр. *seau à bouteille*) випускалось у декількох розмірах для великої винної пляшки, меншої, чи для охолодження бокалу [2, 146], [3, 141]. Посудини заповнювали подрібненим льодом, аби напої лишалися холодними впродовж усього бенкету. Чаша, розділена навпіл ажурною перетинкою (фр. *seau à liqueurs*), призначалася одразу для двох пляшок з лікером [3, 141]. Овальна посудина із хвилястим краєм, охолоджувач для чарок (фр. *seau à verres*) [3, 141], слугувала для подачі чарок. Їх розміщували у заглибини на борті ніжкою доверху та вінцями всередину.

На основі вищенаведених прикладів порцелянових творів з колекції Музею Ханенків у цій статті розглянуто питання щодо окремих форм та назв посуду, які були популярними у XVIII столітті та входили до складу більшості сервізів.

Література:

1. Бирюкова Н.Ю., Казакевич Н.И. Севрский фарфор XVIII века. Каталог коллекции. Изд-во Государственного Эрмитажа. Санкт-Петербург, 2005. 480 с.
2. Adrian Sassoon. Vincennes and Sevres Porcelain in the Collections of the J. Paul Getty Museum,1991. 220 c.
3. G. de Bellaigue, Sèvres Porcelain from the Royal Collection. Exhibition Catalogue, The Queen’s Gallery, Buckingham Palace, London, 1979. 144 c.
4. Les Arts de la table à travers les collections du Musée national de céramique. Fiche pédagogique - Edition Janvier. 2015.

Кузьменко Ольга, *магістрантка НАКККіМ*

РОЛЬ АРТ-КУРАТОРСТВА В ГАЛЕРЕЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Галерейній діяльності присвячено чимало досліджень, але ще більша кількість питань потребує детального огляду та аналізу [2]. За останні 10 років роль куратора значно зросла, багато в чому завдяки тому, що представники цієї професії перестали бути просто організаторами і стали пропонувати власне бачення сучасного мистецтва. Арт-куратор – це режисер експозиції [4]. Саме він розподіляє ролі, узгоджує сценарій, допоміжний персонал, знаходить спонсорів для здійснення всіх задумів, декорації, прес-релізи, робить сценографію та контролює весь процес. Саме арт-куратор вирішує яку історію розповісти кожному глядачеві. Саме арт-куратор придумує історію та сюжетну лінію.

У роботі «Шляхи кураторства» Ханс-Ульріх Обрист детально розповідає про роль куратора. Спочатку куратор був наглядачем музейних колекцій та виконував основну функцію – збереження, класифікацію, поповнення і дослідження робіт, що зберігаються в музейних фондах. І тільки згодом додалася функція організації виставок [3]. Кураторство передбачає особисті стосунки між художником і куратором. Вирішуючи ту чи іншу проблему куратор повинен пам'ятати, що інституції, виставкові проекти та вся система мистецтва насправді існують саме для художника.

Куратор майбутнього – ерудит, людина, що володіє необхідними знаннями в галузі історії мистецтва, філософії, культури, художніх практик, і також багатьох політичних і суспільних питань. Тут потрібно постійний саморозвиток, вивчення та ознайомлення з новими тенденціями, причетність до життя арт-середовища, активна підтримка і участь в культурних ініціативах. Важлива активна позиція і постійна практика. Важливо не тільки володіти термінологією, вміти «класифікувати» мистецтво, порівнювати і зіставляти, а й мати інтуїцію до відкриття нового, бажання до експериментів. [6].

На сьогодні куратор в основному концентрується на виставкових проектах. продумує концепцію проекту, працює з художниками з моменту створення творів до публічного відкриття експозиції. Куратор майбутнього – це той, хто окрім організації проекту також вирішує всі матеріальні та фінансові питання. Є думка, що куратори тільки ходять в майстерні художників і говорять про творчість. Насправді це не так, хоча це і одна з складових. У майстернях народжується те, що ми потім бачимо в галереях. Але для того, щоб організувати виставку, потрібно пройти величезний шлях: затвердження бюджету, логістики, концепцій, текстів, анонсів тощо [3].

Від отриманого організатором досвіту також залежить успіх проведення виставок. З кожною новою експозицією стиль арт-куратора модифікується та стає впізнаваний. Досвідчені організатори зберігають відкритість до новинок та широке творче мислення. Кожен новий проект - це можливість познайомити глядача з сучасним мистецтво та реалізувати свої креативні ідеї.

Також на розвиток арт-ринку дуже впливає місце проведення виставок. Особливого значення має галерея - як сцена, місце, де кожен учасник може реалізувати свої творчі ідеї, сміливі та амбіційні експерименти. І це, в свою чергу збільшило появу кількості сучасних галерей - арт-просторів, більшість із яких, навіть, представлені в інтернеті, та мають змогу транслювати роботи не лише локально, а і на весь світ. Кожна галерея прагне задовільнити культурні та духовні потреби глядача, познайомити з новими експонатами, майстрами, творами. А творець –має можливість розвиватися, знайомитись та знайомити глядача з новими тенденціями сучасного ринку мистецтва.

Особливо радіє той факт, що галереї із переважно комерційного простору з часом починають навчати та інформувати кожного слухача про сучасний стан мистецтва, стають так званими центрами навчання, просвітництва, місцем культурного спілкування [5].

Література:

1. Бьорн Гельдхоф о том, как заинтересовать международной арт-сообщество работами малоизвестных художников URL: https://www.culturepartnership.eu/article/bjorn-geldhof (дата звернення: вересень 2020).

2. Крупеніна Л. В. Арт-галерея як модератор художнього середовища міста. Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Том 24 (65), 2013. № 3, с. 150–155.

3. Обрист Ханс Ульрих. Пути кураторства. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. 160 с.

4. Смит Терри. Осмысляя современное кураторство. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272с.

5. Тіхоновська І. Мистецтво вимагає капіталовкладень. Ринкові правила відформовують український галерейний бізнес. URL: http://sn-philcultpol.cfuv.ru/wp-content/uploads/2016/12/018_krup.pdf (дата звернення: вересень 2020).

6. Наталья Шпитковская: арт-менеджмент в Украине и зарубежом URL: http://be-inart.com/post/view/866 (дата звернення: вересень 2020).

Леонтьєва Олена, *магістрантка НАКККіМ,*
Біскулова Світлана, *кандидат хімічних наук, доцент НАКККіМ,*
Шостак Олена, *завідувач відділу графіки Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків*

ДОСЛІДЖЕННЯ ГРАВЮРИ ФРАНСІСКО ГОЇ «ДИВНА ПРИХИЛЬНІСТЬ!» СЕРІЇ «DESASTRES DE LA GUERRA» З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ

Творів мистецтва, авторами яких є іспанські художники, в Україні небагато. Це пов'язано, перш за все, зі спорадичністю іспансько-українських культурних зв'язків. Але ті окремі художні твори, які представлені в музеях нашої країни, по праву входять до скарбниці світового мистецтва. Таким прикладом є дві повні серії офортів всесвітньо відомого іспанського живописця та графіка Франсіско Гої в колекції Музею Ханенків.

Йдеться про серії гравюр «Caprichos» та «Desastres de la guerra». Обидві було придбано музеєм 1941 року ймовірно у художника Михайла Шаронова.

Порівняння аркушів з колекції музею з еталонними відбитками дозволило з'ясувати, що вони надруковані з оригінальних дощок, але до якої саме редакції відносяться (а їх до 1937 року було декілька), не встановлено.

Задля підтвердження оригінальності відбитків та з'ясування можливого датування в рамках проекту «НА.МИ.СТ.О. Перлини графіки» було проведено техніко-технологічні дослідження на базі Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ», зокрема, аркушу 66 «Дивна прихильність!» із серії «Desastres de la guerra» [1, 42-47]. Наведемо стислі підсумки досліджень, зосередившись на інформації щодо паперової основи та техніки виконання твору.

Актуальність дослідження полягає в тому, що в Музеї Ханенків зберігається єдиний в Україні екземпляр серії офортів «Desastres de la guerra», який раніше досконало не вивчався через те, що до недавнього часу не були доступними неруйнівні техніко-технологічні методи дослідження.

Відомості з чинної інвентарної документації: «Гоя, Франсіско. Папір, офорт, акватинта. А. – 233х318. З. – 149х193. Д. – 171х217. 3811-ГР МХ».

Візуальний огляд аркушу показав, що папір відбитка – тонкий, щільний, рівного жовтуватого кольору. У бічному світлі помітно виразну фактуру поверхні та горизонтальні лінії понтюзо, по периметру зображення спостерігається деформація паперу від фацета дошки. Огляд у наскрізному світлі виявив паперовідливну сітку (частота розташування вержерів – 8 ліній/см, відстань між понтюзо 24-25 мм), філіграні відсутні.

Мікроскопічне дослідження аркушу виявило ознаки ручного виробництва паперу, а також той факт, що його виготовлено з ганчір'я.

Висновки технологічного дослідження свідчать про те, що папір був виготовлений у другій половині XIX ст., зображення виконано у техніках офорта і акватинти з використанням різця і сухої голки, що відповідає результатам досліджень науковців з Музею Прадо. Керівник відділу зберігання малюнків та гравюр Музею Прадо Х.-М.Матилла, описуючи творчій процес створення офортів серії, зазначає, що після отримання пробного відбитка Гоя міг у разі необхідності додавати нові штрихи за допомогою сухої голки чи різця [2]. Отже, робота є пізнім відбитком з оригінальної дошки Франсіско Гої.

Королівська академія мистецтв Сан-Фернандо (Мадрид) здійснила всього сім видань серії «Desastres de la guerra» – у 1863, 1892, 1903, 1906, 1923, 1930 та 1937 роках. Перші чотири з них відповідають періоду виробництва паперу, на якому виготовлений досліджуваний екземпляр, тож видання з колекції Музею Ханенків може належати до однієї з перших чотирьох редакцій.

Про видання 1863 року існує докладна інформація. Для нього було обрано папір кольору слонової кістки, тканий, доволі товстий та жорсткий, з філігранню J.G.O. [3, 67]. У французькому багатотомному спеціалізованому виданні наголошується, що було використано веленевий папір без вержерів [4, 5]. Подібні ж характеристики зазначені на сайті Музею Прадо в описі листа 66 серії «Desastres de la guerra» [5]. І вони не збігаються з особливостями паперу, на якому виготовлено досліджувану гравюру з Музею Ханенків.

Для другої, третьої та четвертої редакцій використовувався папір верже без філіграні (саме такою є паперова основа досліджуваного офорту), причому щодо другого та третього випусків є відомості, що вони були невисокої якості [6, 5]. Для повноти картини зазначимо, що для п'ятого та шостого видань було обрано папір із водяними знаками, а основний тираж сьомого – виготовлено на папері промислового виробництва.

Отже, як гіпотеза для подальшого уточнення дати друку залишаються найімовірнішими три редакції – 1892, 1903 та 1906 років, що на 60 років скорочує діапазон можливого датування серії.

Ще однією об'єктивною характеристикою офортів, що змінювалася від редакції до редакції є розмір аркушів. Якщо порівнювати цей параметр для видань 1892, 1903 та 1906 років, то з розмірами аркушів серії, що зберігається в Музеї Ханенків, збігаються показники редакції 1906 року.

Крім того, не виключено, що гравюри з Музею Ханенків є пробним примірником однієї з редакцій, а не екземпляром основного накладу.

Результати дослідження є відправним пунктом для подальших консультацій з іспанськими науковцями щодо уточнення дати друку. Зараз готуються тексти звернень до Музею Прадо та Королівської академії мистецтв Сан-Фернандо задля уточнення датування серії офортів «Desastres de la guerra» з колекції Музею Ханенків.

Література:

1. Андріанова О. Б., Біскулова С. О., Перевальський В. Є., Чуєва К. Є., Шостак О. Д. НА.МИ.СТ.О. Технологічні дослідження творів європейської графіки з колекції Музею Ханенків. Київ : Видавництво «Фенікс», 2020. 60 с.

2. Desastres de la Guerra. *Museo Nacional del Prado.* URL: https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_ pi1%5Bgocollectionids%5D=27.

3. Desastres de la Guerra. Estudios. Barcelona : Planeta, 2008. 341 c.

4. Loÿs Delteil. Le peintre graveur illustré (XIX et XX siécles). T. 15. Francisco Goya. Seconde partie. Paris : Chez l'Auteur, 2, rue des Beaux-Arts, 1922. 252 c.

5. Extraña devocion! *Museo Nacional del Prado.* URL: https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/extrana-devocion-1/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=27&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d.

6. Loÿs Delteil. Le peintre graveur illustré (XIX et XX siécles). T. 15. Francisco Goya. Seconde partie. Paris : Chez l'Auteur, 2, rue des Beaux-Arts, 1922. 252 c.

Маліков Володимир, *аспірант НАКККіМ*

МЕТАМОРФОЗИ ОБРАЗУ ПРИРОДИ У ТВОРЧОСТІ ДНІПРОВСЬКОГО ХУДОЖНИКА ВОЛОДИМИРА БУЗМАКОВА

Дніпровський митець Володимир Іванович Бузмаков працює у галузі монументально-декоративного мистецтва. Художню освіту здобув у Дніпропетровському державному художньому училищі (1978), викладач з фаху Л. Кудрявцев; Харківському художньо-промисловому інституті (1984), викладачі дисциплін Є. Биков, О. Хмельницький. З середини вісімдесятих років XX століття Володимир Бузмаков стає постійним експонентом численних виставкових проєктів. Паралельно цей час дає старт формуванню його творчих методик. Означений процес відбувався протягом доби, що стала передвісником Незалежності України. Період, у межах якого українські митці вкрай активно звертали власні погляди на європейський культурний простір, переосмислювали історію власної країни, прагнули реставрувати прогресивні мистецькі напрями минулого та унаочнити те, що довгий час було міцно приховано ідеологічними догматами.

Відчуваючи внутрішню свободу у сенсі вибору мистецьких орієнтирів, Володимир Бузмаков звертається до абстрактного мистецтва. Експресивні, або діаметрально протилежні за характером формотворення мінімалістичні полотна художника починають з'являтися на зламі тисячоліть. Різні за форматом, настроєм, тональністю – вони неодмінно привертали увагу глядачів. І навіть ті, хто не розумів, не сприймав, заперечував вияви нефігуративного у мистецькому вимірі, споглядаючи полотна Володимира Бузмакова, втрачали категоричність у власних переконаннях. Барвисті, соковиті, виконані із незмінним відчуттям рівноваги та гармонії, полотна «працювали» за будь-яких ракурсів споглядання: для одних відкривали новітні сторінки постмодернізму, для інших ставали простим, але беззаперечно безпрограшним та влучним дизайнерським кроком [2].

Як відомо, у абстрактному мистецтві трансформація реалістичності натурних мотивів відбулася шляхом одухотворення матерії, однак вже у тридцятих роках XX століття американський художній критик М. Шапіро резюмував: «…живописці, які раніше підносили абстрактне мистецтво, вважаючи його логічним завершенням усієї історії форм, відтепер спростовують самих себе, повертаючись до змішаних форм природи» [4].

Певно, для чергового творчого етапу Володимира Бузмакова стане справедливим наведене твердження. Художник прагне змін, починає шукати оглядність в абстрактному через призму пейзажного жанру. Відтак, замислюється над тим, що саме природа спроможна дати нескінченність можливостей для мистецьких трансформацій, велику множину сюжетів, станів, настроїв, врешті, стати істинно невичерпною темою.

Саксагань – надзвичайно мальовнича місцевість коло однойменної річки. Це, безумовно, відчув Володимир Бузмаков, перебуваючи на пленері 2017 року. Однак пленер – це не завжди безпосередня

робота просто неба. Митець довгий час спостерігав стани природи, відчував локацію, прагнув спрогнозувати народження нової живописної серії у той час, коли буде перебувати в оточенні вже інших декорацій.

Врешті серія «Саксагань» стала результатом споглядання, осягнення, сприйняття реальності. Саме тут найбільш повно стала виявлятися майстерність монументаліста за освітою та станковіста у багаторічній творчій практиці. Полотна серії не містять фотографічно точних мотивів. Майстер радше створює узагальнені, однак цілісні образи побаченого. Володимир Бузмаков уникає одноманітності шляхом віртуозного комбінування методів. Монументальна корпусність живописних композиційних площин, врешті, виливається у формат ліричних за настроєм краєвидів. Технічний арсенал коливається між контрастами та нюансами, лінеарною рівновагою та експресією, статикою та динамікою, фактурністю пастозного живопису та текстурним ладом лесувань.

Відтак, обираючи методи умовності та узагальненості, автору вдається уникнути штучності, синтетичності, сухості та демонстративної брутальності. Ліризм криворізьких просторів занотовано усюди: в смугах дерев та степів, масивах зораного рілля, білих клаптиках хаток, небесних площинах, динамічних та живих силуетах живих істот.

Особливості природи Подніпров'я у творчості Володимира Бузмакова залунали у тональності саме його семіотичної концепції.

«Для мене це дещо усталене та небанальне, чуттєве та водночас вивірене. Те, без чого повноцінне життя видається вразливим», – підсумує зрештою автор ступінь власних переживань після подорожей шляхами Криворіжжя [3].

Формальна система є змістом інформації: вона передається адресатові та по-новому переорганізує відомості, які вже наразі є в його свідомості, перекодовує його особистість [1]. Відтак, постійний баланс на межі абстрактного та реального у мистецькій площині співвідноситься із пограничними станами соціокультурного буття як художника, так і численних реципієнтів його творчості протягом конкретного проміжку часу.

Актуалізація абстрактного формотворення у пейзажному жанрі детально спостерігається на прикладі полотен живописної серії «Саксагань» Володимира Бузмакова, стверджуючи самостійну естетику не лише у контексті творчого доробку автора, але й у межах дніпровської мистецької школи сучасності.

Література

1. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс. *Об искусстве*. Санкт-Петербург, 1998. С. 436-441
2. Інтерв'ю з В. Бузмаковим. 2020. Із архіву автора.
3. Владимир Бузмаков. Саксагань. URL: https://artchive.ru/exhibitions/3112 (дата звернення: 01. 10. 2020).
4. Шапиро М. Природа абстрактного искусства URL: http://openleft.ru/?p=4811 (дата звернення: 09. 09. 2020).

Мацело Анастасія, *завідувач наукового відділу європейського мистецтва Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків*

ДО АТРИБУЦІЇ ПОРТРЕТУ ВОЛЬТЕРА З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ

У колекції Музею Ханенків є ряд скульптурних зображень видатних історичних постатей. Особливе місце серед них належить двом портретам Вольтера (Voltaire; справжнє ім'я – Франсуа-Марі Арує, François-Marie Arouet; 1694 – 1778) – ключової фігури французького Просвітництва, славетного філософа, борця за соціальну справедливість, драматурга, поета та історика.

Чинне дослідження присвячене мармуровому бюсту Вольтера (Інв. № 125 СК), що надійшов до Музею Ханенків у 1950 році як твір славетного Жана-Батіста Пігаля [1]. Під час вивчення пам'ятки традиційну атрибуцію було переглянуто. Виявилось, що музейний бюст є частковою реплікою знаменитого твору Пігаля «Оголений Вольтер» (1776; Париж, Лувр) [2].

Оригінальна статуя «Voltaire nu» в історії французької скульптури стала першим монументом, що увічнила не монарха, а філософа-сучасника. Історія цього пам'ятника цілком відповідає духу епохи Просвітництва [3]: у квітні 1770 року члени Літературного товариства, зокрема, автори Енциклопедії, Дені Дідро (1713 – 1784) та Жан Д'Аламбер (1717 – 1783), вирішили вшанувати Вольтера мармуровою статуєю. Була відкрита підписка на її оплату, і свій внесок зробив навіть король Пруссії Фрідріх II, який мав напружені стосунки із письменником. Виконавцем монумента обрали Жана-Батіста Пігаля (Jean-Baptiste Pigalle; 1714–1785), одного з найвидатніших скульпторів доби Просвітництва. Він відвідав Вольтера у його маєтку в Ферне, і той позував для моделі голови, яка була виконана з глини за вісім днів. Натурщиком же для моделювання торсу, створеного дещо пізніше, став старий солдат.

За проектом Пігаля, готова статуя мала представляти Вольтера як античного філософа – вбраним лише у драперію, але без жодної ідеалізації, майже натуралістично, що демонструвало тріумф розуму над обмеженнями тіла. Утім, подібне втілення ідеї виявилося занадто новаторським навіть для доби Просвітництва. Пам'ятник ще у процесі створення викликав справжній скандал, а король Швеції Густав III навіть запропонував оплатити пальто для оголеної фігури. Вольтер, не бажаючи бути осміяним, спершу намагався відмовитись від участі у проекті. Зрештою, в ім'я артистичної свободи, він погодився із таким провокаційним задумом, і присвятив Пігалю поезію (Lettre à Monsieur Pigalle – «Лист до пана Пігаля»), де порівняв сучасного майстра із великим античним скульптором Фідієм.

До того ж «Voltaire nu» не був представлений у публічному просторі ані за життя Вольтера, ані Пігаля, в майстерні якого перебував аж до 1785 року. Вольтер заповів статую своєму племіннику, Александру де Полю (1743–1828), і той перевіз її до родинного замку д'Орнуа, а згодом, у 1807 році, подарував паризькому Інституту Франції (Institut de France). У 1962 році скульптуру викупив Лувр, де вона експонована вважається загальновизнаним шедевром (інв. № ENT 1962.1).

Бюст із колекції Музею Ханенків відтворює, із певними відмінностями, частину луврської статуї, а саме – оплічне погруддя Вольтера. Візуальний порівняльний аналіз обох пам'яток показує, що наша скульптура не належить різцю Пігаля. З великим ступенем вірогідності, її можна датувати серединою XIX століття. Це підтверджує характер обробки мармуру, зокрема дуже м'яке, ідеалізовано-класицистичне моделювання рис обличчя та зачіски, що не відповідає експресивній манері, в якій ці деталі виконані в оригінальній скульптурі з колекції Лувру. Також відрізняються поворот голови та конфігурація завитків волосся і зморшок навколо очей, а також форма вуха. Подібним є лише спосіб відтворення брів – так само як і у Пігаля, вони пророблені різкими рубаними насічками. Найближчою іконографічною аналогією до портрету з Музею Ханенків є бронзовий бюст Вольтера, атрибутований Жану-Батісту Пігалю, що зберігається в Музеї Лос-Анджелеса [4]. Однак, і в цьому випадку є відмінності в моделюванні окремих деталей.

Не зважаючи на те, що авторство Пігаля не підтвердилося, портрет Вольтера з колекції Музею Ханенків – високохудожній твір мистецтва. Він виконаний дуже професійно, навіть артистично: природні сіро-сизі прожилки мармуру немов імітують малюнок судин людського тіла, а іронічна посмішка складає контраст до сумного виразу очей. Така ретельність дозволяє припустити, що це погруддя – не тиражне повторення, як чимало інших зображень Вольтера, а унікальний твір мистецтва. Відтак він є важливою частиною музейної колекції.

Література:

1. Національний музей імені Богдана та Варвари Ханенків. Інвентарні книги основного фонду. Інвентарна книга № 1. Західноєвропейська скульптура (СК). – арк. 62. (№ 125. Пигаль, Жан-Батист (1714–1785). Бюст (предположительно) Вольтера).

2. Voltaire Nude. Department of Sculptures: France, 17th and 18th centuries. URL: https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/voltaire-nude. (Last accessed: 03.09.2020)

3. Voltaire Nude. Department of Sculptures: France, 17th and 18th centuriesURL: https://voltairefoundation.wordpress.com/tag/pigalle/. (Last accessed: 22.09.2020)

4. Los Angeles County Museum of Art. [Жан-Батист Пігаль. Портрет Вольтера. Близько 1778 р. Бронза. Н – 48.42 см (із постаментом). Інв. № M.78.7]. URL: https://collections.lacma.org/node/239277. (Last accessed: 22. 09. 2020)

***Монсевич Віолета**, аспірантка НАКККіМ,*
член Національної спілки художників України

БАТАЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ ЖИВОПИС У ТВОРЧОСТІ В. ШАТАЛІНА

В історії українського образотворчого мистецтва період після Великої Вітчизняної війни відзначений творчістю талановитих митців, більшість з яких пройшли всю війну і зробили великий внесок в розвиток батально-історичного живопису на базі Київського художнього інституту. Одним з митців, які розвивали кращі традиції класиків був Віктор Васильович Шаталін, учень К.Д. Трохименко, Г. Титова, К. Елеви, М. А. Шаронова.

Мистецький шлях В. Шаталіна дуже багатогранний та сповнений пошуком власної художньої мови заради розкриття героїзму народного подвигу. Він підтримує традицію гуманізму, романтичний напрям високої професійної культури і належить майстрам, чия творчість не вичерпується однією темою. В період 70-80-х років художник розкриває себе в надтонких ліричних пейзажах і натюрмортах, а також не полишає тем історичного характеру, які підкорюють глибиною та міццю трагічних колізій. Як зазначає І. Шаров: тема війни залишається однією з головних у його творчості, де реалізує талант художника-баталіста, якому притаманна психологічна виразність структури композиції. Поєднання романтичного

напряму з вольовою драматичною лінією, здатність сколихнути найболючіші теми для українського народу через великі філософські узагальнення і визначає його багато обдаровану творчу особистість [1].

Творча праця Віктора Шаталіна починається з дипломної роботи «Новгородське ополчення» (1953), а також робіт, які було написано під час навчання в Інституті: «Коліївщина» (1952), «Братська зустріч» (1953), «Лук'ян Кобилиця» (1954), «Бій під Переяслав-Хмельницьким» (1954), які відрізняються високим професійним рівнем виконання [2] .

Справжнє визнання прийшло до майстра після отримання срібної медалі Міністерства культури СРСР (1957) за картину «По долинах і узгір'ях ...», яка експонувалася на Всесоюзній виставці в Державній Третьяковській галереї [3]. Костянтин Федорович Юон (1875—1958), який був головою виставкому сказав про роботу молодого митця: «Це найкраще, що привезла Україна!» [4].

Сюжетом для ще однієї знакової для митця картини «В боях за Москву» (1974) послужив рейд кавалерійського корпусу під командуванням генерала Л. М. Доватора. Композиційний стрій картини, чіткі силуети вершників підкреслюють ідею боротьби двох сил. Образ генерала символізує всеперемагаючу силу і мужність народу. Романтична піднесеність досягається акордом світлих і темних тонів, які протиставлені один одному. Вдало найдені колористичні поєднання холодних сіро-синіх та умбр, створюють гармонійний колорит підкреслюючи ідею протистояння добра і зла. За допомогою композиційного прийому, притаманному як станковому так і монументальному мистецтву, вдало підібраному колориту в картині, шляхом психологічного та смислового навантаження художник показує, на чиєму боці буде перемога.

Ідеологічний аспект образотворчого мистецтва часів СРСР мав чітке, на нашу думку, завдання – виправдання ідей комунізму за допомогою здобуття Перемоги у Другій Світовій війні, і художники – представники школи батально-історичного живопису з цією місією справлялись майстерно. Картини, написані на теми війни, сповнені військового пафосу, але дуже правдиві, бо написані людьми, що пройшли цю війну, на собі пережили біль втрат та перемог. Представники української школи батально-історичного живопису, такі як: В. Пузирьков, В. Одайник, О. Лопухов, В. Полтавець, Г. Меліхов, С. Отрощенко, С. Григор'єв та інші зробили вагомий внесок в розвиток образотворчого мистецтва України, виховали достойних учнів, які продовжують розвивати історичний жанр і оспівують теми часів незалежної України – М. Гуйду, А. Серебрякова, М. Дузинкевича, В. Шульгу, А. Ломовського, А. Орльонова, В. Бабака та багатьох інших.

Відтак цей величезний мистецький доробок очікує свого наукового переосмислення з тим, аби бути відкритим заново для нащадків.

***Література*:**

1. Шаров І., Толстоухов А. Художники України: 100 видатних імен. К.: АртЕк, 2007. 424 с.
2. Віктор Шаталін: Альбом Київ: Мистецтво,1974 (серія "Художники України").
3. Шаталин Виктор Васильевич: URL: https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_ academie/ member.php?ID=51272 (дата звернення: жовтень 2020).
4. Юон Константин Федорович. URL: https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_ academie/member.php?ID=53956&sphrase_id=99252 (дата звернення: жовтень 2020).
5. Шаталін Віктор Васильович. URL:http://knpu.gov.ua/content/shatalin-viktor-vasilovich (дата звернення: жовтень 2020).

***Редька Антоніна**, магістрантка НАКККіМ*

МУЗЕЙНА ЗБІРКА ІВАНА ГОНЧАРА

Мистецтвознавчі дослідження творчості Івана Гончара дуже важливі на даному етапі розвитку сучасної культури незалежної України, оскільки вони розкривають історію, побут, звичаї, а також культуру українського суспільства. Іван Макарович Гончар (1911-1993) сконцентрував багате зібрання народних фактів, витворів народної творчості, сформував в УРСР особистий будинок скарбу, який обладнав у своїй оселі, поблизу Києво-Печерської Лаври. Екземпляри для виставкових залів він збирав у процесі мудрих подорожей Україною [1].

Збірка удосконалювалась предметами, навіюючи у візитерів відверте щастя та вичерпну шанобу до власника пінакотеки. Етнограф успішно склав грандіозну книгозбірню раритетних фоліантів, релігійні твори (візьмімо, образ «Ангел зі свічкою», котрий властивий пензлю Тараса Григоровича Шевченка), національні зображення, персонально «Козак Мамай», ілюстрації невідомих, визнаних народом митців та популярних художників – Василя Штернберга, Володимира Маковського, Амвросія Ждахи, М. Куриласа, Михайла Івасюка та ін. Також в музеї – понад 800 рушників, гобелени, звичний жіночий та чоловічий

одяг, взуття, чудові вродою еталони фарфору, збірка знахідок черняхівської, трипільської культур, запорізькі клинки, давні музичні інструменти [2, 54].

Кераміку колекції вільно розщеплюють за такими класами: роботи корисного застосування (макітри, горщики, тикви, кандійки, дзбанки, пляшечки і таке інше, орнаментально-ужиткових особливостей (забавки, ліплення для скульптури), зодчо зведені вироби (кахи). На диво серйозним вважається колекціонування Іваном Гончаром начиння, поданого паритетно з творами, більшість оздобленими покритим розписом, усвідомлюючи, що без цього не може бути збірний аналіз спільних прикмет гончарства [3].

Основа народного малювання – багатогранна, від повторення образів знаменитих майстрів, що розповсюджувалися Україною в поштівках до повністю самобутніх праць. Проте, українські живописці «непрофесійної манери» використовували особистий стиль клинопису, незвичайне сприймання, формуючи цим самим оригінальні бездоганні шедеври. Панівними мотивами їх творчості є: український присілок, наче «едем» на досвітки, променад, січовики та дівчата, весілля, косовиці. Володіємо ще повним циклом творів, приурочених фігурі Тараса Григоровича Шевченка та його працям. Смуток за ліквідованим козацтвом постає у продукуванні великих картин «Козак–бандурист». «Козаків Мамаїв» у виставковому залі – 5, всі вони показані на музейній виставці. Чергова сумна планида парубків продемонстрована у репродукціях «Чумаки в дорозі», «Ой на горі вогонь горить…», «Ой не п'ються пива – меди…». Картини в народному живописі – це, насамперед, різні букети цвіту в горщиках та плетінках, а ще ошатні поседеньки. Особливі види налічують живописні праці, наслідувані з творів західноєвропейських живописців, де популярними темами є дівчина з лосем, німфи, лісниці, водні королеви. Чималий відсоток на виробах владують написи у віршах, перейняті з українських народних співанок [4].

Слід зазначити на рідкісне зібрання кришталю. У цьому місці знайомимось з кришталевими предметами XVIII–XX сторіччя з Житомирщини, Київщини, Гуцульщини, Львова, Черкащини, Вінничини. Головним чином–це речі частого застосування (штофи, шкалики, каламарі, бляшанки, косушки). Мало відображено речей декоративно-ужиткового спрямування (ліплення скульптур), унікальним видом відтворені образи на гутному кришталі [5].

Отже, колекція Івана Гончара репрезентує буття, устрій, звичаї українського народу та посідає чільне місце у піднесенні української культури, адже важливо пізнавати українське минуле, а також збагачувати свій досвід новими вміннями, знаннями та навичками.

Література

1. Іван Макарович Гончар - скульптор, історик, графік, маляр, етнограф. URL: http://pyatka.in.ua/selo-i-liudy/vidomi-osobystosti/ivan-makarovych-honchar (дата звернення: 25.09.2020)

2.Рожнятовська, О. А. Сподвижник духу: до 100-річчя від дня народження І. М. Гончара (1911-1993). *Календар знаменних і пам'ятних дат*. 2011. N 1. С. 54: портр. - Библиогр. в конце ст.

3.Кераміка: веб-сайт. URL: https://honchar.org.ua/pro-muzey/zbirka/keramika/
(дата звернення: 27.09.2020)

4.Живопис. URL: https://honchar.org.ua/pro-muzey/zbirka/zhyvopys/
(дата звернення: 27.09.2020)

5. Дерево, скло. URL: https://honchar.org.ua/pro-muzey/zbirka/derevo-sklo/ (дата звернення: 27.09.2020)

Сакорська Олександра, *аспірантка НАКККіМ,*
старший науковий співробітник
Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари. Ханенків

МОНУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ ВІЛЬГЕЛЬМА КОТАРБІНСЬКОГО В ІНТЕР'ЄРІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ

Музей Ханенків є унікальною пам'яткою архітектури, включаючи його внутрішнє оздоблення, що створене наприкінці XIX ст. Актуальність дослідження визначена відсутністю публікацій про декоративне оздоблення музею Ханенків, в тому числі – не досліджені монументальні роботи польського митця Вільгельма Котарбінського для Червоної вітальні музею. У музейній документації не вказані ані сюжети творів, ані час їхнього написання, немає навіть точних розмірів полотен та інвентарних номерів. Окремі композиції були частково усно атрибутовані Оленою Живковою, Анастасією Мацело та Юлією Філь – співробітниками музею Ханенків.

Метою даної роботи є систематизація попередніх атрибуцій, а також введення в науковий обіг власних досліджень автора за даною темою.

Більшу частину творчого шляху художник провів у Києві, а з сім'єю Богдана Ханенко та Варвари уродженої Терещенко(засновників Національного музею мистецтв ім. Б. та В. Ханенків) його пов'язували особисті стосунки. Як член Київського товариства старожитностей (засновано у 1897 році), разом з його головою Богданом Ханенко Котарбінський займався створенням в Києві першого загальнодоступного міського музею (зараз Національний художній музей України) [1]. Співпраця небайдужих і дієвих мецената та митця доповнилася і приватними замовленнями від родини Терещенків на оздоблення палацу Ніколи Артемійовича (нині – Національний музей Тараса Шевченка) та так званої Червоної Вітальні особняку Богдана Ханенко.

В архівах музею Ханенків немає конкретної вказівки на час створення декору інтер'єру Червоної вітальні. Проте, спираючись на дослідження Марчіна Гоха (польського знавеця творчості Котарбінського) [2], вдалося звузити рамки декорування періодом, коли у митця після оселення в Києві з'являються приватні замовлення – це 1893 рік [3]. Існує світлина [4] із частиною живописного фризу особняку Ханенків, яка, судячи з карбування та печатки на звороті, зроблена відомим винахідником першої фотокамери трьохколірної зйомки Едуардом Козловським. За цю світлину автор у 1891 році отримав медаль на Міжнародній фотографічній виставці у Парижі. А вже у виданні 1894 [5] року ми зустрічаємо репродуковані три фризи Вільгельма Котарбінського з «Червоної Вітальні».Таким чином датуємо розпис кімнати будинку Ханенків періодом між 1891 – 94 рр.

Фризова частина декору «Червоної вітальні» складається із зображень чотирьох цивілізацій стародавнього світу. На східній стіні композиція «Алегорія стародавнього Єгипту». Завдяки проведеним нами дослідженням визначено іконографію фризу. Центральна його частина представляє собою гіпостильну залу храму Гора в Едфу (Єгипет) з характерним візерунком у вигляді трикутників внизу кожної з 12 колон. Права частина даного фризу зображує священний човен Гора, що є у внутрішньому святилищі зазначеного храму.

На західній стіні розміщена композиція, що традиційно вважалася «Алегорією східних цивілізацій». Завдяки дослідженню вдалося з'ясувати її конкретний топографічний мотив. Це зображення камбоджійського храму храм Ангкор Ват. Проте виникло питання – як митець міг зобразити споруди країни, де він ніколи не був.

Завдяки віднайденим історичним матеріалам вдалося сформувати послідовність проникнення до культури часів Котарбінського східних мотивів. Французький дослідник Луї Делапорт, відвідавши як член експедиції 1886 року Камбоджу, зробив багато акварельних замальовок, в тому числі і з храмового комплексу Ангкор. Згодом Делапорт опублікував книгу з усіма акварелями [6]. Саме ці рисунки були використані для спорудження гіпсової моделі комплексу, що вперше була представлена європейському загалу на виставці, присвяченій французьким східним колоніями у паризькому музеї Трокадеро у 1878 році [7]. У моделі поєднано елементи двох споруд кхмерської архітектури комплексу Ангкор –храм Ангкор Ват та огорожа храму Пре Кхан у вигляді істот, що тримають на руках змія.

Пізніше французький митець Еміль Сольді повторив гіпсовий зліпок храму у гравюрі [8], популяризуючи таким чином кхмерське мистецтво.

Очевидно, що Вільгельм Котарбінський користувався як прототипом для композиції фризу «Алегорії країн Сходу» або гравюрою із видання Сольді, або фотографією гіпсової моделі з каталогу виставки в Парижі. Ці книги художник міг бачити у зібранні своїх покровителів і замовників. Адже відомо, що як Ханенко, так і Терещенки, і Прахови багато подорожували світом і мали у своїй бібліотеці численну кількість іншомовних видань.

У десюдепорті північної стіни «Червоної вітальні» зображення грецького бога сну Гіпноса з крилами та квітами маку у волоссі. Скоріш за все, прототипом до цього зображення для Котарбінського стала бронзова голова Гіпноса, що зараз у Британському музеї.

У десюдепорті навпроти зображена голова Горгони медузи, прототип до якої – так звана Медуза Ронданіні.

Використання готових зразків – одна з основних особливостей мистецтва епохи історизму. Таке вишивання по вже готовій канві дало змогу Котарбінському зосередитися на гармонійній декоративності композиції, а не на її історичній достовірності.

Отже, запропонована робота є першою спробою систематизувати та провести мистецтвознавче дослідження монументальних композицій Червоної Вітальні авторства Вільгельма Котарбінського – важливих в культурно-мистецькому та історичному контексті пам'яток.

Датування декору Червоної Вітальні дозволяє окреслити часові рамки створення декоративного оздоблення інших залів особняку Ханенків – унікальної пам'ятки архітектури доби історизму. А віднайдені іконографічні прототипи зображень давніх цивілізацій значно розширить розуміння культурно-історичного контексту, в якому творили художники кінця XIX – початку XX ст.

Література:

1. Krol A. Wilhelm Kotarbinski [w:] Kolory tozsamosci. Sztukapolska z amerykanskiej kolekcji Toma Podla, Katalog wy-stawy, red. A. Krol, A. Tanikowski. – Krakow, 2001. – S. 48.
2. Goch M. Spuścizna artystyczna Wilhelma Kotarbińskiego w zbiorach muzeów Kijowa. W: W. Walczak, K. Łopatecki (red.): Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej. – Białystok, 2010.
3. Katalog zbiorow Towarzystwa Zachgty Sztuk Pigknych w Warszawie. Warszawa, 1925. – S. 52.
4. Київська приватна колекція. Фото люб'язно надано Дарією Добриян
5. Tygodnik Illustrowany. Freski Wilhelma Kotarbińskiego. Muzeum Narodowe w Krakowie. 1894 (1)
6. Delaporte L. Voyage au Cambodge. L'architecture Khmer. – Paris: Delagrave, 1880. – 462 p.
7. Musée Guimet (Paris, France): Exposition temporaire au Musée Guimet. 27 mai-31 juillet 1908. Catalogue. – Paris, E. Leroux, 1908.
8. Soldi E. Les arts méconnus. Les nouveaux musées du Trocadéro. – Paris: Ernest Leroux, 1881. – 531 p.

***Сафонова Ірина**, кандидат педагогічних наук, доцент НАКККіМ*

КРИЖ (ХРЕСТ) –НАЙГОЛОВНІШИЙ САКРАЛЬНО-ЛАПІДАРНИЙ ОБ'ЄКТ СТАВРОГРАФІЇ

Дефіцит ставрографічних та історико-археологічних досліджень, брак достатньої кількості мистецтвознавчих розвідок хрестів (крижів) обумовили пошук, аналіз і вивчення наявних опублікованих матеріалів, які їх аналізують. Отже, недостатня теоретико-практична розробленість хрестів (крижів) як ключових символів зумовили обрання теми наукового дослідження: «Найголовніший сакрально-лапідарний об'єкт ставрографії».

Окремим різновидом наукових розвідок із ставрографії є об'ємні хрести, які використовуються під час церковної служби: виносні, напрестольні тощо; хрести, котрі носили на грудях: натільні й наперсні [5].

Ставрографія широко застосовує різноманітні наукові методи моніторингу з археології, історії, джерелознавства, етнографії, епіграфіки, металознавства, палеографії тощо. Мистецтвознавчий сенс ставрографії досліджує площину художнього стилю, особливостей іконографії різних типів хрестів. [3;4].

На території нинішньої України особливим є Крим, де християнство і натільні хрести з'явилися ще у V- VI століттях, через вплив Візантії. На інших землях України – майже на п'ятсот років пізніше, а саме - у добу Київської Русі.

Натільний хрест – це ознака приналежності до християнства. На хресті був розіп'ятий Ісус Христос. І це є символ віри для християн, але носіння натільного хреста не було обов'язковим та довготривалим. В Україні лише на початку XVII століття прийняли обов'язковим носіння хреста, на вимогу патріарха Філарета. Також не існувало і якихось суворих законів щодо розташування та оздоблення хреста. Але крижі інколи розкривають фантастичні епізоди нашої історичної спадщини.

Хоронити не дозволено було за візантійським законом з натільними хрестами [1]. Найчастіше, їх передавали у спадок – від батька до сина, від матері до доньки. Тому у могилах хрестів – одиниці, частіше всього їх знаходять на території поселень, в культурному пласті. Губили хрестики просто – пошкодився чи обірвався шнур, на котрому носили ще й ладанку, іконку, слізник (маленьку пляшечку зі слізьми «плачущих» образів).

Хрести були різнотипними, наприклад, це хрести-мощовики [1]. Носили їх поверх одягу – як правило, заможні люди, щоб себе вберегти від нечистої сили чи зурочення. Він відкривався, а у середині, у заглибленні, зберігалася частка святих мощей. Ще розрізняли наперсні або нагрудні хрести, які носили духівники [1].

Зображення хреста (крижа) у період зародження християнства мало для людства два значення. Перше – хрест, як стародавній космічний символ, який був об'єктом благоговіння у багатьох народів, і друге – це знаряддя ганебного смертного покарання найнижчих верств населення.

Архаїчний символізм хреста, знайомий людям з дохристиянських часів, був широко використаний Церквою для подібної передачі християнського віровчення, тому деталізуємо його.

Відображення хреста (крижа) є всюди з найдавніших епох. Хрест у квадраті, знак землі і стабільності, уособлює чотири напрями Всесвіту або чотири сторони світу. Хрест у колі означає сонце, вогонь. Хрест – є центром Макрокосмосу, космічна вісь, космічне Древо, яке поєднує Небо із Землею. У хресті започаткований природний дуалізм і єдність антитез.

Вертикальна лінія – чоловіча, духовна, небесна, активна. Горизонтальна – це жіноча, раціональна, земна, пасивна. У багатьох народів криж був одночасно символом і життя, і смерті. З хрестом неподільно пов'язано і вагомість розп'яття як жертви спасителя, Бога або Боголюдини. Це стосується в основному культів, пов'язаних з поклонінням сонцю, як Богу або Божественній іпостасі.

Монограми імені Христа і приховані хрести сягають сивочолої давнини. Друге значення хреста, де він є знаряддям жорстокої страти, було розповсюджено у перші століття християнства і нівелювало архаїчний символізм хреста. Тому, звертаючись до християнської віри язичники або іудеї, протягом перших трьох століть, хрест, а саме Розп'яття, ніколи не зображували відкрито. Його роль виконували приховані хрести: монограми імені Христа та різні символи, що відображають християнське вчення.

Хрест (криж) – це символ християнства, прототипом якого, як стверджують, є дерев'яний модус для видобування вогню – це дві схрещені палиці; один з найархаїчніших людських знаків. Криж часто є символом життя та сонця (коло) і зображувався на статуетках чи металевих речах, на днищах, стінках чи покривках глиняного посуду.

Сирійці його обожнювали довгий період часу, як знак сонця, бога Осіріса. В Єгипті символ хреста у вигляді літери «Т» означав ключ життя. Згадуваний у пам'ятках шумерійських та хетських народів, означає потойбічне тлумачення чотирьох сторін світу; на ризах Бога цих націй був зображений хрест. Головний жрець Мемфісу носив весь час на грудях криж як прикрасу. Зіркові знаки хреста використовувалися під час культу Мітри, як символи Бога Сонця.

Також не були позбавлені цього зображення грецька і римська релігії: наприклад, нерідко спостерігаємо знак хреста, відображений у образах Богів: Діоніса, Аполлона, Деметри [2].

У Римі весталки, жриці богині Вести, на шиї носили криж. Він був намальований і на грошах єгипетських та римських (на монетах єгипетських Мітрідатів та Птоломеїв була монограма хреста, поєднання «Р у Х»), а на грецьких – сполучення літер «Х та Р» означало метал. У Греції та Римі ще задовго до Костянтина Великого крижі були у вигляді прикрас на військовій зброї і прапорах.

З Карфагену та Риму, з Ассирії до Вавилону, Мідії хрест був знаряддям смерті. У євреїв хрест спершу був започаткований Мойсеєм як символ спасіння, а потім як кшталт припинення життя та кари був впроваджений вже братами Маккавеями.

Як уособлення смерті, хрести (крижі) були різної форми і способу виготовлення, а саме, втикані або збиті у контексті грецької чи латинської типологізації. Під Хрестом, на котрому зображено розіп'ятого Ісуса Христа, зазвичай, відтворювали Адама, який з'являється з-під землі, чи Адамову голову і яблуко у його роті, або чашу, до якої ллється Кров Христа через гріхи людства.

Таким чином, головний символ християнства має велике число різновидів. Розглянута еволюція хреста у вітчизняних та зарубіжних ставрографічних звичаях на прикладі лише деяких його різновидів дає нам можливість доторкнутися до зовнішнього боку ставрографічної традиції і частково розглянути типологізм хреста (крижа).

На умовних курганах хрести лишаються складовим елементом нашого духовного спадку і є цінними об'єктами сакрально-лапідарного мистецтва, а для науковців-дослідників – основною часткою всеукраїнської ставрології.

Література:

1. Академічний електронний тлумачний словник української мови. URL: http://sum.in.ua (дата звернення: 12.10.2020).
2. Абрамович Д. І. Крекотень В. О. Києво-Печерський Патерик, 1991.
3. Векленко В. О. Ставрографічні матеріали з с. Липці Харківської області: презентація комплексу. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*. 2012. № 21.
4. Векленко В. О. Мігульов О. І. Середньовічні натільні хрести з Ігренського півострову. Придніпров'я: історико-краєзнавчі дослідження. 2010.
5. Гнутова С. В. Становлення місцевих типів в новгородської металопластики XIV століття. *Давньоруська скульптура: Проблеми і атрибуції.* 1993. №2. С. 47-66.
6. Diane le Berrurier. Icons from the deep. *Archaeology*. 1988. С. 21-27.

***Стичішина Юлія**, магістрантка НАКККіМ*

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ КИЇВСЬКОГО МІСЬКОГО ТЕАТРУ

Театральне будівництво на території України почало активно розвиватися з кінця XVIII ст., проте набуло розмаху тільки наприкінці XIX ст. Театр став візитівкою міста, показником рівня розвитку культури та загального економічного стану, символом технічного прогресу та майстерності архітекторів. Серед найвідоміших театральних будівель на теренах України – театри у Львові, Одесі, Києві, Харкові, Чернівцях, що за технічним оснащенням і художнім вирішенням орієнтувалися на відомі європейські театри – паризьку Оперу Ш. Гарньє (1862–1875), оперний театр в Дрездені (1871–1978) та Віденський оперний театр (1861–1869).

У XIX ст. відбувається активний економічний та культурний розвиток Києва, що приводить до його розбудови та формування нового центру міста. Будуються фабрики, мости та залізничний вокзал. У місті

започатковуються нові навчальні заклади, розвивається театральне мистецтво, формується українська інтелігенція. Виникає потреба у культурно-видовищних спорудах, які б відповідали потребам і смакам нового типу городян.

Першу стаціонарну дерев'яну будівлю театру у стилі ампір [7, 61] у Києві було зведено за проектом головного міського архітектора А. Меленського у 1804–1807 рр. на вулиці Хрещатицькій [6]. У 1856 р. було споруджено Другий міський театр, який 1896 р. було знищено пожежею. Тож, для побудови Київського Міського театру 14 лютого 1895 р. міською Думою було оголошено міжнародний архітектурний конкурс, в якому взяло участь 18 проектів [2]. Організацією конкурсу та прийомом робіт займалося Санкт-Петербурзьке Товариство архітекторів.

7 березня 1897 р. у приміщенні Міської думи було відкрито виставку проектів-переможців. Першу премію отримав архітектор Віктор Шретер, академік Імператорської академії мистецтв у Санкт-Петербурзі та засновник Товариства архітекторів [1]. Будівельні роботи доручили конторі Л. Гінзбурга, а головою комісії з будівництва був призначений М. Казанський. Як архітектора-виконавця було запрошено міського зодчого А. Кривошеєва, якого в 1899 р. змінив академік архітектури В. Ніколаєв. Через складність будівництва він наполіг на необхідності розробки детальних креслень автором проекту В. Шретером. У підсумку було виконано не тільки креслення фасадів і планів, а й оздоблювальних елементів і меблів [4; 3].

Київський Міський театр був побудований на перехресті трьох вулиць – Володимирської, Фундуклеївської та Театральної. План будівлі простий і лаконічний, з гарно продуманими пропорціями. Споруда складається з двох головних секцій – передньої частини громадських місць, задньої частини театральних просторів і одноповерхової прибудови для господарських потреб. Завдяки прибудові план театру отримав форму видовженого прямокутника, орієнтованого зі сходу на захід. Споруда має три головних ядра – фасад будівлі, глядацька зала і простір сцени. Простір сцени і зали знаходяться під власним шатровим дахом. Цей розподіл на три частини, який надавав будівлі вигляду «храму мистецтв», став популярним в архітектурі театрів у кінці XIX ст. Можна сказати, що він став типовим, відображаючи призначення будови. Глядацька зала має традиційну для того часу підковоподібну форму, чотири яруси лож і оточена коридором, а також кільцевим кулуаром. Партер вирішений у вигляді амфітеатру. У цілому, облаштування театральної будівлі раціонально продумане, вирізняється компактним і зручним розміщенням всіх функціональних частин без зайвої помпезності. Таким чином, театр цілком відповідав смакам представницького класу – дворян та промислової буржуазії.

Будівля театру має три фасади – чоловий, з орієнтацією на Володимирську вулицю, і два бічних, що виходять на вулицю Фундуклеївську і на Театральну площу. Головний фасад розділений на два рівні і має фронтальну симетричну композицію. Пластичний вигин фойє навколо глядацької зали визначив і форму екстер'єру, який нагадує земперовський варіант об'ємно-просторової схеми з півколом зали для глядачів, що прочитується в обрисах головного фасаду. Всі орнаменти і барельєфи були розроблені В. Шретером і подані в його кресленнях та планах, на яких він позначив місце розташування скульптурних елементів [3]. Оздобленням фасадів декором займалася майстерня італійського скульптора Е. Саля [5, 48].

Архітектор В. Шретер застосував у Міському театрі сучасні досягнення театральної архітектури і технічні нововведення, зокрема, задля створення якісної акустики і протипожежної безпеки, забезпечення функціонального призначення будівлі. У споруді театру можна віднайти риси різних стилів, а декор фасадів вирізняється поєднанням класицистичних елементів та елементів модерну.

Таким чином, будівництво Міського театру, з проведенням міжнародного конкурсу проектів, засвідчило важливість цієї споруди для містян як одного з важливих елементів архітектури Києва.

***Література*:**

1. *Зодчий* : Архитектурный и художественно-технический журнал, издаваемый С.-Петербургским обществом архитекторов. Санкт-Петербург, 1901. № 11. С.162.

2. *Зодчий* : Архитектурный и художественно-технический журнал, издаваемый С.-Петербургским обществом архитекторов. Санкт-Петербург, 1897. № 1. С. 5.

3. *Киевлянин* : лит. и полит. г-та Юго-Запад. края. Вып. 203. Киев, 1899. С. 3.

4. *Киевлянин* : лит. и полит. г-та Юго-Запад. края. Вып. 255. Киев, 1901. С. 2–3.

5. Скібіцька Т. Декоративне оздоблення архітектурних споруд Києва 1900–1910-х років. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ, 2016. Ч. 2. С. 47-64.

6. Тимофієнко В. Г. Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть: Біографічний довідник. Київ: НДІТІАМ, 1999. 478 с.

7. Шулькевич М. М., Дмитренко Т. Д. Киев (архитектурно-исторический очерк). Київ: Будівельник, 1978. 5-е изд. 464 с.

***Стрій Анастасія**, аспірантка НАОМА*

ДО ПИТАННЯ АТРИБУЦІЇ ТВОРУ «ПОРТРЕТ ЦИГАНКИ» А. ЕРДЕЛІ

Питання атрибуції творів Адальберта Ерделі (1891–1955) є надзвичайно актуальним, адже це один із найвідоміших авторів у сучасному українському арт-ринку.

Атрибуція має постійно уточнюватися, тому що А. Ерделі іноді лишав роботи без дати і підпису, тим самим вводячи в оману дослідників, які не завжди мають достатню матеріальну базу для порівняльного аналізу. Відсутність точної дати створення безпосередньо впливає на розуміння мистецької цінності та формування ціни на твір, тому що кожний період майстра має свою ринкову вартість.

Аналізуючи творчість Адальберта Ерделі слід зазначити, що до портретного жанру художник звернувся ще у період навчання в Угорській королівській школі малювання. Найбільш відомий олійний портрет матері відноситься до 1914 року. Це полотно важливе для вивчення, адже художник опанував принципи зображення фігур: познайомився з пропорціями, відпрацював розташування фігури у просторі.

Наступний етап творчості наступив, коли художнику стали затісні рамки реалізму. Після отримання професійної художньої освіти в Угорському королівському художньому інституті (1911–1916), зрозумівши, що набута академічна майстерність не дає йому самовиразитися, 1922 року він вирішив поїхати до Мюнхена – однієї з колисок тодішнього сучасного мистецтва. Закономірно, що під час тривалого перебування в Німеччині до манери А. Ерделі долучилися нові методи, з'явилися незвичні рішення композицій і ракурсів. Звичайно, мова не йде про прямий вплив, картини майстра не втратили самобутності й своєрідності. Немає сумніву, що роботи цих років яскраво демонструють нову манеру, яка полягає у більш складному колориті, нові риси з'явилися також у трактуванні об'ємів, глибшому контрасті світлотіні, динаміці та пастозності мазків.

У наступних портретах увага митця зосереджена на обличчі, одягу він приділяв мало часу, він слугував скоріше плямою в колористичній побудові роботи, ніж важливим атрибутом моделі. Він уважно і делікатно пропрацьовував риси обличчя з використанням великої кількості півтонів, що створили глибоку світлотінь. Ці прояви добре видно у портреті циганки з колекції галереї NT-Gallery в Одесі. Перед нами молода жінка у розкутій позі. Ця ж розкутість відчувається у вільних та вправних мазках, якими пише майстер. Порівняно із більш ранніми портретами в цьому кольори А. Ерделі стали багатше, палітра звільнилася від аскетичної роботи з відтінками всередині одного кольору. Дзвінкий акорд художник ставить використовуючи чистий червоний у декоруванні смужок накидки жінки. Цей гарячий відтінок підтримується теплими кольорами на обличчі та яскравими рожево-ліловими квітами на хустині, що, в свою чергу, повторюють колорит спідниці моделі. Потужним контрастом до цього є блуза холодного синього кольору в центрі композиції. В білій хустці присутній жовтий колір, це поєднує яскраве кольорове навантаження картини у потужний акорд з трьох основних кольорів.

Тло написане вільними широкими мазками. Ним служить площина сірувато-лілового кольору, глибина створена завдяки неоднорідності та роботи з відтінками, що не відволікає від зображення портретованої. А. Ерделі досягає динаміки і завдяки ритмічно розставлених акцентів чистими кольорами, та діагональних ліній, які повторюються у складках спідниці, рисунку стрічок накидки, лінії плеча циганки та навіть напрямі, в який вона дивиться.

За своїми стилістичними особливостями цю роботу можна з впевненістю віднести до постмюнхенського періоду митця, адже тенденція до збагачення й оновлення індивідуальних засобів формотворення, потяг до підвищеної експресії малярства добре прочитується в його роботах саме після навчання в Німеччині.

На портреті у верхній правій частині стоїть авторський підпис чорною фарбою. Дати немає. За своїм характером та манерою цей автограф співвідноситься з автографом на творі «Циганки» 1928 року з колекції ЗОХМ. До того ж за стилістичними особливостями, палітрою і трактовкою форм ці твори також близькі. Це дозволяє стверджувати, що вищеописаний портрет характерний для цього періоду творчості та був написаний 1928 року.

Таким чином, спостереження підпису та манери художника в портреті допомогло встановити, що ця робота відноситься до раннього періоду творчості Адальберта Ерделі – після відвідування Німеччини та до поїздки у Францію. Важливо відмітити, це комерційно цінний період творчості А. Ерделі. Картини післямюнхенського періоду майже не представлені у музейних та приватних колекціях, тому це корисний об'єкт для подальшого дослідження та аналізу творів митця.

Література:

1. Адальберт Ерделі: Альбом / авт.-упоряд. А. М. Ковач. Ужгород: Видавництво Олександри Гуркуші, 2007. 380 с.

2. Адальберт Ерделі. Альбом. / авт.-упоряд. Павлов В. П. Київ: Мистецтво, 1972. 57 с.

3. Ерделі Адальберт ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки / укл. І. І. Небесник, М. В. Сирохман. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2012. 440 с.

4. Кополовець Л. О. Образ жінки у творчості А. Ерделі. *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2015. Вип. 6. С. 48-55.

5. Луценко І. В. Портретний жанр у творчості А. Ерделі, художньо-стилістичні особливості, спроба періодизації. *Вісник Харківської державної академії дизайна та мистецтв.* 2013. Вип. 1. С. 105-107.

6. Небесник І. І. Адальберт Ерделі. Львів : Видавництво Мс, 2007. 296 с.

7. Островский Г. Адальберт Михайлович Эрдели. Москва: Сов. художник, 1966. 100 с.

Тарасенко Юлія, *аспірантка НАКККіМ*

ДОСЛІДЖЕННЯ ВПЛИВУ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ПРАКТИК НА ЕМОЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЛЮДИНИ

Слід почати з загально зазначеного твердження про те, що мистецтво – це вид знання, яке несе пізнавальну та культурно-утворювальну функцію особистості і суспільству в цілому. У сучасному просторі проблематикою мистецтвознавства займається спеціалізована інституція, головна мета якої – розкрити історичні складові становлення, розвитку та виявлення ідентичності мистецтва, а також класифікацію та систематизацію теоретичного знання.

У часи класичної науки, їх розглядала велика кількість філософів, зокрема: Ф. Шиллер, Новаліс, Г. Шлегель, І. Кант, Г. Гегель, А. Лосев, Г. Шпет, Ю. Лотман та ін. Відтак історія плине та дослідження з цього питання за допомогою новітніх технологій поринають у глибини наукової царини. А саме, постає новий напрямок наукових досліджень, який спрямований на виявлення внутрішніх важелів мозкової активності, спрямованої на відображення довколишнього світу у творчому акті та процесі пізнання мистецтва. Так, значна кількість сучасних дослідників та науковців намагаються відкрити нові прояви впливу мистецтва на мозок та розвиток людини. Науковий пошук отримує нове термінологічне уточнення, що визначає врахування психоемоційних та фізіологічних особливостей мистецьких явищ. Серед сучасних зарубіжних дослідників це питання висвітлювали: Вілейанур Рамачандран, Джон Оьнянс, Семір Зекі, Люк Деланноу, Джакомо Ріццолатті. Також це питання дослідили українські вчені В. Карпов, Н. Сиротиньска в «Нейроарт: мистецтво пізнання людини», де визначили формування нового наукового напряму «нейроарту» як свідчення нелінійної картини світу в контексті сучасних технологічних інновацій. А також було висвітлено питання метафоричного прочитання творчого досвіду людства – від наскельних малюнків до сучасних мистецьких експериментів [8].

Зауважимо, що однією з найважливіших складових мистецтвознавчого явища є формування духовної культури, а також підвищення інтелектуально-емоційного потенціалу людини. Загальна інституційна мистецтвознавча платформа складає значну кількість форм практичної реалізації. Слід зазначити, що до мистецтвознавчих практик (надалі МЗП) відносяться: процеси навчального художнього пізнання (лекторії, дискурси), відвідування музеїв (галерей), практична художньо-творча діяльність (малярство), арт-туризм. Здебільшого ці практики значною мірою відносяться до людей творчих професій, або до вузькоспеціалізованих напрямів освіти чи діяльності, що вказує на значну обмеженість застосування МЗП .

На етапі дослідження впливу мистецтвознавчих практик на емоційний потенціал людини, слід встановити своєрідність тієї частини суспільного життя, з яким має справу мистецтвознавство. Так, на місце системи світу Г. Шпет ставить актуальність духовну, що не пізнається ні наукою, ні другими видами практичного пізнання. Також він зазначає, що «искусство – не лучшее познание духовной культурности, а единственное» [10, 27]. Відтак, мистецтвознавство, як теоретичне осмислення, накопичення та систематизація теоретичних знань, має свій предмет пізнання та форму впровадження у значну сферу соціального життя.

Упродовж тривалого існування мистецтвознавчого аналізу, в історії людства було сформовано неосяжну кількість поглядів на мистецтво та його внутрішню структуру. Але, у стрімкому технологічному житті та споживацькій культурі мистецтвознавчі практики не знаходять свого широкого практично використання. Активна інтеграція цих знань та практик потребує більшої уваги зі сторони наукової спільноти та держави. Найперша актуальність МЗП – це сфера духовної культури, але сучасність потребує здійснити перехід здебільшого з абстрактного поняття до практичного та навіть утилітарного.

Дослідження зазначеної проблематики виявили необхідність мотиваційної складової для більшості опитуваних учасників. Також результатами анкетування було виявлено низький рівень зацікавленості реципієнта, а саме, що корисного може надати пізнання та причетність до МЗП.

Акцентовано увагу до особистісного рівня, що передбачає питання розвитку емоційного потенціалу людини, як головного суб'єкта культурних благ, а також здатність до саморозвитку, що містить систему внутрішніх ресурсів людини.

Слід також окреслити загальну думку, що культурні чинники мають велике значення для створення гармонійного соціального середовища. Приведення цих чинників у дію через МЗП уможливлює активізацію роботи механізмів, які сприяли б культурній динаміці, виводячи її на сучасний рівень подій і процесів гуманітарного спрямування розвитку суспільства.

Література:

1. Зинченко В. П. Психологические аспекты влияния искусства на человека. *Культурно-историческая психология*. 2006. Том 2. № 4. С. 3-21.
2. Кайку М. Майбутнє розуму. Наукові спроби осягнути, вдосконалити і підсилити інтелект. Львів: Літопис, 2017. 408 с.
3. Карпов В. В. Нейроарт у контексті художньої творчості. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*. Зб. наук. праць наук. 79 практ. конф., м. Київ, 20-21 Листопада 2018 р. / під заг. ред. В. Г. Чернеця. Київ, НАКККіМ, 2018. С. 30-32.
4. Карпов В. В. Homo in via: нейромистецтво як маркер еволюції суспільства. *Свідомість, мозок, мова: актуальні проблеми та міждисциплінарні досягнення: збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції*. Львів, 2018. С. 116-120
5. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Москва: Гнозис, 1994. 257 с.
6. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Пер. с исп. Москва: Республика, 1991. 405 с.
7. Onians J. European Art: A Neuroarthistory. Yale, 2016. 320 p
8. Рамачандран В. Мозг рассказывает / пер. с англ. Е. Чепель Москва: Карьера Пресс, 2017. 422 с.
9. Сиротинська Н., Карпов В. Neuroart: мистецтво пізнання людини. Київ: НАКККІМ, 2019. 80 с.
10. Шпет Г. Г. Искусство как вид знания (Статья-этюд). *Культурно-историческая психология*. 2006. № 4. С. 25-35.
11. Zeki S. Art and the Brain. *Journal of Conscious Studies: Controversies in Science & the Humanities*. London, 1999. Vol. 6. No. 6-7. P. 76-96.

Тарасюк Євгеній, *магістрант НАКККіМ*

ДОСЛІДЖЕННЯ ІРАНСЬКИХ БРОНЗОВИХ ВИРОБІВ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ

Серед бронзових виробів у колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Музей Ханенків) переважають речі з побуту світської знаті, виконані у різних техніках: лиття, карбування, тиснення, гравірування, інкрустація, позолочення, чернь[1]. До них належать бенкетний посуд (блюдця, чаші, тарелі, тарілки, підноси, глечики), а також побутові речі, такі як казани, курильниці, світильники, шкатулки. Матеріалом представленого дослідження послугували придбані Варварою та Богданом Ханенками твори художнього ремесла Близького і Середнього Сходу. З метою підтвердження атрибуції з іранської колекції музею було відібрано 8 бронзових виробів домонгольського та монгольського періодів (X–XIII ст.). Глек X-XI ст.[Інв № 715 БВ], сокіл/голуб (курильниця) XI-XII ст. [Інв №148 БВ], казан XII – початок XIII ст. [Інв № 726 БВ], чираг-олійний світильник XII -XIII ст. [Інв № 739 БВ], тарілочка кінець XIII – початок XIV ст. [Інв № 220 БВ], курильниця XIII початок XIV ст. [Інв №209 БВ] та скринька початок XIV століття [Інв № 147 БВ].

Комплексна експертиза бронзових виробів з колекції Музею Ханенків складалася з стилістичного аналізу і технологічних досліджень, які включали візуальний огляд, методи оптичної мікроскопії і рентгенофлуоресцентного спектрального аналізу (РФА). Огляд в ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазонах не застосовували, оскільки при експертизі творів декоративно-ужиткового мистецтва з металів він є малоінформативним. Пріоритетним при проведенні досліджень було використання недеструктивних методів аналізу, отже, метод інфрачервоної спектроскопії не використовували. Технологічна експертиза творів мистецтва з металів базується на порівнянні складу сплаву з відомими об'єктами, які вважаються еталонними для даного часу і місця виробництва[2]. На першому етапі досліджень необхідним було встановити основні компоненти та мікродомішки у складі сплавів об'єктів з колекції Музею Ханенків і виявити відновлені або доповнені фрагменти бронзових виробів. Слід зауважити, що метод РФА має ряд обмежень, оскільки дозволяє дослідити лише склад поверхні твору, при чому глибина аналізу залежить від того, які хімічні елементи входять до складу сплаву, від типу джерела збудження приладу та інших параметрів експериментальної установки. Ця проблема досліджувалася рядом авторів, які встановили, що при аналізі мідних сплавів глибина аналізу варіюється від 10 до 32 мкм[3]. При аналізі творів декоративно-ужиткового мистецтва, виготовлених з металів важливо також враховувати виснаження чи збагачення поверхні по одному з компонентів сплаву, у результаті чого дослідження поверхні може не

відображати реального складу об'єкта[4]. Для отримання відтворюваних результатів і виявлення областей реставраційних втручань склад сплаву досліджених об'єктів визначали на різних ділянках твору, виконуючи 4–9 вимірювань поверхні, зокрема у потертостях патини.

Проведені методом РФА дослідження показали, що всі об'єкти виготовлені з багатокомпонентих латуней — основними компонентами, визначені у складі при поверхневих шарів сплавів та патин на поверхні виробів є мідь (52-81%), свинець (10-30%), цинк (6-20 %) і олово (2-10%), як домішки у сплавах ідентифіковано залізо (до 6%), срібло, золото і нікель (0,13-0,45%). При дослідженні тарілочки або курильниці (№ 220 БВ) були виявлені значні кількості срібла (17-24%) і золота (3-10%). Це є свідченням того, що при оздобленні виробу був використаний майстерний гравірований декор з інкрустацією дорогоцінними металами. Порівняння елементного складу поверхні різних ділянок виробів дозволяє стверджувати, що об'єкти: № 148БВ, № 726БВ, № 739БВ, № 220БВ, № 209Б не доповнювалися у процесі їхнього побутування. Окремі елементи глека (№ 715БВ), а саме, гранат на ручці (мідь 76%, цинк 14%, свинець 5%) і дно (цинк 56%, мідь 26%, залізо 10%), а також деталі скриньки (№ 147БВ) бокова частина (мідь 62%, свинець 19%, цинк 10%) і окремі елементи фурнітури (мідь 69%, свинець 13%, цинк 13%), відрізняються за вмістом і співвідношенням компонентів у сплаві. Проведений у подальшому візуальний огляд зазначених ділянок та їхній аналіз методом оптичної мікроскопії показали, що вони характеризуються іншим характером обробки поверхні і відрізняються за структурою патини. Отже, сукупність отриманих даних свідчить про те, що гранат на ручці і дно глека (№ 715БВ), а також бокова частина і окремі елементи фурнітури скриньки (№ 147БВ) у процесі побутування були втрачені і доповнені при подальших реставраціях.

На другому етапі експертизи буде здійснене порівняння отриманого елементного складу сплавів виробів з колекції Музею Ханенків з складом еталонних іранських виробів домонгольського та монгольського періоду для підтвердження чи спростовування часу їхнього виробництва, зазначеного у музейній документації.

Література:

1. Даркевич В. П. Художественный металл Востока VIII-XIII вв. Произведения восточной торевтики на территории Европейской части СССР и Зауралья. М., 1976. 6 с.
2. Косолапов А.И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства. Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. 170 с.
3. Karydas A. G. Application of a portable XRF spectrometer for the non-invasive analysis of museum metal artefacts // Annali di Chimica: Journal of Analytical, Environmental and Cultural Heritage Chemistry. Hoboken, New Jersey : Wiley-Blackwell, 2007. Vol. 97, № 7. P. 419–432
4. Mongiatti A., Meeks N., Simpson S. J. A gold four-horse model chariot from the Oxus Treasure: a fine illustration of Achaemenid goldwork // The British Museum Technical Research Bulletin. London : Archetype Publications Ltd., 2010. Vol. 4. P. 27–38.

***Федончук Ангеліна**, магістрантка НАКККіМ*

КОЛЕКЦІОНУВАННЯ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ ІКОН ІЗ ВОЛИНІ XIX – XX СТОЛІТТЯ

У XIX ст. мистецтво іконописання на Волині втрачає стилістичну оригінальність попередніх епох і послуговується різними зразками, як місцевими з минулих століть, так і чужорідними, пов'язані з західноєвропейськими художніми традиціями. Внаслідок поразки Української народної республіки землі Волині увійшли до складу Польщі і у 1930-і рр. відчували тиск з боку католицької церкви. Однак, у цей час більшість зразків волинського іконопису залишались у діючих церквах [5, 99]. Після приєднання Волині до УРСР у 1939 р. радянська влада розпочала тривалий процес закриття і знищення храмів, накладення заборон на дослідження українського іконопису. У цих умовах численні зразки іконописних творів були передані до музеїв, а деякі вивезені за кордон. Окрім Національного музею Андрея Шептицького (м. Львів), що виник ще на початку XX ст., ікони з різних місцевостей Волині стали частиною фондових збірок Краєзнавчих музеїв Луцька і Рівного, а в часи Незалежності дали початок створенню Музею Волинської ікони (м. Луцьк).

Від останніх десятиліть XX ст. науковці активно досліджували ранні зразки сакрального малярства з Волині, але ікони XIX-XX ст. і сьогодні залишаються найменш вивченими і потребують мистецтвознавчого дослідження. У цій статті ми розглянемо три різні зразки ікон із колекції Музею волинської ікони (м. Луцьк).

Початком XIX ст. датується ікона «Святі апостол Матвій та праведниця Єлисавета», написана невідомим волинським іконописцем. Святий Матвій – один із 12-ти апостолів Христа зображений із Євангелією та сокирою в руках, сокира – як символ боротьби за утвердження істинної віри. Єлисавета – мати Іоана Хрестителя, сестра святої Анни, матері Богородиці представлена миловидною жінкою з

покритою головою, як свідчення своєї пошлюбленості [2]. В іконі дуже чітко прописані лики святих, автор наділив їх життєвістю та психологічним змістом, задній план – представлений краєвидом із пагорбів та кущів та похмурим небом. Ікона зберігає у своїй стилістиці риси пізнього бароко.

Іншим зразком пензля Яна Квітковського є «Апофеоз Почаївської ікони Богородиці» 1840 р. Ікона засвідчує використання волинськими малярами гравюр XVIII ст. У творі дещо еклектично поєднується центральне обрамлене зображення Почаївської Богородиці (тип іконографічного варіанту «Елеуса»), оточене персонажами сюжету з християнських писань «з'явлення Богородиці на горі Почаївській». В композиції відчутне використання різних стильових напрямів, що було характерним для сакрального мистецтва Волині XIX століття. Чудотворну ікону в небі підтримують п'ять ангелів, один з них в руках тримає подушку на якій зображені символи влади – корона та скіпетр. Знизу зображений пастух та один із ченців монастиря, які стоять навколішках перед пагорбом з сяючим слідом Богородиці [4, с. 82]. Ікона виконана в яскравих відтінки з великою кількістю використання червоного кольору, композиція динамічна за рахунок образу та ангелів в повітрі.

Наступна ікона згаданої колекції «Святі Борис і Гліб» 1885 р. виконана у техніці олійного живопису, є типовим зразком поєднання професійного та народного мистецтва. Борис і Гліб, молодші сини Володимира Святославовича, перші канонізовані святі на Русі. Ікона вирішена за законами лінійної перспективи із застосуванням діагональної композиції, що помітно зближує її зі станковим твором. Брати зображені у човні на повен зріст, обернуті один до одного, що є символом спільної долі, братської любові та розуміння. Сюжет ілюструє останні години життя Бориса, якому приснився сон про його загибель. Автор робить колірний акцент на одязі Бориса і Гліба, використовуючи поєднання червоного і синього або зеленого й червоного кольорів, тим самим виділяючи їх із загальної композиції. В іконі поєднані традиції розповідної житійної іконографії та романтизоване зображення святих Бориса та Гліба [3].

Характерною особливістю сакрального мистецтва XX столітті стало те, що ікони почали не тільки писати олійними фарбами на дошці, але й вишивати, друкувати та малювати на склі, більшість таких ікон зберігаються в особистих оселях майстрів, тому вони є маловивченими. На початку XX століття друкована ікона помітно витіснила мальовані зразки. Друковані ікони стали повсякденністю, їх продають у храмових крамницях, більшість з них мистецтвознавці відносять до явищ кітчу, як такі, що не заслуговують музеєфікації й наукового дослідження [1, с. 166].

Література:

1. Дудняк І. Особливості західноукраїнських пам'яток образотворчого мистецтва для домашнього релігійно-обрядового вжитку другої половини XX століття. *Волинська ікона : дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 23.* Матеріли XXIII міжнар. наук. конф. Луцьк : ДП «Волинські старожитності», 2016. С. 163-167.
2. З колекції музею волинської ікони : «Святі апостол Матвій та праведниця Єлисавета». *Музейний простір Волині* : веб-сайт. URL : http://volyn-museum.com.ua/news/z_kolekciji_muzeju_volinskoji_ikoni_svjati_apostol_matvij_ta_pravednicja_elisaveta/2020-05-13-5186 (дата звернення : 04.10.2020)
3. З колекції музею волинської ікони : «Святі Борис і Гліб». *Музейний простір Волині* : веб-сайт. URL : http://volyn-museum.com.ua/news/z_kolekciji_muzeju_volinskoji_ikoni_svjati_boris_i_glib/2020-05-15-5201 (дата звернення : 04.10.2020)
4. Карпюк Л. Живопис західноєвропейської традиції XVIII – XIX століть. *Волинська ікона : дослідження та реставрація. Наук. зб.. Випуск 20.* Матеріли XX міжнар. наук. конф. Луцьк : ДП «Волинські старожитності», 2013. С. 78-86.
5. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. Вид. 2-ге, стереотип. К.: Либідь, 2004. 440 с.

Шуляк Єлизавета, *магістрантка НАКККіМ*

ДОСЛІДЖЕННЯ ІКОН ПОДІЛЛЯ КІНЦЯ XIX СТОЛІТТЯ

Іконопис – вид станкового живопису, в якому зображують образи святих. Багатогранність ікон як творів мистецтва, виражається не тільки у великій кількості духовних символів, цікавих з боку мистецтвознавства, а й у тому, що вони є пронизливим та глибоким живописом, з певними особливостями написання. Психологічний та духовний сенс ікон, виражений у кожному зображенні.

Іконопис пов'язаний з виникненням християнства на Русі. Якщо дивитися глибше, то батьківщиною іконопису була Візантія, яка перейняла у Єгипту техніку зображення портретного типу.

У другій половині XX століття мистецтвознавці зацікавилися сферами іконознавства. Вони почали вивчати іконологію, іконографію, духовний аспект, історію та особливості ікон того, чи іншого краю, різноманітність технік написання. Подільське народне іконописання на сьогодні цікаве явище мистецтва як для українців, так і для іноземців.

Якщо говорити про період з XIX – XX століття, то треба відмітити, що в церквах, соборах та хатах Поділля розміщувалися ікони таких художніх майстерень, як Афонського і Ново-Афонського монастирів, Києво-Печерської та Почаївської Лавр.

Як вже зазначалося, іконописання сягає часів Київської Русі, в якій розвивалися сукупність знань та умінь, здобутих у малярській практиці. Якщо проаналізувати ікони Поділля, ми можемо прослідити малярські навички, тих часів, що посідають невід' ємне місце у їх створенні. Неможливо залишити поза увагою той факт, що подільське іконописання кінця XIX століття наповнене старообрядницькими звичаями. Ікони складаються з релігійних та біблійських сюжетів, насичені житіями святих та пристрастями, вони значні за розміром та мають свій особливий насичений колорит. Невід'ємною складовою є багатофігурність та багатоплановість.

Як показала технологічна експертиза, досліджуючи липову дошку, левкас, позолоту та темперу, крім дотримання канонів, дуже важливим було саме дотриматися техніки виконання ікон.

Крім церковних і соборних, не обійтися на Поділлі без хатньої ікони, яка мала свою художню своєрідність. Вони створені народними майстрами і приваблюють мистецтвознавців та всіх людей загалом, які полюбляють українську культуру та мистецтво, адже маюсь особливу символічність та художню манеру. А саме, «найголовніші ікони Спасителя , Богоматері, далі інших святих, серед яких окреме місце посідала ікона святого Миколая, адже відомо, що він є покровителем бідняків, рибалок, мандрівників, землеробів» [1, 5].

Для хатніх подільських ікон характерні деякі стилістичні особливості, а саме: змінені та вільні пропорції, збільшені постаті святих, пластичність, прослідкується деяка монументальність, тобто противага академічному рисунку. Частіше всього проста композиція та відсутність перспективи.

На Поділлі також були трьохчастинні по типу ікони. В них входили наступні образи: «Святий Миколай», «Покрова Богородиця», «Свята Марія Магдалина».

Якщо розглянути іконографію святих цього типу ікон, можна сказати що вона дещо «дивна» і має своєрідні ознаки: землеробський ряд відображався через коло небесних заступників. Канон досить статичний, зображали образи у фронтальному ракурсі, нахиленою головою та легким обертом на глядача. Переважно ікони були анонімні, деякі імена згадуються у літературних джерелах.

Щодо, колористики, то в іконах Поділля відчувалася деяка своєрідність та переважали такі кольори: жовтий, червоний (надавалася перевага), зелений та білий. В них була деяка символіка та відчуття, це пояснюють учні малярської школи у записах: «Блакит – любов, цеглясть – смиренне, зелень – послушание, мумия – терпение» [2].

Ікони відрізнялися від інших народів, на яких впливала візантійська манера та стилістика, підвищеною декоративністю яка проходила через весь твір, орнаментальні форми вражали своєю розлогістю та загалом, формами. Мотивами подільської ікони були квіти, які розміщувалися на великій площі та обіймали великий простір – ружі. Майстри використовували техніку широкого живописного мазка, або живописної мозаїки. Своїм колоритом подільські ікони гармоніювали з барвистими килимами, веретами, керамікою, писанками, розписом стін [3, 670].

Література:

1. Кароєва Л.Р., Лиса Л.С. Срібна мить. Вінниця: ВінОблДрук, 1998. 60с.
2. Малахов Д.В. По Восточному Подолью.Москва: Искусство, 1988. 116 с.
3. Пуцко В. Іконопис.Історія українського мистецтва: У 5 т. Т. 2: Мистецтво середніх віків. Київ, 2010. С. 657-674.

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНІ КОМУНІКАЦІЇ

***Вєдєнєєв Дмитро**, доктор історичних наук, професор НАКККіМ*

«М'ЯКА СИЛА» І КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ В ПАРАДИГМІ СУЧАСНИХ СТРАТЕГІЙ ПОЛІТИЧНОГО ВПЛИВУ

Інфраструктура й мистецтво застосування «м'якої сили» (МС) культурної та дипломатії (КД) як її складової провідними країнами світу постійно удосконалюються та набувають тенденцію до активізації. Прищеплення зовнішній аудиторії власних політичних стандартів, специфічних цінностей через маніпулятивні ЗМІ, комплекс дипломатичних, когнітивних, культурно-освітніх інструментів несилового впливу дозволяє без застосування зброї справляти необхідний вплив на населення й політичні кола іноземних держав. Світовий досвід свідчить, що ефективне застосування МС можливе лише на базисі економічного, політичного, воєнного домінування, опорі на впливові міжнародні фінансово-економічні організації. Фактично, МС стала неоднозначним явищем міжнародних відносин, а культурна дипломатія – знаряддям його реалізації.

МС та КД в цілому лише формально є загальнодоступними механізмами. Насправді, провідні держави апріорі мають абсолютну перевагу, основану на фінансово-ресурсних можливостях, розвинутій інфраструктурі й технологіях інформаційно-ментального впливу. КД залучає у свою орбіту (окрім традиційних дипломатичних важелів та спецслужб) ЗМІ, неурядові організації (фонди, інститути, «експертні», екологічні та «антикорупційні» організації, псевдорелігійні рухи, заклади науки і культури тощо, що за умов глобалізації та інформаційно-технологічної революції перетворює її в ефективний інструмент непрямих дій із цілеспрямованого впливу на іноземних громадян та просування власних національних інтересів в оболонці «встановлення довіри».

Окрім привабливої форми, для КД властивий дуалізм: сполучення позитивної функції несилового міждержавного спілкування, міжкультурної комунікації із технологічним прищеплення верхівці й населенню певної країни певних настанов й поглядів, котрі потім «ненав'язливо» трансформуються у зовнішнє управління, втрату суверенітету («атрибутивний суверенітет»), ерозію цивілізаційне-культурної самобутності народів. Проведений спеціалістами з теорії «гібридних війн» аналіз розвитку подій в Іраку, Афганістані, Лівії, Сирії, Південно-Східній Азії, на посткомуністичному просторі свідчить, що поширеними та особливо небезпечними для суверенних держав культурно-гуманітарними властивостями ПД виступають: розмивання культурно-цивілізаційної матриці й когнітивних засад суспільного ладу країн-жертв; ерозія (хаотизація) суспільної свідомості, руйнація системи традиційних політичних цінностей та інституцій, соціального захисту; підрив довіри до існуючої влади, імплементація деструктивних настанов щодо розвитку (фактично – демонтажу) національної політичної системи та економіки. Вплив ПД передбачає нав'язування населенню потрібної картини світу та підміну цивілізаційного коду.

В останні 15-20 років значно розширилася питома вага ПД в діяльності НАТО, зросла роль Бюро інформації і преси НАТО. У самому Північноатлантичному альянсі питаннями ПД займаються посольства країн блоку, Північноатлантична асамблея, національні Атлантичні ради, Бюро публічної інформації при штабах Об'єднаних збройних сил НАТО, Асоціація атлантичного договору, міжсоюзна конфедерація офіцерів резерву тощо. З початку 2000-х рр. у штаб-квартирі НАТО в Брюсселі почало діяти Управління публічної дипломатії НАТО. Зросла роль неурядових організацій стосовно просування програм впливу та Особливу увагу приділено поглибленню ПД на пострадянському просторі з метою створення позитивного й привабливого іміджу НАТО серед різних категорій населення, зміни ідентичності еліт на користь євроатлантичного вибору. Створений телеканал «NATO-TV», потужний інформаційний сайт штаб-квартири, сайти локальних інформаційних бюро та офісів альянсу у країнах СНД та ОДКБ. Структури ПД широко представлені в Україні, де функціонують Центр інформації і документації НАТО, Офіс зв'язку НАТО в Україні, Інститут євро-атлантичного співробітництва, Міжпарламентська рада Україна-НАТО, Інститут трансформації суспільства з власним мережевим холдингом із 53 інформаційних ресурсів, громадська ліга «Україна–НАТО» тощо.

В останні роки відбувається розвиток (з активним використанням західного досвіду) системи публічної дипломатії та soft power Російської Федерації. Відбулося реформування агентства «РИА Новости», радіо «Голос России», «Росзарубежцентра» («Россотрудничества»). Серед профільних підрозділів «Россотрудничества» як федеральної агенції – Управління по роботі зі співвітчизниками і реалізації культурно-гуманітарних проектів. За кордоном воно представлено в 81 країні (98 представництв), 74 центрами науки і культури в 62 країнах, 24 представниками у складі посольств в 22

країнах. Створений телеканал RussiaToday, На популяризації російської мови та культури спеціалізується фонд «Русский мир». У 2010 р. створений Фонд підтримки публічної дипломатії імені О. М. Горчакова.

Література:

1.Бартош А. Публичная дипломатия в конфликтах современности. *Независимое военное обозрение*. 2017. 21 июля.

2.Ваганова О. В. Роль засобів масової комунікації у процесі глобалізації: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук: 23.00.03. Київ, 2003.16 с.

3.Иванов В. Эффективнее войск и вооружений. Стратегия «мягкой силы» все более активно используется в мировой политике. *Независимое военное обозрение*. 2017. 19 мая

4.Най Дж. Гибкая власть. Новосибирск; Москва: Тренды, 2006. 224 с.

5.Тищенко-Тишковець О. М. Практичні й теоретичні передумови виникнення публічної дипломатії як форми «м'якої сили» у системі зовнішньої політики держави. *Актуальні проблеми міжнародних відносин*. Київ: Вид-во ІМВ, 2010. Вип. 94. Ч. І. С. 107-113.

6.Ціватий В. Публічна дипломатія: традиції, тренди, та виклики (досвід і пріоритети для України). *Зовнішні справи.* 2014. № 6. С. 32-36.

Геращенко Михайло, *аспірант НАКККіМ*

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ГІБРИДНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ЗАГРОЗ У СОЦІОКОМУНІКАТИВНИХ ПРОЦЕСАХ СУЧАСНОСТІ

Гібридні загрози багатоманітні та постійно змінюються, а засоби модифікуються від фейкових профілів у соціальних мережах або ретельно розроблених кібератак, навіть до відкритого використання військової сили. Способи гібридного впливу застосовуються самостійно чи в комбінації, залежно від бажаного результату та характеру цілі [2].

Під гібридними загрозами також мається на увазі широкий спектр методів чи видів діяльності, які скоординовано застосовують ворожі державні чи недержавні суб'єкти з метою подолання вразливості демократичних держав та інституцій (кібератаки, втручання у вибори та дезінформаційні кампанії, зокрема в соціальних мережах) [4].

На думку О. Бусол, гібридна загроза – це будь-який противник, який одночасно та адаптовано використовує співвідношення звичайного озброєння, нерегулярну тактику, тероризм та злочинну поведінку в зоні бойових дій для досягнення своїх політичних цілей. Гібридні загрози концентрують у собі різні режими ведення війни, що включають: стандартне озброєння, нерегулярні тактики та формування, терористичні акти (в тому числі й насилля та примус) і кримінальний безлад [1].

Рада міністрів Європейського Союзу (ЄС) із загальних справ у 2019 р. ухвалила резолюцію, де визначає гібридні загрози як широкий спектр скоординованих методів та дій, що використовуються ворожими державами та недержавними суб'єктами з метою ураження вразливих демократичних держав та інституцій, не переступаючи межу формального розв'язання військових дій. Прикладами таких дій названі кібернетичні атаки, втручання у вибори, кампанії дезінформації, включаючи ті, що здійснюються у соціальних медіа. Зусилля з протидії таким загрозам є частиною так званого Стратегічного порядку денного ЄС на 2019-2024 роки [3].

Гібридні трюки використовувались упродовж історії – від троянського коня до шкідливого програмного забезпечення, написаного хакерами. Дійсно, навіть періоди миру є «гібридними», що повторюються так само, як і дезінформацією, корупцією, шпигунством, вбивствами, маніпуляціями та економічним тиском. Публічні дебати щодо гібридних загроз концентруються на фейкових новинах, інформаційній війні та маніпуляціях у соцмережах. Фейкові новини – найпомітніший елемент гібридної кампанії, але способи використання державами нерозкритих та нерозподілених активів для послаблення своїх супротивників виходять далеко за межі цих елементів. І дезінформація нечасто є самоціллю, а скоріше підготовчим етапом для подальших підривних дій. Широкі розвідувальні, конспіративні та диверсійні зусилля можуть послабити суспільство супротивника таким чином, щоб іноземна держава могла увійти і скористатися ситуацією.

Сьогодні Європейський Союз надає кілька можливостей, якими можуть скористатися зовнішні супротивники. Мають значення три основні фактори: мінливе геополітичне середовище після холодної війни; технологічні та правові вразливості, властиві глобалізації та спільному ринку; а постісторичний цайтгайст, що все ще переважає в Європі, не визнає, що диверсія, не кажучи вже про прямі військові дії, є загрозою для європейського способу життя [5].

У 1990-х роках Європа була в основному оточена державами, що реформуються та зайнятими власними перетвореннями. Зараз континент сусідів з амбіційними державами, які прагнуть проектувати як жорстку, так і м'яку силу в Європі. Багато з них також працюють з антисистемними силами в Європі. Ця проекція влади може мати різні цілі, включаючи розповсюдження репресивних інстинктів та ідеологій держав в Європі, що може включати мовчання, придушення або навіть ліквідацію дисидентів, які там проживають. Такі держави можуть також захотіти контролювати власну історичну хронологію за допомогою інформаційних операцій, спрямованих на еміграційні громади, а також шляхом отримання контролю над культурними та релігійними організаціями.

Процес діджиталізації економіки Європейського Союзу та дедалі демократичніше й взаємопов'язане суспільство забезпечили ворожих іноземних суб'єктів широким можливостями для атаки. Цифрова інфраструктура (від військового зв'язку, передавачів 5G, до автоматів для голосування) дозволяє ворожим персонам успішно отримувати доступ до зростаючого обсягу даних та інформації. Кількість можливостей для атак збільшується з популяризацією Інтернету.

Підвищена вразливість Європи до гібридних атак не є ризиком, властивим технічному прогресу та глобалізації: це питання вибору. Європа зупинилася на підході до цих питань. Як європейська громадська, так і політична еліта значною мірою сформували світогляд, який не відповідає суворій глобальній та регіональній реальності, з якою стикається Європа.

Все це знайшло своє відображення в політичній культурі Європи, що досі залишається такою, яка дуже прагне вирішити питання через діалог, а не протистояння. Як результат, коли стикаються з геополітичними знущаннями (через гібридні загрози чи гіперагресивні розвідувальні дії), перший інстинкт європейських урядів полягає в тому, що залучення суб'єктів вирішить проблеми. Варіант сильної реакції є глибоко незручним для громадськості та політиків більшості країн ЄС.

Принципово, зворотна сторона різноманітності та відкритості Європи полягає в тому, що вона зберігає різноманітні підходи до гібридних загроз. Існують величезні відмінності між терміновістю, важливістю та методами боротьби європейських країн із цими загрозами. Для деяких людей і навіть політичних партій прийняття цих загроз є штатною державною діяльністю; для інших «гібридні загрози» – це термін, який розповсюджують геополітичні страшилки. Таким чином, ресурси, компетенція та політичний вибір, орієнтований на гібридні загрози, дуже різняться в межах ЄС.

Частина механізмів ЄС веде активну роботу з цих питань, але йому все ще бракує цілісного підходу до них. В останні роки з'явилися нові засоби комунікації, закони, стратегії, цільові групи, фінансування та робочі групи держав-членів, щоб підсилити безпеку та стійкість ЄС. Так, у 2017 році ЄС створив Агентство ЄС з кібербезпеки, Агентство Європейського Союзу з питань мережевої та інформаційної безпеки (ENISA).

Незважаючи на створення низки стратегій боротьби з гібридними загрозами, Європа реагує на це питання, як правило, все ще на етапі мислення, а не дії. Кілька політичних дискусій, що тривають, ілюструють розбіжність поглядів європейських країн та небажання вирішувати, як боротися з регулятивними та адміністративними наслідками таких загроз.

Рада міністрів ЄС із загальних справ наголосила на необхідності продовжувати розвиток співпраці з країнами-партнерами та міжнародними організаціями для посилення витримки та протидії гібридним загрозам, зокрема, співробітництво між ЄС і НАТО, співпрацю з країнами-сусідами Євросоюзу [3].

Нинішня надзвичайна ситуація, спричинена Covid-19, не завадила науково-педагогічним працівникам кафедри арт-менеджменту та івент-технологій під керівництвом завідувачки кафедри, доктора культурології, професора Копієвської О. Р. та студентського товариства взяти участь у найбільшій кампанії розповсюдження проекту Еразмус+. У Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв 17.10.2020 р. проведено ErasmusDays 2020. Performance QUEST «Youth: New Cultural-Educational Horizons – Нові культурно-освітні горизонти» (в рамках теми WARN – Академічна протидія гібридним загрозам).

Сфери, які потенційно можуть бути джерелом гібридних загроз, включають розробку «чутливих» технологій, залучаючи створення штучного інтелекту та засобів для обробки великих обсягів даних. Урівноваженість до таких загроз вимагає аналізу походження та спрямування прямих іноземних інвестицій, а також оцінки майбутнього впливу певних законодавчих ініціатив.

***Література*:**

1. Бусол О. Гібридні загрози: чи вистоїть Україна? *Юридичний вісник України*. URL : https://bloginside.in.ua/ (дата звернення вересень 2020).

2. Співпраця заради протидії гібридним загрозам. *NATO Review*. URL : https://www.nato.int/docu/review/uk/articles/2018/11/23/spvpratsya-zaradi-protid-gbridnim-zagrozam/index.html (дата звернення вересень 2020).

3. У Євросоюзі вирішили, як боротимуться з гібридними загрозами. URL : https://www.ukrinform.ua/ rubric-world/2835312-u-evrosouzi-virisili-ak-borotimutsa-z-gibridnimi-zagrozami.html (дата звернення вересень 2020).

4. Countering hybrid threats: Council calls for enhanced common action. URL : https://www.consilium.europa.eu/en/press/press-releases/2019/12/10/countering-hybrid-threats-council-calls-for-enhanced-common-action/ (дата звернення вересень 2020).

5. Protecting Europe against hybrid threats. URL : https://www.ecfr.eu/publications/summary/protecting_europe_against_hybrid_threats (дата звернення вересень 2020).

Гуменюк Тетяна, *доктор філософських наук, професор,*
проректор з наукової роботи КНУКіМ

ФЕСТИВАЛЬ РЕЛІГІЙ: СУЧАСНІ ОСВІТНІ ІННОВАЦІЇ

У сфері вищої культурологічної освіти постійно урізноманітнюються форми організації навчального процесу, залучаються сучасні інноваційні освітні технології, спрямовані на формування креативної особистості фахівця, його широкої професійної компетентності. Зокрема, все більшої популярності набувають лекції-шоу відомих учених для багатомільйонної інтернет-аудиторії, брендові тренінги й курси особистісного розвитку, освітні медіа-платформи, мультимедійні навчальні проекти, он-лайн-музеї і бібліотеки тощо. В освітніх закладах культури активно упроваджуються видовищні форми організації навчального процесу, завдяки яким значно зростає його ефективність щодо набуття студентами нових знань, умінь, навичок, базових і фахових компетенцій. Видовище завжди було механізмом культурної і соціальної взаємодії, універсальною мовою спілкування, сьогодні воно, не втрачаючи своєї сутності, ролі і значення, поступово «облаштовується» в наукових лабораторіях та університетських аудиторіях, традиційно «невидовищних» інституціях.

Подібні креативні освітні технології постійно апробуються і в навчальному процесі Київського національного університету культури і мистецтв, тут моделюються цікаві й ефективні навчальні проекти. Таким досить успішним серед багатьох інших став фестиваль релігій, який 2016 року започатковано для студентів факультету готельно-ресторанного і туристичного бізнесу відповідно до програми навчального курсу з релігієзнавства, який вона викладає. Своєрідність цього проєкту полягає в тому, що студенти поглиблюють і збагачують знання з дисципліни, вдаючись до театральної інсценізації як засобу актуалізації навчального матеріалу. Вони засвоюють інформацію (про релігію як історичний тип світогляду, особливості її виникнення, про релігійні течії в історії культури, їх вплив на культурно-історичний розвиток різних країн і регіонів), беручи участь у підготовці інсценізацій, залучаючи такі своєрідні синтетично-видовищні жанри, як перформанс, костюмована вистава, спектакль-інсталяція, вербатім тощо. У цих нетрадиційних формах студенти не тільки пізнають і розкривають сутність окремих релігій, а й актуалізують їх культурні сенси, наближають до реалій полікультурного світу, формуючи важливі у сучасному світі цінності особистості – толерантність і взаємоповагу до себе й до іншого. Фестиваль релігій мав на меті поєднати у процесі здійснення театрально-видовищних постановок кілька навчальних завдань: по-перше, спонукати студентів університету, учасників проекту, до самостійної навчальної роботи (обґрунтування форми презентації, добір матеріалу з актуальної теми, кейсу матеріалів релігієзнавчого, філософського й культурологічного характеру); по-друге, застосувати відповідні засоби для відтворення теоретичного навчального матеріалу мовою сценічного мистецтва, написати сценарій з урахуванням особливостей форми обраної театральної інсценізації; по-третє, у процесі втілення театрального проекту набути навичок практично впроваджувати в життя свої творчі ідеї, ефективно працювати в команді, досягати визначеної мети; по-четверте, динаміка розвитку цього фестивалю з року в рік набуває агональності, змагальності, сцена стала місцем і засобом випробування і демонстрації не тільки власне інсценування, а й самоактуалізації творчого «Я» студента.

Цей освітній експеримент виявився цілком успішним, потрібним для студентів: фестиваль релігій у КНУКіМ став уже традиційним, водночас, він збагачується, удосконалюється з року в рік як за змістом, так і за умовами його проведення. Студенти представляють костюмовані вистави за самостійно написаними сценаріями, вдавшись до інтерактивних сценічно-видовищних форм розкриття свого творчого задуму, зокрема вони запроваджують цікаві діалоги, завдяки яким у сценічній дії бере участь кожен учасник. Згідно з концепцією та естетикою фестивалю, програма театралізованого фестивалю релігій передбачає показ вистав, сповнених найрізноманітніших драматичних перепитій, гумору, камерних і масових сцен. Саме така «жанрово-стильова» багатоманітність фестивальних заходів сприймається як його головний бренд. Такі форми розкриття і засвоєння сутності різних релігій збагачують навчальний процес, сприяють: інтерактивному залученню кожного учасника інсценізації у творчий процес на всіх його етапах, спонукають студентів до безпосередньої участі у пізнанні; самоорганізації у створенні театрально-видовищної постановки, сприятливих умов для неформального живого спілкування; прояву лідерських якостей студентів під час підготовки і проведення інсценізації.

Застосовувані сценічно-драматичні форми втілення ідеї надають змогу кожному визначити і виявити свою позицію як проектанта, режисера, сценариста, костюмера, гримера, актора, іміджмейкера тощо; формуванню кожним студентом власних авторських матеріалів для особистого портфоліо, які стануть йому в нагоді у майбутньому, при формуванні професійного реноме. Таким чином, проектна діяльність як необхідна і дієва складова навчальної і наукової програми в закладах вищої освіти культурно-мистецького спрямування відповідає не тільки системі творчих майстерень, а й загальній стратегії «бізнесу в стилі шоу».

Крім актуалізації проблем толерантності і релігійної терпимості, цей проект відкриває ще один аспект навчальної активності в закладах вищої освіти – долання штампів і стереотипів щодо релігійних, культурних, етнічних, регіональних особливостей завдяки усвідомленню своєї національної й етнічної самоідентичності. Тільки такий шлях «до себе» формує толерантність у ставленні до іншого, бо, відповідно, спрощене уявлення про рідну культуру, унеможливлює й належне судження про інших – не за приналежністю, а за сутнісними ознаками, переживаючи свою подібність до інших. Таким чином, досвід підготовки і проведення фестивалю релігій переконує, що він сприяє пожвавленню творчо-креативної й пошукової активності студентів, залученню їх до участі в навчальних і науково-дослідних програмах КНУКіМ.

Література:

1. Бабушка Л. Д. Від свята до фестивації: культурна драма в дискурсі? *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство* : зб. наук. праць. Київ, 2016. Вип. *53*. С. 16-24.
2. Панина Т. С., Вавилова Л. Н. Современные способы активизации обучения: учеб. пособ. 4-е изд. Москва: Академия, 2008. 176 с.
3. Шмитт Б., Роджерс Д., Вроцос К. Бизнес в стиле шоу. Маркетинг в культуре впечатлений. Москва: Издательский дом «Вильямс», 2005. 400 с.

Дорошенко Тетяна, *студентка НАКККіМ*

СИМУЛЯТИВНЕ ЗАМІЩЕННЯ ПЕРСПЕКТИВИ У ПОСТМОДЕРНІ ЧЕРЕЗ ПРИНЦИП ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ

У сучасному світі постає питання – чи можливе повернення людства до своєї природної форми реальності, відкинувши заміщення, копіювання, симуляцію чи імітацію всіх сфер діяльності, в яких нині перебуває. Зазначена тематика відповідає найважливішим культурологічним проблемам у розборі та аналізі окремих елементів культури. Звідси ми можемо створити «демоверсію» картини, яка й покаже нам особливості та «омани» з боку симулятивної реальності.

Нині у людства немає гарантії в тому, що воно вже не живе в уявному світі. Людина існує в симулятивному світі, де неможливо розрізняти правду від вигадки, живе від неживого, пристрасть від імітації. Французький постмодерніст Жан Бодрійяр стверджує, що «ми часто імітуємо життя, часткове чи не чисте і, в цьому сенсі, неповне існування – це завжди імітація. В ту мить, коли я відчуваю себе добрим, ця доброта вже існує у вигляді імітації: всі говорять добрі слова, всі прагнуть бути добрими. Те ж саме відбувається, коли я хочу висловити думку про щось. Але немає у світі жодної обставини і жодної речі, про які вже не висловлено багато мудрих думок. Моя думка буде тільки імітацією мого розуму, моєї здатності оригінально мислити» *(Переклад автора)*. Спочатку потрібно розібрати: чи декартівський вислів «Cogito ergo sum» (мислю, отже існую) актуальний в межах постмодерної філософії. Оскільки cogito – це рефлексивний стан людини, котра може свідомо мислити та аналізувати всі свої емоції, переживання та почуття, і звідси випливає, що ця «теорія мислення» має право на залучення у сучасний розбір актуальних проблем, але з відхиленням напряму суб'єктивності та індивідуальності кожного. Варто згадати Арістотеля з його видатною думкою, що «речі відрізняються одна від одної тим, що є в них спільного. Саме тому, що всі тіла забарвлені, ми помічаємо, що вони забарвлені по-різному». Від первісності й до сьогодення відбувається модифікація всього суспільства, що вийшло з однорідного племені, з одного роду та дало розгалуження як у природному, так і в символічному сенсах у вигляді співіснування полікультурностей (різноманіття і рівність) та мультикультуралізму (повторюваність і багаторазовість) в усьому світі.

Французький психоаналітик Жак Лакан створив концепцію кілець Борромео, де вказав на тріаду: Реальне, Символічне та Уявне, де Реальне – це ми самі; Уявне – це надбудова, ілюзії та сценарії; Символічне – це моральні принципи, контроль почуттів, традиції та закони. У постмодерні домінує саме Уявне, і щоб прожити це життя нам потрібно імітувати та симулювати, оскільки інші формати вже не

«підтримуються» нашим «програмним забезпеченням» власного життя. На рівні Реального – ми бачимо, що все відтворюється та множиться і ці процеси вже не зупинити. Цю думку також проектує Жан Бодрійяр, котрий відкриває завісу на песимістичний погляд щодо того, що ідея прогресу зникла, але прогрес досі продовжується. Далі спробуємо «вплести» у канву симулятивної реальності наступну ідею Лакана – концепція стадії дзеркала з психоаналітичної точки зору, котра дає можливість побачити суперечну квінтесенцію «дуальних відносин» як між природою «Я» і матеріальною складовою тіла людини, так і співвідношення між Уявним і Реальним через призму Символічного. З одного боку, ми можемо побачити суб'єкта, котрий відображений у віддзеркаленні і звідси можна скласти уявну цілісність Реального. З іншого боку, постає проблема: дзеркало – це дублювання (повторення), тобто створення ілюзії, що є навколишній світ, який ми бачимо як на власні очі, так є і у дзеркалі. Варто провести паралель між віддзеркаленням та мистецтвом: Платон у своїй роботу «Держава» описує думку Сократа: дзеркала відображають те, що ми і так можемо бачити; тому мистецтво, подібно до дзеркала, створює непотрібні точні копії зовнішнього вигляду речей, позбавлені будь-якої пізнавальної цінності. Але існує й інша думка щодо здатності дзеркал показувати нам те, чого ми без них не бачимо – наші власні обличчя і форму: в такому випадку мистецтво, знову ж таки подібно до дзеркала, відкриває нам самих себе і, навіть по критеріям Сократа, приносить пізнанню деяку користь. Можна припустити, що «якщо дзеркальне зображення літери О є наслідуванням цієї букві, то, як тільки мистецтво – це наслідування, дзеркальні зображення – теж мистецтво. Ця теорія вимагає віднести дзеркальні відображення до мистецтва, тим самим вона виявляє свою неспроможність: «бути наслідуванням» – недостатня умова для того, щоб «бути мистецтвом». *(*А. Данто Что такое искусство? *Переклад автора).* У постмодерністських тенденціях відбулась трансформація, де мистецтво почали розглядати як симулякр за визначенням Жана Бодрійяра. Якщо розібратися у культурологічних «перспективах», то варто звернути увагу на проходження паралелей між тим, що у мистецтві як і у дзеркалі є своє відображення та створення певних ілюзій для обґрунтування існування цих речей у сучасному світі. Тому Бодрійяр критикує, що «мистецтво не змогло, відповідно до сучасної естетичної утопії, ДОМІНУВАТИ над ідеальною формою життя. Мистецтво розчинилося не в піднесеній ідеалізації, а в загальній естетизації повсякденного життя, воно зникло. Поряд з розчиненням речей в мистецтві, відбувається розчинення мистецтва в речах. Перекресливши кордон утопії і реальності, воно зникає саме». Тепер повернемось до теми віддзеркалення світу у постмодерній парадигмі. Саме поняття «віддзеркалення» означає безкінечний простір, де розчиняється та впадає у множинність реальний світ. У дзеркальності ми тільки споглядаємо себе, хоча не є самими собою, ми зосереджені на своєму Его, яке не є нашим Его. На основі вищенаведених висловлювань, розуміємо чому у постмодерні виникають проблеми з поясненням і трактуванням – що є наш світ? Чи реальний він? Де наша природна і правдива сутність?

Проаналізувавши процеси постмодерну, можемо дійти висновку, що «накопичення» всіх видів симуляції, заміщення, імітацій сфер діяльності – це необхідна складова для продовження існування у сучасному світі. Людство «застрягло» у надбудові, яку само побудувало та втратило «перспективу» розуміння через призму принципу віддзеркалення – множинність смислів у культурі.

Література:

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. Москва: Культурная революция; Республика, 2006.
2. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Пер. с франц. Л. Любарской и Е. Марковской. Москва : Добросвет, 2000. 258 с.
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва, 2000. 387 с.
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция И: Постум, 2017. С. 320
5. Данто А. Что такое искусство? Ад Маргинем, 2018
6. Делёз Ж. Различие и повторение С-П., 1998, с. 384
7. Делёз Ж. Платон и симулякр Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции 20 века. Томск, 1998.
8. Деррида Ж. Позиции. Киев. Д. Л., 1996. 192 с
9. Жижек С. «Добро пожаловать в пустыню реального» Пер. с англ. Артема Смирного М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. 160 с.
10. Лакан Ж. Стадия зеркала, как образующая функцию Я
11. Лиотар Ж.Ф: Состояние постмодерна. М., Институт экспериментальной социологии, 1998

***Козек Микола**, аспірант КНУКіМ*

КАЛЕНДАР ДІВОЧИХ ВОРОЖІНЬ БУКОВИНСЬКИХ ГУЦУЛІВ

Народний календар буковинський гуцулів упродовж багатьох століть формувався на комплексі різноманітних магічних ритуалів та обрядів, головна функція яких була спрямована на покращення свого соціально-економічного становища, сімейно-побутових відносин та розгадування доленосних подій. Серед комплексу ворожильної обрядовості на здоров'я, врожай, примноження худоби тощо, чільне місце у святковій обрядовості займають дівочі ворожіння на розгадування своєї долі. Саме вони, незважаючи на глобалізаційні процеси та поширення масової культури в регіоні, найбільше зберегли свою атрибутику та символіку набуту віками до наших днів.

Однак, на сьогодні тема дівочих ворожінь на Буковинській Гуцульщині науковцями розкрита досить поверхнево та більшою мірою ґрунтується на матеріалах Івано-Франківської та Закарпатської Гуцульщини. На основі цього, ставимо за мету розглянути комплекс магічних дій дівчат протягом календарного року більш ґрунтовно. Це, у свою чергу, дасть можливість простежити первісний зміст сімейної мантики, соціально-психологічні фактори обрядів та трансформацію дійства в XXI столітті.

У календар дівочих ворожінь на досліджуваній нами території входять такі релігійні свята: Святий Вечір, день св. Василя, Івана Купала, день св. Катерини, день св. Андрія.

Після трапези на Святий Вечір (6 січня) незаміжні дівчата збирали ложки зі святкового столу, обходячи його навколо, після цього виходили з ними надвір, трясли цими столовими приборами та прислухалися: з якої сторони обізветься собака, з тієї сторони будуть старости (с. Сарата).

В ніч на св. Василя (14 січня), щоб передбачити свою сердечну долю, гуцульські дівчата робили з повісма (лляна тканина) куделики (м'ячики), давали їм імена своїх хлопців, а після цього підпалювали. Вважалося за добрий знак, якщо м'ячик гарно згорів, а якщо він тільки надгорів, то парі не доля бути разом (с. Плоска).

Опівночі на Василя дівчата кидали через хату свої постоли: якщо вони перелітали на іншу сторону, то значило, що протягом року дівчина вийде заміж, якщо ж застрягали, то залишиться в дівках ще рік (с. Малий Дихтинець).

У день святого Василя незаміжні дівчата при новорічному засіванні ловили зернини пшениці, щоб дізнатись про долю. Якщо наловлювали парну кількість, то будуть протягом року засватані, якщо не парну, то ще рік дівуватимуть [1, 131].

В основі Купальського святкування (в ніч з 6 на 7 липня) в давніх українців була еротична обрядовість, яка перепліталась з могутністю сонця і води. Купальський вогонь виконував очисні функції, купальська вода мала цілющі і життєдайні властивості, а також слугувала своєрідною переправою дівочої долі у вигляді купальських вінків. Після закінчення свята Купала дівчата пускали вінки на воду і стежили за ними: в якому напрямку віночок попливе, в тій стороні дівчина заміж вийде, якщо ж потоне, то рік дівуватиме, а якщо втримається на воді, то буде в цьому році приймати старостів [2, 113].

Вночі на Івана Купала дівчата приходили додому з новими вінками на голові, клали їх у дійниці (відра, в які доять корів), які потім ставили в квітники. Вранці дивились, чи до вінків щось причепилось (наприклад, павутина, шерсть тощо), якщо так, то гадали, що такого кольору буде волосся у судженого (с. Плоска).

На Катерини (7 грудня) дівчина зрізала гілочку вишні та ставила її у воду на піч, якщо до Різдва та розцвітала, це означало, що цього року молодиця вийде заміж, якщо ж ні – ще рік дівуватиме (с. Рижа)

Свято Андрія Первозванного (13 грудня) у фольклорній обрядовості виступає днем молоді, провісником долі та покровителем шлюбів. Методом андріївських ворожінь дівчата намагались отримати відповіді на такі питання: коли і звідки чекати сватів, який буде суджений та чи щасливим буде їхній шлюб.

У ніч на Андрія (13 грудня) дівчата готували вареники, розкладали їх попарно на маглівниці і ставили біля кожного папірці з іменами хлопців і дівчат. Після цього треба було запустити кота і дивитися на результат: якщо кіт з'їдав вареники з іменами пари – цей знак віщував весілля, якщо ж з'їдав не парні вироби – молодиці ще рік дівуватимуть, у випадку, коли кіт відтягував вареники у сторону – це було передвісником розставання (с. Рижа).

Опівночі на Андрія дівчата заходили у дроворуб, роздягалися до гола і сіяли там насіння конопель. Все це робиться правою рукою і три рази промовляючи при цьому:

Андрію, Андрію, / я коноплі сію / Дай Боже знати / З ким буду братись.

Після цього все посіяне насіння загрібали руками та йшли спати. На основі такого обряду дівчині вночі мав приснитись суджений (с. Сергії). З середини XX ст. дівочі ворожіння на Гуцульщині почали

зазнавати трансформації, їх магічна функція почала втрачати свої властивості і стала перетворюватися в ігри розважального характеру. На сьогодні дані обряди відтворюються в театралізованих сценках місцевих шкіл та на річках в купальську ніч.

Головними джерелами статті послужили матеріали, зібрані з етнографічної експедиції на Буковинській Гуцульщині в таких селах Путильського району Чернівецької області: Рижа, Петраші, Плоска, Сарата, Сергії, Малий Дихтинець.

Література:

1. Кожолянко Г. Етнографія Буковини Т. 3. Чернівці: Золоті литаври, 2004. 392 с.
2. Яківчук. А. З роси і води. Чернівці: Місто, 2003. 172 с.

***Комар Володимир**, аспірант НАКККіМ*

ПЕРСПЕКТИВА ВЕРТИКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ УКРАЇНИ

Процес розвитку митця різних творчих спеціальностей є послідовним проходженням особи, що навчається, певних етапів творчого та технічно формуючого навчання, вивчення теоретичної бази даного виду мистецтва та практичних занять, що в результаті освіти складають основу персонального професіоналізму творчої особистості. Відповідно до частини другої статті 5 Закону України «Про вищу освіту» в Україні присуджуються такі ступені вищої освіти: молодший бакалавр; бакалавр; магістр; доктор філософії / доктор мистецтва; доктор наук , до того ж у державному секторі управління культури та освіти знаходиться переважна більшість закладів мистецької освіти (МО) спеціального та вищого ступенів.

Багато вітчизняних вчених звертають увагу колег та влади на історично сформоване порушення хронотопу культурної традиції в українському мистецькому середовищі, тож мистецька освіта повинна прагнути до всебічного наповнення у закладах МО знаннями та навичками, що забезпечать нам чітку культурну ідентифікацію на макрорівні культурної взаємодії, а це, насамперед, фольклористика, знання історії та практики традиційних мистецтв у вітчизняному контексті, якому в державних програмах розвитку, навчальних планах мистецької освіти приділено мало уваги. Митці повинні усвідомлювати та знати внесок українців у світову культуру, глибоко розуміти цінність національного позиціонування якісного культурного продукту. Отже, глибина національного наповнення мистецького контенту вітчизняного ринку залежить від технічного професіоналізму її учасників та обізнаності вітчизняних митців в історії мистецтв фаху. Учасникам навчання закладів базової МО поряд із вивченням базових принципів володіння фахом потрібен приклад для наслідування. Крім того, володіння техніками та методами роботи даного виду мистецької діяльності; знаннями історії українського мистецтва; навичками виробництва культурного продукту, а також приклад сучасної мистецької діяльності високої професійної якості та можливість подальшого фахового зростання.

Якщо між державними закладами вище зазначених ступенів у мистецькій освіті відповідних фахових спеціальностей створити об'єднувальні вертикальні культурні комунікації, скоригувати програми мистецької освіти всіх рівнів для поступового розвитку та професіоналізації індивідуума протягом всього процесу навчання, а також побудувати верхівку – створити на базі вишів у галузі культури та мистецької освіти центри мистецької організації та популяризації культурних продуктів даних закладів. .

Мистецький ринок в Україні також перебуває на перехідній стадії формування стандартизованого, нормалізованого з економічного точки зору. Як зазначає С. М. Садовенко, ще одна реальна проблема мистецької діяльності – відсутність арт-ринку. Хоча творці усвідомлюють небезпеку комерційного тиску на мистецтво, існує господарська необхідність забезпечувати власну життєдіяльність. Відсутній ефективно дієвий арт-ринок, та водночас бракує адекватного інституту критики, є потреба подальшої наукової дискусії про роль митця і його творів у сучасному художньому процесі України. Але, попри означені явища, нині спостерігається тенденція до інтеграції України у світовий художній простір. Українське мистецтво швидко освоює широкий спектр мистецьких форм і течій світового співтовариства [1, 239-243]. Тобто, для мистецького ринку, що формується, пріоритетним є підвищення фаховості професіоналів даного виду економічної діяльності, адже це дозволить заповнити мистецький ринок професіоналами в даній галузі економічної діяльності.

Таким чином, одним зі способів розвитку фаховості учасників діяльності музичного ринку є вертикальна комунікація закладів мистецької освіти. Подальше коло наукового пошуку буде зосереджене на діяльності центрів комунікації мистецтва, особливостям та методам виробництва культурного продукту та можливостям реалізації вітчизняного культурного продукту.

Література:

1. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.

Личковах Володимир, *доктор філософських наук, професор НАКККіМ,*
заслужений працівник народної освіти України

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ НОВАЦІЇ ПОЛЬСЬКОГО МИТЦЯ-АВАНГАРДИСТА ЛЕОНА ХВІСТЕКА

Свою естетичну концепцію і філософію художньої творчості Л. Хвістек будував на індивідуальних позиціях в мистецтві, закликаючи до цього кожного, хто хоче пережити естетичний досвід і мати уявлення про сутність мистецтва [1, 238]. На його думку, щоб говорити про справи мистецтва, треба передовсім зайнятися своєю власною психологією, аж до ведення щоденника власних художніх переживань. У такий спосіб вибудовується, так би мовити, «фіктивний музей», в якому фіксуються художні враження цілого життя (у Хвістека, починаючи від впливу матері-художниці, учениці Я. Матейки) – і до музеїв та галерей Австрії, Польщі, Франції, Італії. Пізніше, за допомогою інтроспекції, відбувається їх актуалізація і осмислення в аналізі матеріалів «фіктивного музею», і через індивідуальний досвід художніх переживань виробляється власне ставлення до шедеврів мистецтва, виникає «індивідуальна система естетики» [1, 244].

Говорячи про головні методи сучасної йому естетики в роботі «Засади духовної культури в Польщі», Л. Хвістек обґрунтовує три групи методів «теорії мистецтва»: 1) емпіричні, 2) індивідуальні (інтроспективні), 3) експериментальні. Звичайно, він розуміє можливість згубного впливу «строгого» мислення на художній дискурс й естетичні переживання, бо воно «гальмує уяву», але рефлексія над теорією і практикою мистецтва, власним естетичним досвідом викликає «подвійний вибух творчості» [1, 233].

Відтак, дослідження методів естетики як теорії мистецтва і художньої творчості є вкрай необхідним не тільки для розуміння класиків малярства, а й для методології вироблення власного, індивідуального стилю в художніх експериментах авангардизму, що часто спиралися на творчість дітей, примітивістів, туземних народів (Пікабіа, Леже, Пікассо, А. Руссо). Заслугу авангардистів Л. Хвістек вбачає у збагаченні досвідного матеріалу через абстракції з речами, зближення малярства і орнаментики, живопису і музики, а головне – в експериментах з художньою формою, яку вважав головною компонентою образу.

Відповідно, в теорії й практиці художньої творчості провідними є *емпіричні методи,* які, за Хвістеком, поділяються на об'єктивні (психологічний і нормативно-критичний) та об'єктивні (аналітичний і генетичний). Разом вони мають дати відповідь на основне питання естетики – «що таке мистецтво?», подолати існуючий в ній «хаос понять і перехресних суджень» [1, 237]. За цих позицій Л. Хвістек критично аналізує естетичні погляди Ф. Ніцше («генетичний ірраціоналізм» і «біологізм»); І. Тена (концепція «раси»-середовища не має універсального застосування); німецьких філософів-естетиків («апріорні дефініції краси»); Л. Толстого (хибність суспільного елементу в його визначенні мистецтва); Ст. І. Віткевича («метафізичний сенс»). На його думку, всі ці концепції-проби розкривають спільне і видове в мистецтві, але не доходять до специфічних відмінностей художньої творчості. Відкидаючи методологію метафізики, ірраціоналізму і апріоризму, Л. Хвістек закликає до систематичних наукових досліджень, ґрунтованих на досвіді, на розгляді фактично даного матеріалу творчості.

Тому, на основі власних філософсько-методологічних позицій єдності критичного раціоналізму та емпіризму й водночас онтологічного й художньо-естетичного плюралізму, філософ і художник намагається спрямувати *індивідуальний метод* на особистісні переживання мистецтва, на аналіз художніх вражень, від зовнішньої сугестії до внутрішньої інтроспекції. Це дає йому змогу розкрити проблему «дійсності» в мистецтві, яка є не подібністю реальності, а її художнім образом, складаючи його зміст.

Відтак існує стільки естетичних систем і стилів художньої творчості, скільки існує *типів індивідуальностей,* що відповідають типам світовідношення і типології «дійсності» в житті та мистецтві.

З таких настанов випливає і *експериментальний метод* в естетиці, який має психологічні і «чисто художні» аспекти. Як авангардист, Л. Хвістек протиставляє художній експеримент пануванню «шаблона» (канону) в мистецтві, надаючи вищого значення в образі художній формі, яка повинна переважати зміст («формізм»). У той само час теоретик польського формізму не абсолютизує абстракціонізм, говорячи і про його певні змісти. Він виступає проти феноменологічного тлумачення абстрактних образів, пов'язаного з концепцією «чистої свідомості» і винесенням змісту «за дужки». На думку Л. Хвістека, «чистого бачення», тобто бачення, позбавленого змісту, не існує, що, до речі, вже збігається з феноменологічним вченням про інтенціональність («спрямованість на…») свідомості. В обґрунтуванні експериментального методу його автор спирається і на твердження Леонарда да Вінчі, що людська уява завжди доповнює неокреслені форми, що знаходить місце в художній творчості й сприйнятті. З цієї точки зору навіть безрука Венера Мілоська є певною «схемою дійсності», а дійсність така, яка є в образі, його

змісті. Саме тому абстрактний живопис є неймовірно важким, адже «зробити цікавий образ, відірваний від життя, насправді складно» [1, 248].

Так починаються експерименти митців, в яких «дійсність» у мистецтві порівнюється з різними «дійсностями» в бутті. На основі власної програми визначеності форм, Леон Хвістек проводить авторські експерименти художньої деформації дійсності «без втрати суті», – які набувають назви «формізм», а згодом – «стрефізм», підтримані відомим теоретиком польського авангарду Я. Т. Пайпером.

Література:

1.Chwistek Leon. Pisma filozoficzne i logiczne. T.1. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961. 280 s.

Лукава Дарина, *аспірантка НАКККіМ*

ВПЛИВ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ. НА РОЗВИТОК ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У першій половині XIX ст. музична культура України розвивалася у складних умовах. ДО основних мистецьких осередків слід віднести поміщицькі маєтки Деякі землевласники, як: Г. Ґалаґан, М. Овсянико-Куликовський, В. Тарновський, Д. Ширай та ін., мали власні симфонічні оркестри, оперні та балетні трупи. Артистами були переважно кріпаки. Часто-густо для керівництва музичною справою землевласники запрошували із-за кордону відомих музикантів та композиторів.

Музичні центри в панських маєтках відіграли певну історичну роль, деякі з них продовжували існування і після скасування кріпацтва. Вони стали невід'ємною складовою музичної культури великих міст та збагатили її.

Необхідно відзначити, що у цей період Микола Лисенко записав велику кількість українських народних пісень (мелодій і текстів). Фольклор досліджував і П.Сокальський, який видав наукову працю «Руська народна музика...». Змінюється концертне і театральне життя – відкриваються оперні театри в Києві, Харкові та Львові. У різних містах України організовуються симфонічні концерти, музичні товариства, відкриваються філіали Російського музичного товариства (РМТ), а також товариства «Боян» у Львові, згодом в інших невеличких містах Західної України, а потім у Києві.

Поряд з Лисенком в Україні працюють П. Сокальський, І. Лаврівський, М. Калачевський, А. Вахнянин та ін. Кожен з них прагне до створення яскравих національних композицій, де справжньою перлиною стала музика до театральної вистави «Назар Стодоля» Т Шевченка –«Вечорниці», за авторства – Петро Іванович Ніщинського (1832–1896) [1].

На початку XIX ст. з'явилася Симфонія соль мінор невідомого автора, яка була виконана в 1809 році на честь відкриття Одеського оперного театру. У зазначений період відбувалися певні зміни щодо розвитку камерної, зокрема інструментальної музики. Необхідно згадати інструментальну музику братів Лизогубів та М. Маркевича.

Отже, музична культура України зазначеного періоду характеризується як: збирання творчих сил, перехід мистецтва на нові засади, а остаточно цей перелом відбувся дещо пізніше.

До того ж давні традиції української музичної освіти у зазначений період були майже цілком знівельовані. Отже, на нашу думку, друга половина XIX ст. можна вважати не найкращим періодом в українському культурному житті, зокрема музичному мистецтві. Отже, було закрито Києво-Могилянську академію, яка в українській державі займала місце інтелектуального, а також виховного педагогічного центру. На базі академії в 1817 р. заснували семінарію, яку відповідно в 1829 р. реорганізували в духовну академію [2]. Інші колегії в: Чернігові, Переяславі, Харкові, реорганізувалися в духовні семінарії. Зрештою, можна дійти висновку, що систему національної освіти наприкінці XIX ст. було зруйновано остаточно. Царський уряд проводив цілеспрямовану політику руйнації української мистецької освіти. У такий спосіб в Україні, по суті, не залишилося визначних наукових, культурних осередків, бо мистецькі центри розташовувались за межами України, а талановиті українці здобували мистецьку освіту в консерваторіях Петербурга і Москви. Отже, українську музичну культуру виштовхували на маргінес культурної зони попри те, що у великих українських містах сформувалася музична культура на достатньо високому рівні. Сприяло цьому і Російське музичне товариство, утворене 1859 р. У 1863 р. в Києві було засновано його філію, воно стало пропагандистом російської та європейської музичної культури. Освічені кияни мали змогу почути твори, що входили до загальноєвропейського репертуару, також в Україні гастролювали російські й зарубіжні диригенти.

У другій половині XIX ст. українська музична культура досягла значних успіхів. Налагоджується процес розвитку народного та реалістичного мистецтва. Значний інтерес у цей період викликаний до

народної пісні. Науковці, виконавці записують український музичний фольклор, народні пісні та інші жанрові твори композитори використовують у своїх творах..

Література:

1. Шреєр-Ткаченко О.Я. Історія української музики. Київ: Муз. Україна, 1980. Ч. 1. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX ст. Київ, 1980. 198 с., 6 л. іл.

2. Українська культура: лекції за ред. Дмитра Антоновича / упоряд. С. Ульяновська; перед. слово М. Антоновича. Київ: Либідь, 1993. 592 с.

***Міненко Людмила**, аспірантка НАКККіМ*

ІНСТИТУЦІОНАЛЬНИЙ РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОГО ВІЙСЬКОВО-ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ З 1995 РОКУ ПО 2013 РІК

У 1991 році, коли Україна здобула незалежність, на її теренах діяла розгалужена радянська військово-музейна мережа, що складалася з різних утворень: музеїв; кімнат (кают) бойової (трудової) слави; червоних куточків. Після розпаду СРСР змістовна діяльність таких інституцій втратила великодержавницький аксіологічно-патріотичний сенс і потребувала національного переформатування. У цей історичний період в суспільстві зароджується і набуває потужного поштовху кардинально осучаснене сприйняття воєнної історії, поширюється активний рух збиральництва і колекціонування військово-історичних предметів, різноманітних варіантів їх пошуку. Такий інтерес стає явищем закономірного розвитку громадянського суспільства незалежної держави, що призводить до виникнення нових суб'єктів у різних інституціональних формах, а саме: музеїв; фестивалів; виставок; клубів; форумів; арт-майданчиків тощо. Саме тому в 1995 році питання належного впливу на формування аксіологічно-патріотичної свідомості військовослужбовців Збройних Сил України (ЗС України) з метою забезпечення дотримання норм національної безпеки і оборони вирішилося через процедуру створення відомчого військового музею. Фактично з 1995 року Музей Збройних Сил України, з 1998 року – Центральний музей Збройних Сил України, а з 2010 року – Національний військово-історичний музей України (НВІМУ) разом з філіями став комплексною музейною інституцією ЗС України, що об'єднала військові музеї історичного виду і науково-просвітницького типу, яка здійснювала науково-методичне керівництво модернізованою мережею військових музеїв (музейних утворень) ЗС України.

З огляду на достатньо значний перелік позитивних практик діяльності цієї музейної інституції постає надзвичайно актуальним питання дослідження особливостей інституціонального розвитку НВІМУ з моменту його створення (1995 рік) по 2013 рік включно (коли у музеї і у нашій державі відбулися кардинальні трансгресивні явища).

За роз'ясненнями Інституту української мови НАН України, термін «інституціональний» означає «пов'язаний із суспільними інститутами», «офіційно встановлений і закріплений у своєму суспільному статусі» [1]. Отже, на основі зазначеної дефініції, *інституціональний розвиток НВІМУ* характеризується: поетапним та одночасно взаємозалежним від діяльності інших суспільних інституцій і взаємообумовленим історичною вимогою стосовно формування базису для подальшої побудови системи виховної і соціально-психологічної роботи у ЗС України; встановленням єдиних державницьких аксіологічно-патріотичних підходів у взаємодії із заінтересованими сторонами, враховуючи норми національної безпеки та оборони України; можливістю спрямовування ресурсів на покращення змістовності та якості роботи головного музею, збільшення кількості і забезпечення прогресивного розвитку його філій; організованим, вмотивованим, контрольованим і, відповідно, суспільно затребуваним якісним вирішенням національних аксіологічно-патріотичних завдань.

На нашу думку, процеси інституціонального розвитку НВІМУ умовно можна розділити на дві частини: *адміністративну і соціальну*. Аналіз *адміністративної* частини інституціонального розвитку НВІМУ потребує дослідження особистісних управлінських компетенцій його керівництва, зокрема начальника музею В. Карпова, а *соціальної* – оцінку результатів роботи всього колективу музею, з точки зору його впливу на формування суспільної думки, а, головне, на патріотичне виховання майбутніх і діючих захисників незалежної України.

Так, серед найбільш *позитивних управлінських компетенцій* В. Карпова варто виділити: збалансоване застосування адміністративних, економічних, соціально-психологічних і партнерських методів управління музейною установою; всебічне сприяння неперервному навчанню, регулярному підвищенню кваліфікації, самоосвіті та особистісному розвитку підлеглих; фахову організацію

методичного забезпечення процесів діяльності та обміну досвідом в мережі військових музеїв ЗС України.

Соціальну частину інституціонального розвитку НВІМУ, можна охарактеризувати наступними кроками: створено музей ЗС України, розбудовано його до рівня наукового центру, досягнуто національного статусу; забезпечено ефективний розвиток і розширення потужної музейної мережі ЗС України; участь у розробці державної нормативно-правової бази, що забезпечувала функціонування музейних установ, до того ж військових; створено змістовну і фахову, для подібних військових музеїв на пострадянському просторі, військово-історичну експозицію головного музею ЗС України, що відображала події, військові традиції, воєначальників, зразки озброєння і військової техніки, уніформістики, сфрагістики, вексилології та інше; започатковано і упорядковано діяльність шести філій головної музейної установи ЗС України, три з яких стали яскравим прикладом конкретної роботи у напрямі музеєфікації військових об'єктів і введення їх у культурний обіг країни; розроблено і реалізовано на практиці нову модель самозабезпечення музею; організовано безперервне комплектування фондової колекції, належний музейний і науковий облік фондів; налагоджено роботу його дорадчих органів; реалізовано на практиці проведення експертизи стосовно надання дозволу на переміщення культурних цінностей через державний кордон України; опановано видавничу діяльність і закріплено за НВІМУ статус «видавництва».

***Література*:**

1. Роз'яснення Інституту української мови НАН України щодо значення термінів «інституціональний» і «інституціальний». Лист-відповідь № 307/313 від 18 вересня 2020 р. Ресурс автора. 2 арк.

Молодіна Альона, *аспірантка НАКККІМ*

ВІЗУАЛЬНІСТЬ ЯК МЕХАНІЗМ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НОРМАТИВНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

Аналіз сучасного стану культури дозволяє стверджувати, що візуальний поворот XX століття характеризує візуальні медійні зображення і репрезентації, як такі, що породжують нову соціальність, новий соціальний порядок, інші практики та техніки бачення. А. В. Дроздова підкреслює, що «в рамках візуальних досліджень (visual studies) можна виділити два основних напрями: перший спирається на методологічний ресурс історії мистецтв, а другий звертається до аналізу побутування поза художніх образів» [2, 10].

Людина включена в медійний простір сприймає через образи інформацію, знання, емоції, естетичні відчуття, цінності. За допомогою образотворчих форм відбувається більш ефективно засвоєння інформації та маніпуляція свідомістю індивіда. В інтернеті людина конструює і верифікує свою ідентичність. Проте й самі цифрові технології надають нові можливості та засоби ідентифікації себе в соціальному і віртуальному просторі й створюють досить жорсткі та однозначні кордони самого процесу і факту ідентифікації.

Упровадження цифрових технологій в реальність індивіда супроводжується виникненням ряду проблем, що вимагають дослідження.

Людина маніпулює цифровою реальністю: наприклад, за допомогою техніки PhotoShop змінює колір, форму, зовнішність, горизонт, фон, у результаті чого змінюється сприйняття дійсності. Конструювання соціальної реальності за допомогою образу знаходиться у владі медіа [5]. Іншими словами, реклама та журнали буквально ідеалізують наш світ, роблячи дійсність більш привабливою, ніж вона є насправді; це можна назвати естетизацією нашої реальності.

Людина змушена постійно здійснювати вибір – вибір ролей, образів, брендів, стереотипів, спільнот, стилів і моделей поведінки. Це відсилає до ідеї зростання ролі емоційної складової в ідентичності. Внутрішні мотиви і цілі, особисті прагнення й ідеали, індивідуальні стереотипи і приватний досвід стають головними чинниками у виборі ідентифікаційних підстав і стратегій.

Важливим методологічним моментом стає визначення сучасного стану культури через парадигму розрізнення[4].

Процес ідентифікації починається з дослідження – відчуттями, розумом – наданих зовнішнім оточенням моделей і примірки їх на себе. Репрезентація в цифровому просторі має багаторівневий характер і відтворює багатоаспектне, різнобічне побутування зміни соціуму, відображаючи процеси, що є актуальними в сучасному суспільстві. Ідентичність – це, перш за все, наша чуттєвість, категорія

естетичного вираження соціального світу. Естетика відповідає на найважливішу потребу: бачити, сприймати, переживати світ у цілому, в якому цілісність є першопричиною споглядання та репрезентації.

Людина прагне бути частиною спільноти, почувати себе безпечно і мати позитивну самооцінку.

Мас-медіа є агентами впливу, механізмами конструювання ідентичності. Саме вони поставляють нормативні гендерні зразки, які потім набувають поширення і відтворюються індивідами в повсякденному житті за допомогою міфологізації соціальної реальності.

Стереотипи, рекламні образи, бренди, також сприяють мінливості і ситуативності ідентифікаційної моделі індивіда. Репрезентативний образ є спрощеним, узагальненим поданням групи людей зі схожим досвідом і світоглядом. Відповідно індивіди, що не входять в це коло, бачать в образі щось інше, співвідносне з їх досвідом і переживанням, звідси його різночитання і багатозначність. Це тягне за собою необхідність постійного маневрування індивіда між своїми і чужими уявленнями.

Репрезентація в цифровому просторі має багаторівневий характер і відтворює багатоаспектне, різнобічне побутування змін соціуму, відображаючи процеси, які актуалізовані в сучасному суспільстві.

Таким чином, мас-медіа створюють та поширюють знання про суспільство, про принципи його організації та функціонування, винаходять і відтворюють нормативні образи й моделі поведінки, а також ідентифікаційні моделі індивіда тим самим активно беручи участь у процесі формування соціальної реальності, створення і трансляції в суспільстві ідей, цінностей, уявлень. Механізми впровадження у свідомість мають таку потужну силу, що створені образи репрезентацій приймаються як істинні і реальні. Саме ця причина актуалізує необхідність аналізувати образи критично. Репрезентації реалізують комунікативний процес, осмислюють життя і передаються культурні цінності та навички.

***Література*:**

1. Барт, Р. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. 3-е изд. Москва: Академ. проект, 2014. 351 с.
2. Дроздова А. В. Визуализация повседневности в современной медиакультуре : дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. Москва, 2017. 347 с.
3. Конева А. В. Воображение себя, или Проблема идентичности. *Символы, образы, стереотипы современной культуры*. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Санкт-Петербург, 2000. Вып. 8.
4. Конева А. В. Век XXI и культура различия. Ф*илософия. Общество. Культура:* сб. науч. ст. Самара: Самар. ун-т, 2007. С. 278-285.
5. Луман, Н. Реальность массмедиа / Пер. с нем. А. Ю. Антоновского. Москва: Праксис, 2005. 256 с.

Reva Tetiana, *PhD in Political studies, Associate professor*

«RED» CULTURAL POLICIES: ASIAN DIMENSION

Maoism is a synthesis of the traditional religious and philosophical teachings of Confucianism and Marxism. Mao Zedong tried to combine the patriarchal norms of Confucianism (the head of state – «father of the people», shu («reciprocity»), li («norm, ritual»)) with the idea of K. Marx's class struggle.

Mao Zedong considered the revolution as a necessary condition for the social development, the uprising, the violent actions of one class against the domination of another.

Mao Zedong proclaims that the ideal type of state is the common dictatorship of all revolutionary classes. The form of organisation of the state authority is the democratic centralism. Based on the traditions of Confucianism, in particular the concept of «golden middle», Mao Zedong defined the democratic centralism as the unity of democracy and centralism, freedom and discipline. People's democracy correlated with centralism whereas freedom with discipline. There were two aspects of the entity, which was the combination of two extremes. Under such a system, the people enjoyed broad democracy and freedom within the socialist discipline. In the state, the people could vote, but not the reactionary forces. In turn, the mainstay of the people was the union of workers, peasants and the small bourgeoisie [3, 24].

Mao Zedong's practice of the «bright future» building had tragic consequences. Thus, the «proletarian cultural revolution» in China of the 1966-1977 was aimed at fighting the counterrevolution and strengthening the cult of Mao Zedong in the state. The formal goals of the Cultural Revolution were to protect Chinese culture and limit the influence of foreign culture. The Cultural Revolution began in the criticism in the pages of printed publications of various writers and scholars. However, later there were youth units of Hongweibin («Red Guards») among students and Zaofangs («rebels») from other segments of the population. Those units attacked the party bodies, trade unions and youth organisations, administrations, educational institutions, scientific and technical institutes, etc. During the «cultural revolution», the punitive functions were executed by the special

bodies of the «commission for the eradication of the counter-revolution» and «dictatorship bodies», which were united under the military control [4, 460].

In general, Mao Zedong's political conception is an Asian version of Marxism that combines the ideas of class struggle, revolution, and the traditions of Confucianism. In the second half of the twentieth century, this concept was most widespread in Cambodia and Vietnam.

In 1975, Pol Pot seized power in Cambodia and announced that his group's goal was to show the world how Cambodia would successfully carry out a «100%, completely socialist revolution» and build a «radical pure socialism» - a «classless society». Pol Pot proclaimed the construction of a new Angkor «a national society of consent, based on equality and democracy, the absence of exploiters and the exploited, rich and poor, where everyone would work» [1, 15]. He called the Cambodian Communist Party the embodiment of Angkor. Its power was to extend to all spheres of human life. In Cambodian said that the party's government «had as many eyes as a pineapple» [4, 470].

According to the politician, the first obstacles to the realization of a classless society were the cities as centres of bourgeois elements. So he proposed the so-called reform of «April 17». It consisted in the creation of cooperatives throughout the country with the maximum level of socialization and the abolition of the capitalistic money. On April 17, 1975, 3.5 million urban residents were deported to rural areas within 72 hours .

The second obstacle was the presence of internal enemies in society. This issue was resolved by dividing the population into three categories: the main people (category «70») - the indigenous population of rural areas, «new people» (category «75») - displaced urban residents and the third category - former officers and soldiers of the previous regime, monks, students and intellectuals. The first and second groups were subject to partial «cleaning», the latter was completely destroyed [1].

Ho Chi Minh is a Vietnamese politician, Marxist philosopher, first prime minister (1945-1955) and president of the Democratic Republic of Vietnam (1946-1969). He was revered among the people of North and South Vietnam as the «father of the nation», «Uncle Ho».

Ho Chi Minh advocated the unity of the Vietnamese people around the Communist Party of Vietnam, as that was the key to the future development of an independent state. The politician stressed that every member of the party should defend the idea of the revolution and be in solidarity with the party. The best methods of improving the party were criticism and self-criticism, which forced people to look for new ways to develop their society. The goal of the Communist Party of Vietnam was to build a socialist society through revolution. Ho Chi Minh believed that in the development of society, Vietnam was able to get to the socialist stage of development without going through the capitalist stage. A socialist society provided for the following things: first, the reform of the agricultural sector and the elimination of the wealthy peasantry; secondly, the nationalization of enterprises; thirdly, the gaining the independence of all parts of the South. Ho Chi Minh combined the ideas of Buddhism about «moral» and the principle of Confucianism «zhen» (humanity, humanity) with the idea of the proletarian revolution. The main revolutionary values of the population, according to the philosopher, are diligence, altruism, honesty, justice and thrift. The main task of the state is to educate «highly qualified red youth» on the basis of revolutionary morality. However, the fight against the internal and external enemies of independent Vietnam remained. The well-known Vietnamese Marxist philosopher, Nobel Peace Prize winner and his American counterpart Kissinger, Le Dick Tho, stressed that the theme of hatred of the class enemy and the mobilization of political activity of citizens was constantly repeated in the political propaganda of the communist government of Vietnam [2, 762].

Thus, in Asia, we can see two main directions within the left-wing radical cultural policy, formed due to geopolitical processes: pro-Chinese and pro-Soviet. The first is represented by Maoism, the idea of «socialist Khmer society». The second is the concept of Ho Chi Minh.

Literature:

1. Ву Тхе Хиеп Режим геноцида клики Пол Пота в Кампучии (1975-1979 гг.). *Актуальні проблеми міжнародних відносин.* 2000. Вип. 23. Ч. 1. С. 10-28.

2. Головченко В. Хо Ши Мін / Політична енциклопедія. за ред. Ю. Левенця. Київ : Парламент. вид-во, 2011. С. 762-763.

3. Мао Цзэ-Дун Маленькая красная книжица. Пекин: Изд-во лит-ры на иностр. языках, 1967. 36 с.

4. Марґолен Ж.-Л., Рігульо П. Азійські комунізми: між «перевихованням» і маса крою / Чорна книга комунізму: злочини, терор і репресії. Львів, 2008. С. 413-582.

Романенкова Юлія , *доктор мистецтвознавства, професор*
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв;
Братусь Іван , *кандидат філологічних наук,*
доцент Київського університету імені Бориса Грінченка

ТРАНСЛЯЦІЯ ТРАВМАТИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ ЗА ДОПОМОГОЮ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА (НА ПРИКЛАДІ УВІЧНЕННЯ БАБИНОГО ЯРУ)

Для України проблема пам'яті залишається актуальною впродовж тривалого часу. Ця проблема не є абстрактною чи вотчиною істориків – вона проходить червоною ниткою крізь безліч сфер нашого буття, виступає домінуючим важелем національної ідентифікації та приводить до численних дискусій.

Особлива увага на сьогодні заслуговують події Другої світової війни в контексті історичної пам'яті. Саме ставлення до події буремних років становить собою важливий маркер самоусвідомлення дослідників, формує самобутній образ митця (в разі трансляції цих подій у художніх витворах). Вчені розрізняють «пам'ять жертв» та «пам'ять злочинців», що значно різниться. Трансляція історичної пам'яті тісно пов'язана з дотриманням етичних принципів та зі збереженням естетичної концепції, яка часто деформується під тиском травматичних факторів.

Бабин Яр є одним з найбільш разючих місць українського та світового меморіального ландшафту. У цьому місці зосереджена травматична пам'ять, що пов'язана з знищенням людей. Подібні історичні місця часто є багатоплановими та відтворюють різні аспекти історизації. Учені вказують, що: «культурний імператив пам'яті про травми передбачає консервацію і музеалізацію травматичних місць, що унеможливлює естетичну репрезентацію звірств Третього рейху та їх кодування у вигляді певного послання; все це привело до розробки абсолютно нових концепцій у сфері культури пам'яті» (Ассман).

Саме ці нові концепції втіленні в сучасному просторі Бабиного Яру. Пам'ятники останніх років, особливо «оновлення 2020», не ставлять собі за мету замінити «живу пам'ять». Вони лише сприяють отриманню відповідних відчуттів (ці емоції відвідувач «приносить з собою»). Відбувається «підкріплення власних знань з історії» особливим співпереживанням у місці масового розстрілу. Побідна концепція присутня в Аушвіце – «Той, хто сподівається тут щось знайти, вже привіз це у своєму багажі» (Klüger, Weiter leben., цитується за виданням А. Ассман).

Для досягнення співпереживання у Бабиному Яру здійснена значна художня робота з посилення автентичності. При цьому мистецьке наповнення комплексу відповідає низці завдань: «Для ... колишніх в'язнів та їхніх дітей, які втратили тут своїх рідних і близьких, це місце сприймається, перш за все, як кладовище. Ті, у кого немає безпосереднього особистого зв'язку з мільйонами жертв, бачать перед собою туристичний об'єкт з музейно-меморіальним комплексом, де влаштовуються виставки та екскурсії. Представники релігійних або політичних груп здійснюють свого роду паломництва на місце мученицької загибелі своїх видатних представників. Очільники держав розглядають історичне місце дії як сцену для публічних заяв ідеологічного характеру, для застережень і закликів. Для історика це місце залишається археологічною територією, де триває пошук і збереження подій минулого» (Ассман).

Саме трансляція травматичної пам'яті може бути важливим мистецьким викликом Бабиного Яру. Творчі люди тонко відчувають концепцію осмислення трагічного минулого, здебільшого здатні донести живі мотиви цієї пам'яті до широких мас. Однією з цих спроб стала інсталяція 2020 року, що втілює трансцендентні концепції простору і часу.

Україна має надзвичайний потенціал у трансформації пам'яті у потужні мистецькі об'єкти. Бабин Яр і Чорнобиль вже давно знаходяться у світовому фокусі подібного пошуку.

***Література*:**

1. Ассман А.Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.
2. Романенкова Ю., Братусь І. Національний історико-меморіальний заповідник «Бабин Яр» як сегмент культурно-туристського потенціалу Києва. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р. С. 248-249.

Сапожнік Ольга, *кандидат педагогічних наук, доцент,*
магістантка НАКККіМ

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ ДОБИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПОГЛЯД

Одночасно з іноземними мистецькими впливами на українську церковну музику доби Бароко відбувалося становлення її як самобутнього комплексу національно-культурної ментальності. Значущість дослідження зазначеного процесу є перманентно актуальною у філософсько-світоглядному, культурологічному, морально-виховному та музично-естетичному аспектах. Необхідність подальшого освоєння церковної музики як феномена духовної культури обумовлено концептуальним осмисленням його культурологічної специфіки, яка й досі залишається недостатньо вивченою.

В основі православної молитви лежить догматика християнської традиції, що є глибоко символічною, тому церковні піснеспіви українського православ'я, які є естетичними виразниками цієї традиції, також носять ознаку символізму. Важливим у цьому сенсі є тлумачення того чи іншого твору з точки зору його символічного значення залежно від Богослужбового чину з дотриманням чітких правил церковного уставу [3, 45]. Не менш важливим є симбіоз та практичне упровадження самобутньої церковно-пісенної традиції в літургійних піснеспівах кліриками (служителями церкви), які зосереджуються на процесі створення сакральності художнього образу.

Суть специфіки церковного музикування доби Бароко, що побутує в рамках української православної традиції, потребує детальнішого звернення до витоків цієї традиції, що сягає корінням глибокої давнини і формує специфічний тип релігійної свідомості й культурної ментальності. Культура церковних піснеспівів в Україні доби Бароко спиралася на літургійні традиції Київської Русі, запозичені з Візантії та Балканських країн. Для музичної візантійсько-слов'янської спадщини в Україні XVII ст. була характерною потужна стимуляція із використанням новогрецького й новоболгарського репертуарного матеріалу, інтенсивною взаємодією усталеної локальної музичної традиції з утвореними гібридними зразками церковно-наспівної монодії [2, 26].

Український дослідник Н. Іваник вважає, що рушійною силою церковно-співацької практики в усі часи був і до сьогодні залишається *інститут регентства,* що без перебільшення є інтелектуально-мозковим центром цієї специфічної і вкрай складної діяльності, яка, насамперед, зосереджується на процесі створення художньої образності сакральної природи. Достатньо згадати, що велика кількість композиторів, хорових диригентів, викладачів музики в минулому були регентами. Серед них – всесвітньо відомі: О. Архангельський, М. Березовський Д. Бортнянський, А. Ведель, С. Дегтярьов, М. Дилецький, О. Кастальський, Г. Ломакін, С. Пекалицький, В. Титов та інші. Функцію керівника хору в церковному Богослужінні виконували доместики або ж протопсальти – керівники хорового співу та відповідальні за співочу частину Богослужіння.

В означеному контексті варто зауважити, що в першохристиянські часи на молитовних зібраннях співали та читали Богослужбові тексти всі присутні на Богослужінні християни. Спеціально визначених співаків та читців не було. Проте з часом із числа особливо талановитих та достойних у релігійному та морально-естетичному сенсі прихожан за жеребом стали вибирати співаків і священників, що згодом стали іменуватися кліриками (обрані за жеребом) [3, 21]. Слід принагідно зауважити, що в сучасній українській церковній практиці спів під час Служби Божої усіма прихожанами православної церкви набуває все більшого поширення.

З точки зору художньо-естетичної варто зазначити, що в православній церковній музиці всі богослужбові піснеспіви за способом їх виконання поділяються на такі види: *антифонні, респонсорні, епіфонні, канонарші та гимнічні.*

Засвоївши західноєвропейський та польський досвід, запозичену техніку концертуючого хорового письма та виконавства, українські церковні митці створили новий самобутній стиль партесної музики – український партесний концерт, що представляв «високе» Бароко та був найвидатнішим здобутком музичної культури українського православ'я «золотої доби» (за Л. Корній) [1, 284]. З часом українська літургійна музика доби Відродження, яка мала європейський рівень та вектор розвитку, набула поширення в Росії, Сербії, Білорусі та стала у фарватері формування церковно-музичних пріоритетів, національної стилістики культури.

Отже, доба Бароко характерна самобутністю національної церковної музики, що проявилося в гармонійному поєднанні канонічних Богослужбових традицій із народним мелосом. Естетична специфіка сакрального музичного мистецтва – це глибокий синкретизм біблійної літературної поетики та її оспівування, що, зрештою, і стає окрасою Богослужіння. Ця художньо-естетична специфіка детермінує ключову духовну функцію Богослужбового піснеспіву, яка динамізує процеси емоційного впливу на

людину аж до катарсису та активує її прагнення до колективної співаної молитви, що є надзвичайно цінним для православ'я. Зокрема, в українській культурній ментальності це стимулює формування і життєздатність почуття «соборності», що з церковної практики переходить у світську.

Література:

1. Корній Л. Історія української музики. Ч. І (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Вид-во М. П. Коць, Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996. 289 с.
2. Сапожнік О.В. Церковний спів як феномен духовної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Вип. 27 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, В. Г. Виткалов, С. М. Волков та ін. ; наук.- бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2018. 132с. С. 21-27.
3. Слобідський С. Закон Божий: підруч. для сім'ї та шк. / протоієрей Серафим Слобідський. Вид. 3-тє. Київ : Вид. від. УПЦ КП, 2003. 654 с.

Соболєвська Світлана, *здобувач НАКККіМ*

РОЗРОБКА МЕТОДОЛОГІЧНИХ ЗАСАД ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРОТВОРЧОЇ ФУНКЦІЇ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРУ

Культурний феномен аматорського театру в кінці XX – на початку XXI століття, його культуротворча функція та вплив на формування особистості митця залишається недостатньо дослідженим. Тож необхідно обрати та систематизувати методи дослідження даного феномена. Оскільки протягом останніх десятиріч в українській культурології наявні лише поодинокі праці щодо зв'язку театру і театральної культури із процесами формування особистості та її подальшого життя в соціумі, а дослідження українського аматорського театру стосувалися сфери інтересів театрознавства або мистецтвознавства, виникла необхідність визначення культурологічних підходів та розробки методології дослідження в даному напрямі.

Оскільки, створюючи культуру у просторі буття, аматорський театр зближує мистецтво і життя як аматорське, так і професійне театральне мистецтво необхідно розглядати у ширшому філософському та соціокультурному контексті. Адже, на думку науковців театр як культурний інститут, здатен надати певні орієнтири поведінки індивіда у соціумі. Це набуває особливої ваги у переломні моменти розвитку суспільства [1, 3-4]. Можна стверджувати, що під час формування особистості театральне мистецтво відіграє важливу роль, особливо у тих випадках, коли люди мають природні акторські здібності та прагнуть до їхньої реалізації в аматорському театрі.

Сучасний аматорський театр, закладаючи механізми культурної ідентифікації людини, виконує потужну людинотворчу, а тому культуротворчу функцію. Культуротворча функція українського аматорського театру полягає у забезпеченні збереження, передачі, відтворення й розвитку української культури через людину, яка «грає», в якої формується механізм культурної ідентифікації.

Науковець Т. Добіна дає визначення культуротворчості, як складної системи, в якій творення культури, що характеризується і мотивується прагненням творчої особистості до досконалості й новаторства, продовжується також і поза межами традиційної творчої діяльності. Це важливо для учасників сучасного аматорського театру, адже вони – не професійні актори, і сфера їхньої основної діяльності у звичайному житті не пов'язана із театральним мистецтвом. Та завдяки здатності аматорського театру до культуротворення в них формується сприйняття й усвідомлення свого звичного й природнього культурного буття у процесі постійної (зазвичай підсвідомої) інтроспекції, а входження в іншу культуру (адже кінець XX – початок XXI століття характеризується взаємопроникненням різних культур), розуміння особливостей і самовизначеності потребує толерантності (співпереживання) і володіння методом універсальної інтерпретації (герменевтики) [2, 53-54].

Тож, у дослідженні українського аматорського театру методологічною основою має стати культурологічний підхід, що спиратиметься як на емпіричний матеріал, так і на загальнонаукові методи пізнання. Зокрема, методи дослідження українського аматорського театру кінця XX –початку XXI століття ґрунтуються на фундаментальних принципах культурологічного аналізу. Концептуальним методологічним ядром дослідження є *системний аналіз* українського аматорського театру як складної системи, що саморозвивається в соціально-історичній системі координат. Базовим у дослідженні є *функціональний метод*, за допомогою якого визначена роль, що виконує аматорський театр в українському соціумі, а також розкривається сутність його культуротворчої функції. Концепція реалізується також, завдяки методам наукового пізнання: *компаративному аналізу* для висвітлення спільного і відмінного в аматорському і професійному театрах; *структурно-функціональному методу*, за допомогою якого визначено жанрово-видову типологію українського аматорського театру; *історичному методу* для виявлення загальної динаміки розвитку феномена в полі української культури та періодизації

його розвитку; *діалогічному методу* для вивчення феномена через дискурс театральної культури минулого і сучасності та розкриття парадигмальної основи, що детермінує специфіку аматорського театру кінця XX – початку XXI століття.

Дослідники відмічають, що театральне мистецтво може стати проекцією життя суспільства, відтак виникає можливість його використання як художнього технологічного впливу на становлення особистості. Набуваючи однієї із основних форм суспільної свідомості – театральне мистецтво відіграє значну роль у духовному розвитку суспільства. Завдяки домінуючій естетичній функції воно стає художньою технологією гармонізації людського життя, що призводить до зміни природи його зв'язків та трансформації структури. В ідеальному світі театрально-художньої умовності створення штучного простору вигаданої дійсності за зразком і всупереч оточуючій дійсності актором та глядачем, що є символом двох художніх актів, оптимізує процеси занурення та соціальної адаптації людини [3, 3-8]. Окрім того, в аматорському театрі людиною, яка має можливість самовираження, усвідомлюється її культурна ідентичність і вона може ідентифікувати себе як особистість у мультикультурному світі.

З огляду на суть вищевикладеного, слуд вважати, що методологічною основою дослідження культуротворчої функції українського аматорського театру та його ролі у становленні особистості митця у кінці XX – на початку XXI століття має бути системний підхід, у контексті якого важливо виявити причинно-наслідкові зв'язки між культуротворчою функцією українського аматорського театру, процесом становлення особистості митця в сучасному суспільстві, що динамічно розвивається, і низкою інших фундаментальних утворень, що виникають під час вивчення проблеми.

Література

1. Абрашкевичус Г. А. Театральное пространство в системе современной культуры. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: зб. матер. П'ятої Міжн. наук.-творчої конф. студентів, магістрантів, аспірантів та молодих вчених (10-11 листопада 2011 р., м. Київ). Київ: НАКККіМ, 2011. 260 с.

2. Добіна Т. Г. Творча спадщина Бориса Лятошинського в контексті українського культуротворення (20-60-ті роки XX ст.): дис. канд. культурології: 26.00.01. Маріупольський державний університет Міністерства освіти і науки України. Маріуполь, 2018. 213 арк. Бібліогр.: арк. 186-210.

3. Прилуцька А. Є. Театральне дійство як соціокультурний феномен: автореф. дис. канд. філософ. наук: 09.00.04. Харків. Держ. ун-т. Харків, 1999. 18 л.

ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА ТА АРХІВНА СПРАВА В СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ СУЧАСНОСТІ

Бабич Олександр, *зберігач фондів І-ої категорії сектору обліку фондової збірки відділу науково-фондової роботи Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, член Національної спілки краєзнавців України.*

БІБЛІОТЕКА КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОГО МОНАСТИРЯ В УСПЕНСЬКОМУ СОБОРІ (КІНЕЦЬ XI – 30-І РОКИ XIII СТОЛІТТЯ)

З новою хвилею християнізації земель Русі в добу князювання в Києві вел. кн. Київського Володимира Святославича центрами бібліотечної справи стають кафедральні храми та монастирі. Поміж останніх особливе місце належало Києво-Печерському монастирю, заснованому в 1051 році [1, 67]. На думку автора, збирання першої монастирської бібліотеки було розпочато його ченцями ще до того, коли вони на чолі з ігуменом Феодосієм Печерським вселилися до дерев`яного монастиря над „старою`` печерою 1062 року [2, 39].

Після освячення Успенського собору 14(28) серпня 1089 року центр Києво-Печерського монастиря остаточно переміщується на територію сучасної Верхньої лаври. Тут ченці починають збирати нову монастирську бібліотеку.

Розвиток бібліотечної справи в Києво-Печерському монастирі наприкінці XI-впродовж 30-х років XIII століття не знайшов свого належного висвітлення в історичній літературі. Дослідники обмежилися лише констатацією факту наявності в монастирі доброї бібліотеки [3, 58; 4, 18].

Очевидно, що ченці почали збирати нову монастирську бібліотеку після освячення Успенського собору. Монастирська бібліотека в Успенському соборі зберігалася на його другому ярусі – хорах („*палатях*``), очевидно, що в невеликих шкафчиках чи на полицях, влаштованих у нішах стін собору. На це вказує свідчення в Києво-Печерському патерику про грецьких майстрів-іконописців, котрі прикрашали Успенський собор. До Києва вони з собою привезли грецькі книги. По закінченню робіт вони постриглися в ченці та закінчили свій земний шлях у Києво-Печерському монастирі, а їхні книги залишилися в монастирі [2, 11], поповнили фонд монастирської бібліотеки.

Автор вважає, що саме в Успенському соборі зберігалися кгиги, що складали в першій половині XII ст. власне келійне книжкове зібрання князя-ченця Миколи Святоші. Очевидно, що воно було настільки численне, що привернуло до себе увагу єпископа Володимирського Симона – одного з авторів Києвл-Печерського патерика, котрий навіть в першій чверті XIII ст. звернув на нього увагу [2, 114].

Словник української мови тлумачить поняття «бібліотеки» як установи, культосвітнього закладу, де зберігаються і видаються читачам книги, журнали і т. ін., а також здійснюється популяризація і пропаганда літературних творів [5,173]. Фондами бібліотеки в Успенському соборі користувалися ченці Києво-Печерського монастиря, будучи її читачами.

Бібліотека в Успенському соборі поповнювалася шляхом виробництва рукописних книг у Києво-Печерському монастирі та їх купівлі, отримання книг у вигляді подарунків, пожертв і вкладів від ктиторів і жертводавців монастиря та ченців монастиря, котрі ставали ігуменами інших монастирів і посідали єпископські кафедри, за рахунок власних книгозбірні ченців після їхньої смерті за заповітом чи без нього.

Бібліотека в Успенському соборі розділила долю Києво-Печерського монастиря: пожежі, набіги кочівників, міжкнязівські чвари, пограбування монастиря.

Література:

1. Полное собрание русских летописей. Т. 38: Радзивиловская летопись / Редакторы: М. П. Ирошников, М. В. Кукушкина, Я. С. Лурье, подготовка издания: М. Д. Приселков, О. П. Лихачева, Р. М. Мавродина, Е. К. Пиотровская, предисловие: Я. С. Лурье, указатели: А. А. Цеханович; Библиотека АН СССР, Ленинградское отделение Института истории СССР АН СССР. Ленинград: Наука, 1989. 179 с.

2. Абрамович, Д. Києво-Печерський Патерик : (вступ, текст, примітки. Київ : з друк. Всеукр. АН, 1930. XXVI, 234, [1] с. : іл. (Пам'ятки мови та письменства давньої України / вид. Комісія українського письменства доби феодалізму та торговельного капіталізму Всеукр. АН ; за ред. Вол. Перетца ; т. 4).

3.Абрамов К.И. История библиотечного дела в СССР. Москва: Книга, 1980. 354 с.

4. Фунтикова С.П. Православные библиотеки:прошлое и настоящее. Москва : МГУКИ, 2002. 256 с.

5. Словник української мови : [в 11 т.] / [АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні] ; редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1970 - 1980. Т. 1 : А-В / ред. тому: П. Й. Горецький [та ін.]. 1970. XXVII, 799 с.

Гордієнко Інна, *магістрантка НАКККіМ*

ЕЛЕКТРОННИЙ КАТАЛОГ ЯК ІНФОРМАЦІЙНО-ПОШУКОВА СИСТЕМА

З початком технічного прогресу, почали з'являтися та наповнюватися електронні каталоги, що дають змогу знайти потрібні документи з будь-якої точки світу, в цілодобовому режимі. Для прикладу, у бібліотеках України є електронні каталоги, в яких можливо отримати вичерпну інформацію про саме видання, а також підібрати необхідні документи на різноманітні теми.

Електронний каталог – це бібліотечний каталог у машиночитній формі, створений з метою оперативного розкриття фондів, що працює в реальному режимі часу для інформаційного забезпечення користувачів. Він є важливим елементом відкритого інформаційного доступу до фондів бібліотеки. Електронний каталог поєднує в собі функції абеткового, систематичного та інших каталогів бібліотеки [1]. Він – універсальний за змістом; передбачає реалізацію багатоаспектного пошуку інформації. Електронний каталог – один із найважливіших ресурсів бібліотеки, який набуває особливої цінності тому, що дозволяє забезпечити цілодобовий доступ до відомостей про бібліотечний фонд.

Поповнення електронного каталогу відбувається на основі опрацювання нових надходжень документів до бібліотеки. Каталог відображає документи як українською, так і іноземними мовами. Основне призначення електронного каталогу – з максимальною повнотою відобразити фонди бібліотеки, забезпечити користувачам якісний пошук інформації.

Електронний каталог у бібліотеці може стати чудовою інформаційно-пошуковою системою, оскільки скорочує час пошуку та за допомогою виведеної на екран каталожної картки дає змогу швидше замовити необхідні документи. Каталожна картка допомагає отримати вихідні дані, шифр, анотацію, інвентарний номер та місце збереження даного документа у підрозділах бібліотеки.

Щоб пошук був більш продуктивним, потрібно знати про правила користування і введення пошукових запитів в електронному каталозі. Так, на сайті Національної бібліотеки України імені Ярослава Мудрого на сторінці електронного каталогу є поради щодо складання пошукового запиту для максимальної ефективності пошуку. Це надзвичайно важливий пункт, від якого залежить ефективність інформаційно-пошукової системи. Також важливим є саме оформлення пошукових полів. В електронному каталозі НБУ імені Ярослава Мудрого пошук здійснюється за ключовими словами (зручно для пошуку документів з необхідної теми), автором, назвою, тематичною рубрикою, мовою та роком видання. Є можливість здійснювати пошук за декількома полями, що значно звужує кількість відповідних записів.

Окрім звичних способів пошуку, у бібліотеках України та світу запроваджують новий інструмент пошуку в електронному каталозі – пошук по авторитетних файлах імен осіб та назв організацій. Авторитетний файл призначений для здійснення пошуку документів в електронному каталозі бібліотеки за всіма варіантами імені автора чи назви організації. Різні варіанти імені автора (різними мовами, різні варіанти написання однією мовою, псевдоніми, зміни прізвища, чернече або дівоче ім'я тощо) та назв організацій зливаються в один пошуковий запит, за яким здійснюється пошук документів. Користувачу системи надається можливість знайти наявні у бібліотеці як праці автора, так і літературу про особу чи організацію, отримати інформацію про наявні документи в електронних каталогах. Авторитетні записи імен осіб супроводжують міжнародні ідентифікатори: ISNI, VIAF, WorldCat. Міжнародні ідентифікатори надають можливість продовжити пошук у каталогах інших бібліотек світу, ці ідентифікатори також додаються до біографічних статей Вікіпедії в зоні нормативний контроль.

Оскільки бібліотечні фонди почали наповнюватись задовго до появи інтернету, саме у бібліотеках можна знайти цінні видання та документи, які неможливо переглянути в режимі віддаленого доступу. Електронні каталоги дали змогу знайти, перевірити місцезнаходження та за допомогою зведених каталогів здійснювати пошук у фондах різних бібліотек України одночасно. На сайті НБУ імені Ярослава Мудрого у вкладці «Каталоги» є декілька електронних каталогів та баз даних: Електронний каталог, Каталоги фонду відділу документів іноземними мовами, Аналітичні бази даних (Загальний пошук, Каталог статей зі збірників наукових праць, Політематична база даних статей із періодичних видань, Політика і політики у дзеркалі періодичних видань України), Каталог фонду Центру правової інформації, Зведений каталог оцифрованих видань, Каталог рідкісних і цінних видань, Зведений каталог української книги, 1798-1923 рр., БД "Бібліотекознавство. Бібліографія" [2]. Це приклад оформлення електронних каталогів в одному закладі, проте він демонструє, що електронні каталоги бібліотек можуть бути зорієнтовані на тематичний та видовий склад документних ресурсів бібліотеки та слугувати ефективними інформаційно-пошуковими системами нашого часу.

***Література*:**

1. Кириленко О., Яценко О. Електронні каталоги обласних універсальних наукових бібліотек України: аналіз структури та лінгвістичного забезпечення. Бібліотечна планета. 2018. № 2. С. 12–17.

2. Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого [Електронний ресурс] : [веб-сайт]. Електрон. дані. Київ, 2002–2020. URL: https://nlu.org.ua/ (дата звернення: 30.10.2020).

Гусаренко Валенитна, *старша викладачка НАКККіМ*

ПРОБЛЕМАТИКА СОЦІОКОМУКАТИВНОГО ПРОЦЕСУ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Сучасний розвиток та розширення міжнародних ділових контактів та міжнародного співробітництва у різних сферах діяльності приводять до необхідності володіння іноземною мовою як засобом міжкультурного спілкування спеціалістів будь-якої професії на основі характерних особливостей спеціальності.

Тому навчання студентів англійської мови за професійним спрямуванням базується, перш за все, враховуючи професійні потреби майбутніх спеціалістів.

Метою навчання іноземної мови за професійним спрямуванням студентів різних спеціальностей полягає не в тому, щоб забезпечити їх певним набором лінгвістичних знань, а в тому, щоб вони вміли користуватись ними для набуття певних знань професійної тематики тощо.

Володіння іноземними мовами надає перевагу спеціалістам щодо вивчення та обробки інформаційного простору в межах власної зацікавленості. Поряд з володінням іноземними мовами є невід'ємною складовою розуміння та навички обробки інформаційно-бібліотечного простору, використання інтернету.

До того ж слід зазначити, що при загальному доступі до інформації, студенти мають відфільтровувати професійні данні від загально-посередніх. В результаті виникла досить перспективна, орієнтована на індивідуалізацію нова форма освітнього процесу – дистанційне навчання, яке дозволяє значно зменшити витрати на підготовку спеціалістів. За даними ЮНЕСКО електронне навчання одного студента приблизно втроє дешевше навчання в системі традиційної освіти тієї ж країни. Це дає змогу зменшити навантаження на державний бюджет з одного боку, а з іншого – полегшує отримання освіти представникам соціально уражених верств населення, а також особам з особливими потребами. Досить часто дистанційне навчання плутають із заочною освітою, але це не одне і теж.

Дистанційне навчання є сукупністю заходів таких як викладення навчального матеріалу, консультації студентів з цього приводу, контроль виконання завдань та оцінювання успішності за допомогою електронних ресурсів.

Слід зазначити якщо в дистанційному навчанні оригінальної форми присутні чотири суб'єкта: студент, тьютор, організатор та адміністратор, то в надзвичайній ситуацій карантину, є лише студент – викладач. При цьому використовується базова робоча програма розроблена для денної форми навчання і лекції відбуваються за укладеним розкладом, за допомогою таких платформ, як: Moodle, Hangouts Meet, Skype, Webex, Google Classroom, Zoom, що дає безпосередньо змогу вести прямий діалог зі студентами.

***Література*:**

1. Ахмад І. М. Навчання в дистанційній і змішаній формі студентів ВНЗ URL: http://interconf.fl.kpi.ua/node/1067 (дата звернення 4 вересня 2020).

2. Воронкин А.С. Предварительные итоги опроса «Дистанционное образование сегодня: URL: http://tdo.at.ua/news/do/2011-06-23-36 (дата звернення 4 вересня 2020).

3. Герасименко І. В. ISSN Online: 2076-8184. Інформаційні технології і засоби навчання. Черкаси, 2014. Том 41. № 3. Ст. 232-247

4. Коваленко Ю. В. Ефективність сучасних підходів у процесі вивчення іноземної мови за професійним спрямуванням у ВНЗ. 2010. URL: http://www.rusnauka.com/1_KAND_2010/Pedagogica/5_57388.doc.htm (дата звернення 4 вересня 2020).

5. Толочко В. М. Проблемні аспекти дистанційної форми освіти та можливості її використання в Україні URL:: http://www.provisor.com.ua/archive/2009/N11/padfo_119.php (дата звернення 4 вересня 2020).

6. Яковлєва М. Упровадження інтерактивних методів навчання при вивченні іноземної мови у вищому юридичному навчальному закладі. *Наукові записки.* Випуск 132. Серія : педагогічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. С. 231-234.

Збанацька Оксана, *доктор наук з соціальних комунікацій, професор НАКККіМ*

ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІН БІБЛІОТЕКОЗНАВЧОГО ЦИКЛУ: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ

Сучасне суспільство вимагає застосування знань широкого кола фахівців інформаційної сфери як теоретиків, так і практиків. Для вирішення проблем розвитку інформаційного простору держави підготовка цих фахівців потребує викладання дисциплін інформаційного, бібліотекознавчого та архівознавчого циклів. У Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв за спеціальністю 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» дисципліни бібліотекознавчого циклу викладаються здобувачам першого (бакалаврського), другого (магістерського) та третього (доктор філософії) рівнів вищої освіти.

Здобувачі першого рівня вищої освіти опановують такі обов'язкові дисципліни та дисципліни вибору інституту як «Бібліотекознавство», «Бібліографознавство», «Книгознавство», «Аналітико-синтетична переробка інформації». Ряд дисциплін належить до вільного вибору студента – «Бібліографічна діяльність», «Автоматизація бібліотечно-інформаційних процесів», «Бібліотечний дизайн», «Бібліотечна інноватика», «Бібліотечне краєзнавство», «Бібліотечно-інформаційна журналістика» тощо.

Здобувачі другого рівня вищої освіти, перш за все, опановують обов'язкові навчальні дисципліни, що належать до дисциплін інформаційного циклу («Теорія інформації», «Теорія інформаційних потоків», «Прикладна аналітика» тощо). Саме вони формують загальні та спеціальні компетентності майбутніх фахівців. Дисципліни бібліотекознавчого циклу віднесено до блоку вільного вибору студента. Такі дисципліни як: «Стратегії розвитку бібліотечної справи», «Адвокаційна діяльність бібліотек», «Інноваційні процеси в бібліотечній сфері», «Бібліотечна евристика», «Реклама та PR в бібліотеці» тощо, поглиблюють знання здобувачів, набутих на першому рівні вищої освіти.

Для здобувачів третього рівня вищої освіти до обов'язкових компонент освітньо-наукової програми належать дисципліни, що допомагають у написанні дисертаційного дослідження, це – «Філософія науки», «Академічне письмо англійською мовою», «Підготовка дослідницького проекту та презентація наукових досліджень», «Інформаційні технології в практиці наукових досліджень», а дисципліни бібліотекознавчого циклу належать до вибіркових компонент. Це такі дисципліни як «Бібліотекознавчі та архівознавчі дослідження», «Національні бібліотеки світу», «Національні бібліотечні асоціації», «Міжнародні інформаційно-бібліотечні програми та проекти».

Викладання дисциплін бібліотекознавчого циклу передбачає набуття здобувачами вищої освіти відповідних програмних загальних та фахових компетентностей. Перелік компетентностей зазначено у відповідних для кожного рівня вищої освіти освітніх програмах.

Мета освітньої програми першого рівня вищої освіти – «підготовка кадрів для інформаційної, бібліотечної та архівної сфери, з урахуванням загальних і професійних компетентностей, основним компонентом яких є складові соціокультурного та наукового рівнів, які дозволяють мобільно реагувати на потреби практики та вимоги роботодавців у процесі підготовки професійних кадрів нової формації» [3].

Мета освітньої програми другого рівня вищої освіти – набути здобувачами компетентностей, відповідних фаху спеціалізації, у рамках яких можлива подальша професійна та наукова кар'єри [2].

Мета освітньої програми третього рівня вищої освіти – підготовка фахівців, «здатних розв'язувати комплексні проблеми в галузі професійної та дослідницько-інноваційної діяльності з інформаційної, бібліотечної та архівної справи, що передбачає глибоке переосмислення наявних та створення нових цілісних знань та професійної практики» [1].

Сучасні здобувачі вищої освіти обізнані в інтернет-технологіях, проте погано орієнтуються у величезному масиві інформації документно-комунікаційних систем суспільства і потребують допомоги в освоєнні нових знань та навичок. Зміст дисциплін бібліотекознавчого циклу покликаний допомогти їм у цьому. Крім того, актуальними є питання впровадження в освіту новітніх інформаційно-комунікаційних технологій, зокрема частковий або повний перехід до дистанційного навчання.

Розвиток інформаційного середовища сприяє продукуванню інноваційних рішень, що підносять на новий рівень здобувача вищої освіти та формують імідж Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв як навчальної та наукової установи.

Література:

1. Освітньо-наукова програма «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» [Електронний ресурс] : рівень вищої освіти: третій // Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв : [сайт]. URL:

https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Instytut_praktychnoyi_kulturolohiyi_ta_art-menedzhmentu/KAFEDRA_KULTUROLOHII_TA_INFORMATsIINYKh_KOMUNIKATsII/ONP_Doc_fil_029_IBAS.pdf (дата звернення: 30.10.2020).

2. Освітньо-професійна програма «Бібліотекознавство та інформаційна діяльність» [Електронний ресурс] : другого (магістерського) рівня вищої освіти // Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв : [сайт]. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Instytut_praktychnoyi_kulturolohiyi_ta_art-menedzhmentu/KAFEDRA_KULTUROLOHII_TA_INFORMATsIINYKh_KOMUNIKATsII/6.pdf

3. Освітньо-професійна програма «Бібліотекознавство та інформаційна діяльність» [Електронний ресурс] : першого (бакалаврського) рівня вищої освіти // Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв : [сайт]. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Instytut_praktychnoyi_kulturolohiyi_ta_art-menedzhmentu/KAFEDRA_KULTUROLOHII_TA_INFORMATsIINYKh_KOMUNIKATsII/3.pdf

Івашкевич Ольги, *здобувач НАКККіМ*

ПЛАТНІ ПОСЛУГИ У БІБЛІОТЕКАХ УКРАЇНИ: СЬОГОДЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

На сучасному етапі розвитку суспільства переглядаються традиційні методи бібліотечної роботи, виникає необхідність оновлення та збагачення колишніх теоретичних і практичних установок для того, щоб найкращим чином відповісти на численні питання часу та покоління візуалів, для яких головним джерелом інформації є візуальний ряд. Усе це пояснює необхідність використання нових світових інформаційних розробок у бібліотечній справі.

Бібліотека покликана розуміти поточні та прогнозувати перспективні інформаційні потреби користувачів, створювати й надавати відповідні послуги. Головне в її роботі – модернізація змісту діяльності.

Платні послуги – послуги, що надаються бібліотекою користувачам на платній основі, введені з метою створення найбільш сприятливих умов для задоволення духовних, моральних та інтелектуальних потреб населення, організації змістового дозвілля з метою підвищення соціально-культурної активності населення.

Організаційно-правові засади надання бібліотеками платних послуг, затверджені Постановою Кабінету Міністрів України «Про затвердження переліку платних послуг, які можуть надаватися закладами культури і мистецтв, заснованими на державній та комунальній формі власності від 12 грудня 2011 року № 1271 (із змінами, внесеними згідно з Постановами КМ №1131 від 05.12.2012 р.), а також Постановою Кабінету Міністрів України від 12.07.2017 р №493 «Про внесення змін до постанови Кабінету Міністрів України від 12.12.2011р №1271» [1–2]. Ці переліки є вичерпними та не можуть бібліотеками самостійно розширюватися.

Актуальним стоїть питання варіативності розширення платних послуг бібліотек у сучасному світі прогресу технологій, наноконференцій та нановиставок, перенасичення засобами та можливостями донесення та вибору інформації до особистості нашого часу. Бібліотечна спільнота теж включена у цей процес:

- освоєння, використання сервісів: Thinglink та LearningApps.org., які дають змогу засвоїти, узагальнити, систематизувати та перевірити рівень навчальних досягнень, публікувати свої вправи та користуватися вже створеними інших (учителів, лекторів, ІТ-спікерів). Сервіс Umaigra дозволяє створювати дидактичні онлайн-ігри (на різних мовах, в різних предметних областях, для різних вікових категорій), користуватися як індивідуально, так і в групі, публікувати і вільно обмінюватись іграми між суб’єктами сервісу. Сервіс Thinglink дає змогу вивчите нове за допомогою завдань у вигляді інтерактивних малюнків, учень отримує певну інформацію, переглядає відео фрагмент або посилання на вебресур;
- навчання та виготовлення «під клієнта» артскрайбінгу – просто й доступно розповісти про складне, цікаво пояснити певний матеріал, одночасно залучити різні органи чуттів людини, можливість створювати презентації, готувати доповіді, звіти по проектах, «екранізувати», створювати рекламні ролики, організувати лекції з інформаційної культури тощо;
- запровадження єдиного електронного каталогу бібліотечних фондів та єдиного електронного читацького квитка в країні;
- блогопослуги (вебсайти): створення, консультації, подальша взаємодія у царині блогерської субкультури [4];
- поширення послуги «інструментального читання» – освоєння нової професії, набуття нових навичок і вмінь, конче необхідних у повсякденному житті, розвиток, реалізація творчих можливостей користувачів, надання доступу до широкого спектра інструментів та технологій тощо [4];

- доступ читача до каталогів електронних видань українських видавців;
- проведення промоакцій, оренда простору та ін. URBAN бібліотеки;
- співпраця з виробниками: кавомашин, кухонних роботів нового покоління, обладнання для 7д, 9д, 12д кінотеатрів;
- розширення переліку курсів на базі бібліотек: вивчення іноземних мов, швидкочитання, школи гіда, школи моделі, курсів мейкапа, самозахисту тощо.
- співпраця з торговими центрами, місцевими дизайнерами, майстрами хендмейд виробів.

Таким чином, щоб бути затребуваною, бібліотеці потрібно працювати на випередження, перевищуючи очікування суспільства, враховуючи зміну поколінь, циклічність перетворень і періодичність інформаційних настроїв та запитів.

Запровадження різноманітних платних послуг, розширення їх асортименту з урахованім потреби покоління візуалів, позитивно позначиться: на установленні тісного діалогу між бібліотекою та користувачем; збільшенню можливостей для розвитку привабливих сервісів, що відповідають запитам; статистичних показниках; динаміці росту потреб у бібліотечних послугах; фінансовій стабільності вищезазначених установ; підтвердженні актуальності та цінності роботи бібліотек для країни та громади.

Література:

1. Про затвердження переліку платних послуг, які можуть надаватися закладами культури, заснованими на державній та комунальній формі власності: Постанова Кабінету Міністрів України від 12.12.2011 № 1271.
2. Про внесення змін до постанови Кабінету Міністрів України від 12 грудня 2011 р. № 1271: Постанова Кабінету Міністрів України від 12 липня 2017 р. № 493 [Перелік платних послуг, які можуть надаватися державними і комунальними закладами культури].
3. Бібліотечному фахівцю: [сайт]. URL: http://profy.nplu.org/ articles.php?lng= uk&pg=160 (дата звернення 09. 10. 2020).

Костін Роман, *аспірант НАКККіМ*

ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ В ЖИТТІ СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ

Стрімкий розвиток інформаційних технологій відкриває нові сторони життя людини, дає можливість побачити світ під новим кутом, відкриває можливості для діяльності та розвитку креативних індустрій, диктує нові умови для комунікації бізнес-сфери та створює нові можливості для комунікації та спілкування між людьми. Технології, що останнім часом, немов дифузійно, все більше проникають в наше життя, стають невід'ємною частиною нашого побуту, створюють передумови для виникнення нових форм, способів і методів обробки та роботи з інформацією.

Стрімкий розвиток інформаційних технологій дав нам можливість миттєвого обміну інформацією, значно спростив спілкування між людьми і фактично повністю зруйнував кордони щодо спілкування та обміном інформацією.

Наприклад, у 2019 році під час інноваційного форму малого та середнього підприємництва, засновник холдингової компанії UFuture, український бізнесмен Василь Хмельницький спільно зі студією Front Pictures презентував інноваційне шоу, під час якого вперше в Україні було використано технологію голограми. На початку заходу сцені з'явився сам Василь Хмельницький та почав промову щодо тенденцій розвитку в інформаційному та діджитал-середовищі. Лише коли на сцену вийшов «другий» Василь Хмельницький, публіка зрозуміла, що від початку заходу з ними спілкувалась надзвичайно реалістична голограма. Такі технології раніше були незнаними для України і завдяки великому бізнесу та небайдужим підприємцям новітні світові технології можуть потрапити до українського споживача. Використання голограм відкриває абсолютно нову сторінку для інформаційно-комунікаційного середовища. Вони можуть використовуватись як в освітній сфері для проведення уроків, так і публічній, масовій та політичній діяльності. Особливо актуальним така технологія стає у 2020 році, коли світ вразила пандемія нового коронавірусу COVID-19, тим самим закривши у власних оселях та позбавивши живого спілкування мільйони людей по всьому світу.

Сам же Василь Хмельницький вважає, що основними трендами майбутнього інформаційно-інноваційного розвитку є інтернет-технології, урбанізація, зміна клімату та роботизація. Завдяки розвитку цих сфер людина, на його думку, зможе стати більше, ніж просто Homo Sapiens [1].

Ще одним яскравим прикладом впливу бізнесу на розвиток інформаційних технологій є діяльність в умовах пандемії української івент-компанії «Plombir event». Через введення всеосяжного карантину в Україні на початку весни 2020 року одна з найбільших івент-компаній країни була вимушена

призупинити свою діяльність. Але керівники компанії почали шукати нові способи проведення масових заходів, аби мати змогу і надалі підтримувати діяльність компанії. Новою розробкою компанії стало проведення VR-івентів – доповнена реальність з ефектом особистої присутності [2]. Така технологія була вперше застосована в Україні і викликала зацікавлення у сфері бізнесу та івент-індустрії. Завдяки такій розробці люди отримали можливість на спеціальній платформі, перебуваючи у будь-якому місці проводити «масові заходи» з ефектом особистої присутності на ньому. Такі способи обміну інформацією викликали чимале зацікавлення та мали стрімкий розвиток в івент-індустрії. CEO Plombir event Наталія Чижова вважає, що навіть після скасування карантинних обмежень гібридні формати поєднання онлайн та офлайн простору діятиму і надалі через те, що вони дають можливість розширити аудиторію та збільшити географічну доступність заходів [3].

У 2019 році Україна взяла курс на діджиталізацію – цифрову трансформацію [4]. Це слово походить від англійського слова Digital, що в перекладі на українську мову значить «цифровий». Процес діджиталізації покликаний спростити доступ людей до інформації та отримання послуг. Для запуску цього процесу було прийнято зміни до цілої низки законодавчих актів та створено Міністерство цифрової трансформації України [5]. Відповідно до концепції цифрової трансформації в Україні планується запровадити та налагодити роботу електронних порталів e-Health, e-Малятко, e-Вибори, Кабінет забудовника, портал Освіта та портал Електронної демократії. Завдяки цьому значно спроститься механізм отримання необхідних послуг та інформації, а також оформлення документів.

Яскравим прикладом діджиталізації в Україні є запровадження системи Дія. Завдяки запуску цього порталу тепер кожен українець в декілька кліків може отримати необхідні довідки, здійснити реєстраційні дії, відкрити бізнес та скористатись багатьма іншими функціями. Однією з головних функцій Дії є впровадження електронного документа. За визначенням Закону України «Про електронні документи та електронний документообіг» електронний документ – це документ, інформація в якому зафіксована у вигляді електронних даних, включаючи обов'язкові реквізити документа [6]. Завдяки впровадженню в Україні цієї технології тепер кожен громадянин за допомогою електронного додатку Дія може користуватись електронним паспортом громадянина України, електронним студентським квитком, електронним посвідченням водія та електронним документом на транспортний засіб, які є чинними і діють на рівні з паперовими оригіналами цих документів. Запровадження таких інформаційних технологій значно спрощує та покращує життя людини.

Важливим елементом роботи з інформаційними системами і електронними базами даних є кібербезпека. Закон України «Про основні засади забезпечення кібербезпеки України» визначає, що кібербезпека – це захищеність життєво важливих інтересів людини і громадянина, суспільства та держави під час використання кіберпростору, за якої забезпечуються сталий розвиток інформаційного суспільства та цифрового комунікативного середовища, своєчасне виявлення, запобігання і нейтралізація реальних і потенційних загроз національній безпеці України у кіберпросторі» [7].

Віднедавна у складі Національної поліції України створено підрозділ з кібербезпеки – кіберполіцію. Працівниками цього підрозділу є професійні IT-спеціалісти, які займаються охороною електронних баз даних від зламів та незаконного доступу, відслідковують неправомірне поширення інформації та охорону персональних даних.

Стрімкий розвиток інформаційних технологій та виникнення нових форм, способів і методів обміну, обробки і передачі інформації сприяє активному розвитку креативних індустрій та бізнес-середовища, спрощує доступ до інформації та полегшує спілкування між людьми. Впровадження інформаційних технологій в усі сфери життя людини дає можливість полегшувати процеси роботи з інформацією, зменшує витрати на обмін інформацією та спонукає до нових звершень. Інформаційні технології в наш час є невід'ємною частиною життя людини.

Література

1. Василь Хмельницький поспілкувався зі своєю голограмою про світ 2050. URL: https://ufuture.com/ uk/vasil-hmelnitskij-pospilkuvavsya-zi-svoyeyu-gologramoyu-pro-svit-u-2050/ (дата звернення 09.09.2020).

2. Івент-трансформація: нова реальність проведення заходів за версією Plombir. URL: https://2020.iforum.ua/news/plombir-quarantine/?fbclid=IwAR2smYRMc4 Xkbb6ZWvmvKUpN21vkI3nOkeWQhI92Vis3huH1RqwFTS6dTGg (дата звернення 09.09.2020).

3. Креатив под короной: как создавать креативный продукт в новых условиях. URL: https://creativity.ua/marketing-and-advertising/kreatyv-pod-koronoi-kak-sozdavat-kreatyvnyi-produkt-v-novykh-uslovyiakh/?fbclid=IwAR0a5XLDwInFYEX-9R8UNN-0IMyKJSnN6PRhvADDOPQQtNurZ2nGXevn1Zw (дата звернення 12.09.2020).

4. Прохоров М. Що таке діджиталізація – пояснює експерт. URL: [http://www.nrcu.gov.ua/news.html ?newsID=91042 (дата звернення 12.09.2020).

5. Сідей О. Україна у стилі digital. URL: [https://yur-gazeta.com/publications/practice/informaciyne-pravo-telekomunikaciyi/ukrayina-u-stili-digital.html] (дата звернення 12.09.2020).

6. Закон України «Про електронні документи та електронний документообіг», Відомості Верховної Ради України (ВВР). 2003. № 36. Ст. 275. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/851-15#Text (дата звернення 13.09.2020).

7. Закон України «Про основні засади забезпечення кібербезпеки в Україні», Відомості Верховної Ради (ВВР). 2017. № 45. Ст.403. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2163-19#Text (дата звернення 13.09.2020).

***Кривець Марія**, аспірантка НАКККіМ*

ІНФОРМАЦІЙНА БЕЗПЕКА УКРАЇНИ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

Забезпечення інформаційної безпеки для держави, суспільства, суб'єктів господарювання та для кожного індивіда в цілому є актуальною проблемою. Адже на сьогодні сучасний стан суспільного розвитку полягає у формуванні інформаційного суспільства та постійного впровадження нових інформаційних технологій, що значно полегшує обробку та аналіз інформації, але з цим виникає новий фактор, який відіграє велику роль – проблема нормативно-правого забезпечення інформаційної безпеки.

В українському законодавстві є нормативний документ, який визначає поняття «інформації», це – Закон України «Про інформацію»: «Інформація – це будь-які відомості та/або дані, які можуть бути збережені на матеріальних носіях або відображені в електронному вигляді»[5]. Таке формулювання має певні недоліки, адже сам Закон був прийнятий у 1992 році і великих змін на даний час не зазнав. А от про забезпечення інформації безпеки в ньому майже нічого не зазначено. Даний термін закріплено лише у Законі України «Про Основні засади розвитку інформаційного суспільства в Україні на 2007-2015 роки» і визначає, що: «Інформаційна безпека – стан захищеності життєво важливих інтересів людини, суспільства і держави, при якому запобігається нанесення шкоди через: неповноту, невчасність та невірогідність інформації, що використовується; негативний інформаційний вплив; негативні наслідки застосування інформаційних технологій; несанкціоноване розповсюдження, використання і порушення цілісності, конфіденційності та доступності інформації» [6].

Більше нормативних актів, які б регламентували безпеку інформації, і на які можна було б спиратися поки немає. Тому виникнення приватних компаній, які займаються інформаційною безпекою стало, як одним із можливих варіантів вирішення даної проблеми, адже вони використовують і спираються на європейські стандарти та нормативні акти.

Однією з перших компаній, яка вийшла на український ринок надаючи послуги з повної системної інтеграції для будь-якої організації стало ТОВ «ВалТек». Компанія «ВалТек» – одна з провідних системних інтеграторів на ринку інформаційних технологій України. Комплекс пропонованих ними послуг складає повний цикл, починаючи від консалтингу та проектування об'єктів ІТ-інфраструктури, і на сам кінець – завершені проекти у сфері ІТ [1].

Але в подальшому ІТ-ринок України розділився по сегментах і вже багато років у західних областях працює компанія «Техніка для бізнесу», яка розпочинала свою діяльність з продажу комп'ютерної і офісної техніки невеликим підприємствам та іншим комп'ютерним компаніям. А пізніше відкрили напрямок системної інтеграції для західноукраїнського регіону, що на даний момент пріоритетна галузь діяльності компанії, яка успішно продовжує розвиватися. На сьогодні ТОВ «Техніка для бізнесу» – це власна дистрибуція комп'ютерної техніки, професійна реалізація комплексних ІТ-проектів, сертифіковане виробництво персональних комп'ютерів[4].

Компанія «Техніка для бізнесу» забезпечує комплексний підхід до вирішення питань інформаційної безпеки, а саме: цілісність інформації, розмежування рівнів доступу, безпечна віддалена робота для працівників, а також повна конфіденційність. Повна інформаційна безпека досягається за допомогою комплексного підходу до побудови та модернізації ІТ-інфраструктури [4].

Ще однією компанією, яка спеціалізується саме на послугах з системної інтеграції – це Softline-it з 2009 року. Також займається самостійною розробкою програмного забезпечення. Розробка і створення комплексних систем захисту інформації є одним з основних напрямів діяльності компанії Softline-it. Комплексна система захисту інформації, як сукупність організаційних та інженерно-технічних заходів, які спрямовані на забезпечення захисту інформації від розголошення, витоку і несанкціонованого доступу[3].

Лідером на ІТ-ринку Придніпров'я у проектуванні та інсталяції рішень щодо створення інформаційної інфраструктури підприємств є компанія «ДНІПРО-Техноцентр» [2].

Компанія «ДНІПРО-Техноцентр» пропонує ряд рішень, що сприяють реалізації необхідної політики у сфері захисту інформаційних ресурсів підприємства від зовнішніх і внутрішніх загроз і зловмисних дій. Таких як: аудит (специфічний для організації, її потреб і ситуації); подальший аналіз

існуючих в компанії заходів інформаційної безпеки (або наслідків їх відсутності); оцінку поточної сукупної ситуації з мережею і технічної інфраструктурою, де обробляється інформаційні активи; аналіз організаційних бізнес-процесів; аналіз ІТ-процесів, які мають до цього відношення; планування і впровадження конкретних захисних рішень з метою отримати більш ефективну систему захисту інформації, яка буде повністю відповідати потребам по захисту інформаційних ресурсів; вироблення документованої і затвердженої політики інформаційної безпеки[2].

Кожна з цих компаній пропонує комплексні рішення, що поєднують технічні та організаційно-управлінські засоби забезпечення інформаційної безпеки, що здатні захистити компоненти корпоративної інформаційної системи від більшої частини загроз.

Для досягнення високого рівня інформаційної безпеки необхідний комплексний підхід, який передбачає використання програмно-технічних засобів разом з реалізацією організаційних заходів, які займають у забезпеченні захисту інформації провідне місце. А також розробки в документально затвердженому форматі сформульовані принципи та положення політики інформаційної безпеки, де будуть враховані всі нюанси. А суворе виконання допоможе у зменшенні інформаційних ризиків для компаній в цілому, і в можливості зменшити загрозу, з боку власних працівників.

Тому, формування політики інформаційної безпеки – це формулювання технічних і організаційних заходів інформаційної безпеки, що визначають стратегію захисту інформації, які розробляються на основі аудиту і нерозривно пов'язані із загальним планом розвитку будь-якої компанії.

У результаті цього створюється інструмент управління інформаційної безпекою для компанії на всіх рівнях – від організаційно-управлінського до технічного. Оцінка ефективності інвестицій у системи інформаційної безпеки стає більш зрозумілою, а на сьогодоні необхідністю для більш ефективної роботи в конкурентній сфері.

***Література*:**

1. Компанія ТОВ «ВалТек»: офіційний сайт. URL: https://valtek.com.ua/ua (дата звернення 03.10. 2020).

2. Компанія ТОВ «ДНІПРО-Техноцентр»: офіційний сайт. URL:http://www.dtcenter.com.ua/ (дата звернення 03.10. 2020).

3. Компанія ТОВ «Софтлайн-ІТ»: офіційний сайт. URL: https://www.softline.kiev.ua/ (дата звернення 05.10. 2020).

4. Компанія ТОВ «Техніка для бізнесу»: офіційний сайт. URL: https://tdb.ua/

5. Про інформацію: Закон України від 02.10.1992 р. № 2658-XII. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2657-12#Text (дата звернення 05.10. 2020).

6. Про Основні засади розвитку інформаційного суспільства в Україні на 2007-2015 роки: Закон України від 09.01. 2007 р. № 537-V. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/537-16#Text (дата звернення 10.10. 2020).

Кузьменко Олена, *кандидат історичних наук,*
доцент, докторантка НАКККіМ

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ НАУКОВО-МЕТОДИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БІБЛІОТЕК У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ

В умовах трансформаційних змін та масштабних суспільних, політичних та економічних перетворень в Україні науково-методична діяльність набуває особливо важливого значення, стає основою якісного забезпечення реформування бібліотечної галузі.

Ефективна методична діяльність є важливою умовою затребуваності бібліотеки в суспільстві. Сучасні методичні служби мають швидко і адекватно реагувати на зміни економічного та соціокультурного та цифрового середовища, використовуючи усі ресурси та можливості бібліотеки.

Сьогодні науково-методична робота бібліотек в Україні недооцінена, що призводить до реалізації потенціалу бібліотек не повною мірою. Це суттєво впливає як на якість й ефективність діяльності бібліотек, так і на розвиток бібліотечної галузі в цілому.

Окремі питання науково-методичної діяльності бібліотек вивчали українські та зарубіжні фахівці, зокрема М. Акіліна, Н. Березкіна, Т. Вилегжаніна, Ж. Земенге, Г. Ковальчук, А. Кулаковська, В. Мудроха, О. Сафонова, Н. Смаглова, І. Цуріна та ін. Проблеми та перспективи методичної роботи в Україні обговорюються під час конференцій, семінарів, круглих столів, шкіл методиста тощо.

Сучасний досвід науково-методичної діяльності бібліотек України свідчить про зміну орієнтирів, наповнення новим змістом традиційних функцій, формування нових підходів в реалізації основних завдань методичної роботи [3].

Сучасні бібліотеки потребують якісного методичного забезпечення щодо впровадження та використання нових технологій, менеджменту, програмно-цільового планування, професіоналізації кадрів та інших сфер бібліотечної діяльності. Науково-методична діяльність, з одного боку, займається систематичним пошуком оптимальних рішень для ефективної реалізації усіх напрямів бібліотечної роботи, а з іншого – використовує й узагальнює кращий досвід та впроваджує у практику науково обґрунтовані результати досліджень.

Цифрове середовище робить методичну діяльність більш динамічною, доступною для великої кількості бібліотек, відкриває можливості для подальшого розвитку методичних служб. Воно зумовило появу в діяльності методистів нових функцій. Тепер вони мають бути ще й навігаторами мережевих ресурсів, менеджерами контенту, редакторами сайтів, консультантами щодо роботи в соціальних мережах, організаторами інтерактивного спілкування, фахівцями, що володіють методами адвокації.

Науково-методична діяльність у цифровому середовищі стає не тільки реальністю, але й об'єктивною необхідністю для підвищення якості та ефективності бібліотечної справи. Використання новітніх технологій у науково-методичній роботі розширює можливості професійного спілкування, оптимізації традиційних форм роботи, популяризації досвіду, творчої реалізації та підвищення професійної компетенції. Підготовка контенту в цифровому форматі дає змогу створювати нові продукти методичного спрямування, а можливості, які надає інтернет, допомагають здійснювати безперешкодний доступ до найціннішої інформації та віддалених ресурсів [1].

Сучасні технології надають іншого змісту традиційним аналітичним процесам. Набагато легше здійснювати моніторинг роботи бібліотек, вивчаючи інформацію щодо їхньої діяльності, представлену у відкритому доступі. Перевірка роботи бібліотек, філій, підрозділів фактично перейшла у віртуальне середовище, а це значно скорочує фінансові витрати та часу, а також надає більше можливостей для творчої інноваційної діяльності.

Цифрові технології дають змогу активізувати видавничу та рекламну діяльність бібліотек, зробити її менш затратною і більш оперативною. Своєчасно представлені в цифровому середовищі методичні рекомендації, професійні статті, видання стають більш доступними, сприяють поширенню кращого досвіду та інновацій, усувають недоліки територіальної і відомчої підпорядкованості. Фахові періодичні та продовжувані видання, які готують бібліотеки, все частіше сьогодні мають електронний аналог або зберігаються в електронних архівах [2].

На сьогодні в Україні відбуваються процеси переосмислення характеру потреб бібліотек у методичному забезпеченні, ролі системи методичних центрів, змісту роботи методичних служб, структури професійної діяльності методистів, зокрема, спрямування бібліотек на шлях перетворень. Здійснюється формування нової концепції методичної роботи як відкритого методичного інформаційного простору, умови для якого створили, у тому числі, інформаційно-комунікаційні технології.

Література:

1. Вилегжаніна Т. Методична діяльність бібліотек у віртуальному просторі. Бібл. планета. 2017. № 2. С. 4-6.
2. Мудроха В. Методична діяльність бібліотек: сучасний стан та проблеми. Сучасні проблеми діяльності бібліотеки в умовах інформаційного суспільства : матеріали II наук.-практ. конф. (Львів, 23 верес. 2010 р.). Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2010. С. 326-335.
3. Сафонова Т. Науково-методична діяльність у бібліотечній сфері: основні напрями та тенденції. Вісн. Кн. палати. 2018. № 6. С. 28-31.

***Мазур Олександр**, аспірант НАКККіМ*

ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ БЕЗПЕКИ АРХІВНИХ ФОНДІВ МУЗИЧНИХ АУДІОЗАПИСІВ РАДІОКОМПАНІЙ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ

Інформація є важливим і досить специфічним продуктом, культура її передачі та сприйняття заснована на синтезі техніки і творчості. Терміном «цифровізація» (англ. Digitization, також – діджитизація, диджиталізація, дигіталізація, оцифровування, оцифрування) позначають процеси переведення інформації в цифрову форму. Більш технологічним є визначення: «цифрова трансмісія даних, закодованих у дискретні сигнальні імпульси». Радіоархіви є унікальним джерелом інформації, оскільки дають можливість прослідкувати як за етапами розвитку окремої радіостанції, так і за еволюцією ефірного музичного контенту. Несанкціонований вплив на інформацію є порушенням правового режиму, тому важливе місце займають проблеми забезпечення безпеки в умовах цифровізації. Адже у наш час

технічні можливості дають змогу одержувати потрібну інформацію оперативно та без зайвих труднощів, не становлять виключення і музичні аудіозаписи, зокрема зі сховищ радіокомпаній. Музичні аудіозаписи з фоносховищ радіокомпаній поступово набули специфічних властивостей сервісного ґатунку. Це проявляється передусім у вигляді перевидань архівних музичних звукозаписів, що спеціально були записані для радіо. Поняття комерційної таємниці в західних країнах практикують досить своєрідно. Звідси актуальність теми публікації зумовлена тим, що архівна радіомузика стійко перетворюється на економічну категорію, яка є будівельними елементами у вигляді «інформаційної сировини» для розміщення на носіях нового покоління та в інтернеті. До того ж на сьогодні цей напрям на даний момент залишається на периферії дослідницького інтересу.

Система заходів щодо організації зберігання музичних аудіозаписів має певну специфіку і повинна забезпечувати збереження фонодокументів та контроль фізичного стану, під час передачі документів на постійне зберігання. Основною неурядовою організацією в галузі зберігання музичних аудіозаписів є Міжнародна асоціація звукових та аудіовізуальних архівів, що займається розробкою стандартів, рекомендацій щодо формування колекцій звукозаписів.

Фонограми мають зберігатися в умовах, що забезпечують їх захист від пошкоджень, шкідливих впливів навколишнього середовища і виключають втрату документів. Архівні колекції музичних аудіозаписів радіостанцій більше не комплектуються винятково аналоговими фонодокументами (грамплатівками, аудіокасетами), а інтенсивно поповнюються цифровою складовою. Утім практично невирішеною проблемою залишається питання вибору носіїв для тривалого зберігання в архівах. Велика кількість цінних записів, виконаних на магнітних стрічках старих типів, вимагає термінової реставрації. Особливо складна ситуація склалася в радіостудіях, змушених зберігати записи на магнітній стрічці, що має властивість відшаровуватися від основи. Сучасні магнітні плівки при дотриманні певних умов можна зберігати до 50 ... 100 років. Якісні показники магнітного запису досить високі та дозволяють як безпосереднє відтворення через 100 років зберігання, так і подальшу реставрацію із застосуванням новітніх (на момент відновлення) алгоритмів. У зв'язку з появою високоякісних стрічок і відродженням моди на акустичні інструменти друге дихання отримали багатоканальні магнітофони [1, 368-371]. З одного боку, економічно виправданою за вартістю зберігання музики з радіоархівів альтернативи магнітним стрічкам поки що не знайдено, але з іншого – реконструкція звучання записів потребує застосування найпередових цифрових технологій. І хоча вже розпочато системне копіювання на цифрові носії, втім необхідна попередня реставрація значної частини фонооригіналів.

Музичні звукозаписи можуть ставати об’єктами не тільки втрати у зв’язку з недбалістю, але й злочинних посягань, у тому числі промислового шпигунства з метою отримання максимальної комерційної вигоди («піратство») [2]. Збереження в таємниці відповідної інформації від сторонніх суб’єктів є невід’ємною умовою у боротьбі з конкурентами [3, 6]. І хоча серед музичних архівних радіозаписів цілком таємних документів бути не може, зазначимо, що електронний фоноархів радіокомпанії повинен мати механізм розмежування доступу. Звукозаписи з грифом обмеження доступу зберігають у скриньках, несанкціонований доступ до яких забороняється. Під час заходів з інформаційної безпеки особливу увагу слід звернути на засоби аналізу і підбору паролів, а також на вимоги в рамках встановлення парольного захисту.

Охоронний режим забезпечується вибором місця розміщення архіву в будівлі, технічними засобами захисту, організацією системи охорони, сигналізації, дотриманням заходів пропускного режиму, порядку доступу в сховище, опечатуванням приміщень.

Таким чином, у сучасних ринкових умовах процеси діджиталізації та забезпечення безпеки архівних фондів музичних аудіозаписів є одними з визначальних факторів економічного зростання радіопідприємств. При вирішенні завдань захисту комерційної інформації найбільш значиму роль відіграють заходи організаційного характеру, що здатні об’єднати в єдиному комплексі всі методи, а також методи захисту інформації за умови дотримання посадовими особами радіопідприємства норм і правил захисту інформації.

Література:

1. Синеокий О. В. Основные виды нарушений интеллектуальных прав в истории музыкальной звукозаписи (аналитический обзор). *Genesis: исторические исследования*. 2017. № 4. С. 161-190.

2. Севашко А. В. Звукорежиссура и запись фонограмм. Профессиональное руководство. Москва: Альтекс-А, 2004. 432 с.

3. Жигулин Г. П. Организационное и правовое обеспечение информационной безопасности: учеб. пособ. Санкт-Петербург: НИУ ИТМО. 173 с.

Погребнюк Яна, *аспірантка НАКККіМ*

КРЕАТИВНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ОСНОВА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

Концепцію креативності вперше було запропоновано науковцем Дж. Гілфордом. Він звернув увагу на різницю між креативним мисленням і інтелектом, тобто дивергентним і конвергентним інтелектом. Визначення поняття креативного мислення припадає на 50-ті роки XX століття [1, 184]. Уже на початку 60-х років XX ст. було відомо більш ніж шістдесят визначень поняття. І. Г. Біломеря І. Г. та М. В. Рудь до структури креативного мислення відносять: логічну строгість, творчу уяву, гостроту думки, почуття новизни, інтерес до парадоксів, схильність до сумнівів, інтуїцію, дотепність, самокритичність, сміливість та незалежність суджень, здатність користуватись різними формами доказів, здатність відкривати аналогії, естетичне почуття краси.

Більшість дослідів, що базуються на понятті креативного мислення, об'єднують сукупність особистісних та мисленнєвих особливостей, які сприяють становленню та прояву творчості [1, 186].

Управління проєктами як нова філософія інноваційного проєктного мислення набуває все більшої ваги, особливо у добу глобалізації та інформаційного суспільства, оскільки сучасна епоха інформаційного суспільства та глобалізації потребує розвитку методології, що спрямована на формування проєктного мислення [2].

Розглядаються підходи інтерпретації креативності також у зарубіжних дослідженнях. Зокрема, розглядаючи інтегрований підхід, описаний Amabile, потрібно відзначити взаємовплив внутрішньої мотивації, загальних креативних умінь, знань та здібностей до певної діяльності. Він включає такі критерії: когнітивний стиль, що допомагає долати складності у процесі розв'язання проблем; знання евристики для генерування нових ідей; стиль роботи, що характеризується контрольованим зусиллям, високою енергією і здатністю вчасно уникати проблем [3].

Проєктна діяльність є духовно-практичним чинником перетворення дійсності, і сприяє тому, що людина віддана красі, перетворює буття. Людина постійно знаходиться в оточенні проєктів. Вони осучаснюють її діяльність, яку впродовж тисячоліття вона здобула у праці, житті, мисленні, побуті. Під впливом проєктної творчості та проектної діяльності посилюється соціальний динамізм, що є головним джерелом проєктної свідомості, мислення, культури. У контексті історично-філософського дискурсу основою проєкту як категорії соціальної філософії є гармонія. Гармонія в управлінні проєктами поєднує різноманітні складові світу проєктної творчості: соціоморфні, натурморфні, техноморфні, антропоморфні аспекти проєкту, які перехрещуються в його образі, іміджі, ідеалі. Потреба у соціофілософському аналізі управління проєктами як цінності зумовлюється тим, що проєктна діяльність трансформує впливову ціннісну символіку, мову науки, сучасний світоглядний інтер'єр, своєрідну «аналітику». Поняття управління проєктами та проєктної творчості як цінності, фіксує якісну характеристику стилю життя людини, своєрідність історично конкретних форм цієї життєдіяльності на різних етапах історичного розвитку, в межах окремих епох, а також етнічних та національних спільнот. Поняття управління проєктами характеризує «особливості свідомості, поведінки, діяльності у конкретних сферах життя суспільства, тому проєктна творчість виступає конкретним мотивом діяльності і визначає її цілі та спосіб їх досягнення» [2].

Соціально-особистісний підхід пов'язаний з інтегрованими підходами, що домінують принаймні останні двадцять років і відображають тенденцію до більш складного та багатофакторного розуміння поняття креативності. Загальні креативні уміння включають: а) когнітивний стиль, що допомагає справлятися з труднощами протягом розв'язання проблем; б) знання евристики для генерування нових ідей; в) стиль роботи, що характеризується концентрованим зусиллям, здатністю відійти від проблеми й високою енергією.

Дослідники І. Г. Біломеря та М. В. Рудь вважають, що «креативне мислення – це творче мислення, в якому людина шукає власне розв'язання проблеми, вміє по-новому підійти до її вирішення, вміє бачити нові завдання, здатна висловити ідеї, нетрадиційно мислити, швидко розв'язувати проблемні ситуації, має гнучкість, швидкість, легкість, оригінальність мислення, розвинену інтуїцію» [1, 187].

На думку Ю. Є. Гречки, К. Г. Нікітенко та Л. Д. Осіпової, креативний підхід до управління проєктами – це здатність людини здійснювати творчу діяльність, «результатом якої є створення нових матеріальних та духовних цінностей, оригінальних форм спілкування і поведінки, нестандартних образів та унікальних знань. Вони вважають, що це є продуктивною формою існування людини в інформаційному світі в умовах глобалізації. Зумовлено це прагненням людини виходити за особисті межі та поширювати сферу своєї діяльності. Креативний підхід до управління проєктами означає процесуальний, динамічний характер діяльності, що здійснює людина, перетворюючи буття та використовуючи різноманітні моделі управління проєктами у самих різноманітних формах [2].

Література:

1. Біломеря І. Г., Рудь М. В. Формування креативного мислення особистості. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2010. № 8 (195). С. 182–188. URL: : http://dspace.ltsu.org/bitstream/123456789/197/1/%E2%84%96%208_195_%202010%D0%9F%D0%9D.pdf#page=183 (дата звернення: 30.10.2020)

2. Гречка Ю. Є., Нікітенко К. Г., Осіпова Л. Д. Управління проектами як нова філософія проектного інноваційного мислення у добу глобалізації та інформаційного суспільства. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2017. Вип. 69. С. 57–63. URL: http://www.zgia.zp.ua/gazeta/gvzdia_69_57.pdf (дата звернення: 30.10.2020)

3. Мороз Л. М. Основні підходи до інтерпретації креативності в зарубіжних дослідженнях. URL: file:///C:/Users/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C/Downloads/Nzspp_2012_7_8.pdf (дата звернення: 23.10.2020).

***Ржечицька Сніжана**, аспірантка НАКККІМ*

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ОСНОВНІ ЗАВДАННЯ

В умовах сучасного світу, в період реорганізації системи виховання та освітньої сфери, яке наразі знаходиться в найактивнішій фазі, культурно-мистецька освіта безпосередньо відіграє важливу роль у формуванні високоморальної та розвинутої творчої особистості. Культурний та духовний розвиток має великий вплив на наше життя. Розквіт мистецьких освітніх закладів – це перспектива духовного розвитку нашої держави, наше національне надбання і прекрасна інвестиція в майбутнє української культури.

За період Незалежності України культурно-мистецька освіта була предметом уваги у багатьох науковців, аналіз досліджень і публікацій, в яких окреслено питання історії мистецької освіти, аналіз проблем діяльності мистецьких навчальних закладів, позашкільних закладів, підготовка майбутнього митця належить: Л. Соколюк, Ю. Лащук, Л. Волошин, С. Нікуленко, К. Шамаєвій, Р. Шмагал, О. Рудницькій, Л. Масол та ін.

Культурно-мистецьку освіту зараз пов'язують з гармонійним та різнобічним розвитком творчих сил людини, способом збагачення її духовного світу, виховання істинно людських якостей.

Культурно-мистецький освітній простір може існувати лише за наявності певних ознак, таких як, узгодженість загальних державних стандартів, спільних принципів державної політики, нормативних термінів навчання на кожному рівні; узгодженість положень та вимог щодо підготовки культурно-мистецьких кадрів тощо.

У своїй діяльності заклади мистецької освіти керуються законодавчими та нормативно-правовими актами.

Мистецька освіта в Україні кристалізувалася століттями й наразі вибудувалась у струнку систему, що за горизонталлю охоплює всі освітні сфери (загальна, позашкільна, професійна, а також спеціалізована), а за вертикаллю – усі рівні: дошкільна освіта – школа – вища школа – післядипломна освіта [1, 6]

Початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади (школи естетичного виховання) беруть свій початок від мережі музичних і художніх шкіл, які з часів свого заснування головним завданням ставили надання початкової мистецької (музичної або художньої) освіти [2, 4].

Загальну мистецьку освіту можуть надавати позашкільні заклади мистецького профілю (гуртки, студії, інші творчі об’єднання), а також дитячі творчі об’єднання у закладах культури, які спрямовують свою роботу на формування практичних навичок з окремих видів мистецтва.

Початкову професійну (спеціалізовану) мистецьку освіту надають спеціалізовані музичні і художні школи-інтернати, які готують до вступу в професійні мистецькі вищі навчальні заклади відповідного профілю [3, 129].

Вища культурно-мистецька освіта є базовою в системі безперервної підготовки фахівців (молодших спеціалістів, бакалаврів, спеціалістів, магістрів), наукових і науково-педагогічних кадрів (докторів, докторів філософії)[4, 29].

Культурно-мистецька освіта, як і освіта в цілому – це складний системний об'єкт як із погляду своєї внутрішньої структури, так і з позицій взаємодії з іншими системами, що утворюють соціальну сферу. Процеси гуманізації суспільства ставлять перед сучасною початковою школою завдання індивідуалізації особистості дитини, її соціальної адаптації, відповідно до змін соціального замовлення суспільства [5, 5].

Культурно-мистецька освіта визначає моральний, інтелектуальний і культурний потенціал України, впливає на її економічний розвиток. Орієнтована на майбутнє, вища культурно-мистецька освіта є тією ключовою сферою, від якої залежить формування особистості, здатної самостійно і свідомо будувати своє власне життя з урахуванням традицій українського народу, його культури та моральності, соціальної

справедливості і відповідальності, патріотизму, поваги до інших народів на основі високої професійної компетентності.

Таким чином, основними завданнями розвитку культурно-мистецької освіти слід відзначити: удосконалення нормативної бази, фінансування, престижність культурно-мистецьких професій, видання навчальної літератури з урахуванням реальної потреби галузі.

Література:

1. Комаровська О. А. Мистецька освіта: глибина й багатогранність. *Мистецтво та освіта*. 2016. № 1. С. 6-9.

2. Шлепакова Т. Л. Основні художньо-естетичні засади виховання підростаючого покоління на прикладі освітніх закладів у галузі музики та образотворчого мистецтва. *Міністерство культури України Національна парламенська бібліотека України інформаційний центр з питань культури та мистецтва.* 2014. № 3/6. С. 1-32.

3. Колос Т. М. Початкова мистецька освіта як складова сучасного культурного простору України. *Вісник ДАКККІМ.* 2013. № 1. С.127-129.

4. Цимбалюк Н. М. Інтеграція культурно-мистецької освіти у європейський культурний простір: основні показники та напрямки розвитку. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки.* 2013. № 4. С.25-31

5. Гуща В. М. Национально-культурная политика в модернизирующемся обществе (на примере РФ): Автореф. дис... канд. социолог. наук. Рос. ин-т культурологии Міністерство культури і мистецтв РФ и РАН. Москва, 1997. 40 с.

Рибачук Олена, *аспірантка НАКККіМ*

ФОРМИ СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАЦІЙНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Відчутне зростання соціальної мобільності, а також активний розвиток інформаційно-комунікаційних технологій зумовлюють практичну взаємодію громадськості та влади, яка базується на різних формах комунікування між ними.

До основних форм соціокомунікаційної взаємодії, що ефективно реалізуються у демократичних країнах та можуть у повному обсязі бути перспективними для української практики, варто віднести такі: участь, залучення, контроль, делегування, інформування.

Отже, міркуючи про участь, слід мати на увазі залучення неурядових організацій до розробки документів різного рівня: обговорення проектів нормативно-правових актів, що стосуються суспільно-економічного розвитку держави, інтересів широких верств населення, прав і свобод людини та громадянина. Сформульовані Радою Європи рекомендації щодо громадської участі у процесі прийняття рішень чітко визначено, що «органи державної влади мають бути абсолютно транспарентними на всіх етапах вироблення політичних рішень спільно з громадськими організаціями» [1]. Така політика відкриває нові можливості для функціонування аналітичних громадських неурядових структур, сприяє налагодженню конструктивних комунікацій між органами державної влади та громадськістю, зокрема, через відкритий доступ до об'єктивної та своєчасної інформації; виявлення громадської думки та розробки відповідних пропозицій; сприяє проведенню слухань, громадських форумів та інших публічних форм із зацікавленими учасниками громадсько-владної взаємодії; лобіюванню суспільних інтересів. Іншим важливим напрямом соціокомунікаційної взаємодії аналітичних громадських центрів з органами державної влади є, наприклад, кадровий обмін експертами між державним і недержавним секторами. Аналітичні центри забезпечують підготовку експертів для залучення на посади в органах державної влади. Водночас відбувається і зворотній процес – після перебування на державних посадах чиновники переходять (як правило, після зміни правлячої політичної сили або відставки) до неурядових структур. Така практика найбільшою мірою притаманна США, де набір значного числа відповідальних співробітників із аналітичних центрів є поширеною практикою (наприклад, Р. Рейган під час свого перебування на посаді Президента США запросив до роботи в урядових структурах понад 150 фахівців з Фонду спадщини, Гуверівського інституту, Американського інституту підприємництва) [2]. У Великобританії після перемоги на виборах Тоні Блера, чимало працівників Інституту досліджень публічної політики (Institute for Public Policy Research) та аналітичного центру «Демос» (Demos) перейшли на державні посади. У Канаді колишній лідер Партії реформ Престон Маннінг і колишній прем'єр - міністр Онтаріо Майкл Харріс після завершення політичної кар'єри отримали роботу в Інституті Фрезера (Fraser Institute).

Існує дві типові для сучасних демократій моделі інтеграції інтересів громадськості в політичний процес. Одна модель – експертно – бюрократична: в самому державному апараті діють структури, які спеціально займаються аналізом кластерів громадських інтересів і транслюють їх у процес вироблення і реалізації публічної політики. Друга модель – демократичної участі («participative – democratic»): громадські організації самі агрегують свої пропозиції і оцінки, здійснюючи тиск ззовні на формування публічної політики. Кожна з цих моделей має свої недоліки і переваги, перша дає можливість прямого

виходу вимог громадських груп на державні механізми прийняття рішень, але несе в собі небезпеку бюрократичного вихолощення і мікшування гостроти цих вимог, друга модель сильна самостійною участю громадських об'єднань в політичному процесі, але страждає від відсутності стабільності і ресурсів. Однак, застосування подібних стратегій у сфері публічної політики дає можливість пошуку шляхів поєднання зусиль влади і громадськості в досягненні соціально-політичного консенсусу.

Розглядаючи здійснення громадськими організаціями контролю над діяльністю органів державної влади, варто говорити про його реалізацію на всіх етапах ухвалення управлінських рішень: від формування політичного порядку денного шляхом акцентування запитів громадськості чи внесення альтернативних проектів, до організації їх фахового та публічного обговорення, впливу на процедуру схвалення рішення та забезпечення його виконання. У політичних процесах існує можливість делегування певних функцій громадським організаціям, здійснення моніторингу якості їх реалізації, визначення проміжних і кінцевих результатів управлінських дій та рішень. На думку А. Берези, «на всіх цих етапах, більшою або меншою мірою, участь громадськості у здійсненні та контролі за процесом державного управління засобами діяльності консультативно-дорадчих органів при органах виконавчої влади є не лише бажаною та можливою, але й необхідною, як це засвідчує практика сучасного демократичного управління» [3]. Громадський моніторинг підготовки та виконання рішень, подання органам виконавчої влади експертних пропозицій або експертизи їхньої ефективності є інструментом забезпечення контролю громадян за діяльністю органів державної влади та інститутів місцевого самоврядування.

Така форма соціокомунікаційної взаємодії як делегування передбачає надання неурядовими громадськими організаціями соціальних послуг населенню відповідно до укладених з органами державної влади договорів. Укладання угод про співпрацю можуть ґрунтуватися як на тимчасовій, так і на довгостроковій основі. Зазначені угоди можуть визначати принципи взаємовідносин різних суспільних груп або їхніх частин [4]. Можлива також співпраця органів державної влади та неурядових громадських організацій у процесі підготовки та перепідготовки кадрів, спільного навчання державних службовців та представників громадських організацій навичкам ефективної взаємодії. Інформування варто розглядати в широкому контексті використання потужного інформаційного потенціалу для популяризації та роз'яснення населенню стратегічних напрямків державного розвитку, наприклад, євроатлантичної інтеграції. Наприклад, інформаційна кампанія «Євроінтеграція: сила можливостей» (2018-2019 рр.) реалізовувалась Офісом Віце-прем'єр-міністра з питань європейської та євроатлантичної інтеграції України за підтримки Громадської спілки «Фонд підтримки реформ в Україні». До проекту також були долучені Український кризовий медіа-центр, Фонд підтримки реформ в Україні, Міжнародний фонд «Відродження», Українська сторона Платформи громадянського суспільства Україна – ЄС та Українська національна платформа Форуму громадянського суспільства Східного партнерства, проект «Громадська синергія», Центр «Нова Європа». Партнерами кампанії були бізнесові, експертні організації, інформаційну підтримку надавали недержавні ЗМІ [5]. Проведення інформаційних кампаній громадськими організаціями або підтримка ними державних проектів передбачають забезпечення систематичного інформування громадськості; проведення регулярних теле - та радіопрограм, проведення дебатів.

Досить поширеною є ситуація, коли на рівні «громадянське суспільство – влада» процеси інформаційних обмінів реалізуються у форматі прямої (безпосередньої) – офіційної чи неформальної взаємодії з органами державної влади. Однак, слід зауважити, що вибудовування відносин з владою залежить як від самих суб'єктів взаємодії, так і від вибору їх комунікативних стратегій, тому пряма (офіційна) взаємодія з органами влади може також поєднувати неформальні (особистісні) підходи, такі, наприклад, як пошук посередників, залучення публічних контактів та інші соціокомунікаційні взаємодії.

Література:

1) Кодекс кращих практик участі громадськості у процесі прийняття рішень. URL: https: // rm.coe.int / 16802 eeddb (дата звернення: 10.10.2020).

2) Неурядові аналітичні центри в Україні: стан і тенденції розвитку: звіт Центру Разумкова. *Національна безпека і оборона.* 2003. № 10. С. 3-26.

3) Береза А. В. Громадські ради в Україні: історія становлення. *Держава і право*. 2011. Вип. 52. С. 613-619.

4) Про соціальні послуги: Закон України від 19.06.2003 р. № 966 –IV. *Відомості Верховної Ради України.* 2003. № 45. ст.. 358. URL: https: // zakon.rada.gov.ua / laws /show / 966-15. (дата звернення: 10.10.2020).

5) Євроінтеграція: «сила можливостей» – у Кабміні підбили підсумки інформаційної кампанії. *Урядовий портал.* 27 червня 2019 р. URL: https: //www.kmu.gov.ua /ua / news /yevrointegraciya-sila-mozhlivostej-v-kabmini-pidbili-pidsumki-informacijnoyi-kampaniyi (дата звернення: 10.10.2020).

***Стронська Наталія**, кандидат історичних наук, доцент,*
Голова Наукового товариства студентів, аспірантів,
докторантів і молодих вчених НАКККіМ

СМИСЛОВІ СЕГМЕНТИ ІНФОРМАЦІЙНОЇ МОДЕЛІ «УКРАЇНСЬКА БІБЛІОГРАФІЯ В ОСОБАХ»

Для забезпечення достатнього ступеня систематизації біобібліографічної інформації найдоцільніше звернутися до досягнень сучасних комп'ютерних технологій. Так, розробка і реалізація ефективних алгоритмів інформаційного і текстового пошуку в контексті інтердисциплінарного осмислення історичних джерел на сьогоднішній день є важливим викликом для подальшого розвитку систем обробки, систематизації та кодифікації інтелектуальної спадщини.

Зазвичай, кооперування історичного знання в актуальному суспільстві відбувається за допомогою репрезентації кореневих віх її еволюції, диференціації попередніх і сучасних особливостей останнього, аналізу соцієтальної специфіки тощо. Це дозволяє сформувати цілісне знання про історичний процес як про феномен постіндустріального періоду еволюції суспільної свідомості на основі дискурсивності світового простору [1].

При цьому для історичної галузі наративне джерело репрезентується як стрижневий документ наукового пізнання. Саме тому якість його репрезентації, заснована на розумінні супутніх появі того чи іншого документа реалій, а також потреб сучасної еволюції (власне, дискурсу), що корелює з глибиною і якістю самого дослідження [2, с. 189].

Тут мов йдеться про множинність джерелознавчої бази, що розглядається нами в контексті культури постмодерну, а саме – *постнауки* (дослівно цей термін можна витлумачити у значенні «післянауки»). При цьому під, власне, *наукою* автор розуміє певну догматичну структуру, із усталеним пошуковим апаратом, методологією досліджень й філософією дії, тобто діяльності. Відмітимо, що саме дослідження постмодернізму, поряд із пов'язаними із ним явищами є традиційною частиною досліджень кінця XX – початку XXI століть. При цьому інтерес до цього явища саме у філософському осмисленні можна пояснити внаслідок високої частки інтегрованості останнього з іншими сферами наукових знань, що є традиційним для класичної філософської думки [3].

При цьому постмодернізм показав нам, що неможливо заперечувати рівнозначну поліінтерпретаційність онтологічної реальності, духу і досвіду людини. Останнє пов'язане з тим, що розуміння всієї багатовимірності і багатозначності навколишнього людини світу формує передумови для інтегрування і синтезування його (світу) в моносистему. У цьому сенсі міжпредметність історії, як галузі постнауки, слід розглядати в якості проходження останньої інтегративної парадигми в науковому дискурсі. Вищезазначена тенденція покликана відвернути все зростаючу соцієтальну атомізацію, деконструкцію і, як наслідок, деструкцію (Рис. 4.4) [355] теоретичної і практичної наукових сфер [4, с. 132].

Відзначимо, що з бурхливим розвитком технологій питання інформатизації процесів, які до цього моменту вимагали величезних витрат людських ресурсів, стає все більш глибоким і актуальним. Так, сам принцип пошуку інформації, її систематизація та виділення необхідних зв'язків між інформаційними об'єктами змінюється з кожним новим витком розвитку технологій. Все більший інтерес в історичних дослідженнях викликають так звані принципи машинного навчання й інтелектуального текстового пошуку. Останнє пов'язане з тим, що саме вони дають можливість організувати складний, багатошаровий пошук вглиб і вшир, використовуючи мінімум ресурсів й витрачаючи мінімальну кількість часу. Вишукування оптимальних пошукових алгоритмів при вибудовуванні ієрархій інформаційних зв'язків стикається з безліччю проблем. Недосконалість природної мови змушує нас шукати все досконаліші алгоритми «відсіювання» пошукового «сміття», а отже, і оптимізованіші алгоритми, а також пошукові концепції.

Своєю чергою, останні є допоміжними для розуміння природи історичного джерела в плані його інформаційного насичення, а саме – невичерпності [1]. Саме тому для наукового історичного соціуму характерне включення не тільки результатів діяльності товариства, а також його окремих представників, а й самої особистості творця, тобто автора, разом з дослідниками його творчості [2, с. 189].

Використання способів алгоритмізації відбувається за допомогою формалізації, а також застосування ІТ для вивчення історичної інформації і систематизування великих обсягів джерел історичного характеру. При цьому популярність останніх зумовлена можливістю роботи з ретроспективною й дискурсивною інформацією [1], що особливо актуально для інформаційних моделей за типом «Українська бібліографія в особах».

Література:

1. Балаян Г. В. Информационные методы исторического исследования в российской историографии последней трети XX в. : дис. … канд. ист. наук : 07.00.09. / Моск. гос. обл. ун-т. Москва, 2004. 217 с.
2. Сидорцов В. Н., Приборович А. А. Научный дискурс историка : социальная обусловленность и методология исследования. Минск : Изд. центр БГУ, 2013. 192 с.
3. Шутова О. М. Историография и постмодерн : вопрос об идентичности во второй половине XX – начале XXI веков. Минск, 2007. 191 с.
4. Ратников В. П. Постмодернизм : истоки, становление, сущность. *Философия и общество*. 2002. Вып. 4 (29). С. 120–132.

Терентьєв Сергій, *аспірант НАКККіМ*

ВЕБ-САЙТИ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК ЯК ДЖЕРЕЛО ІНФОРМАЦІЇ

Дослідження проблематики становлення, сучасної еволюції та перспектив розвитку вебсайтів публічних бібліотек України представляється вельми важливим науковим завданням. Така актуальність зумовлена наступними факторами:

– стрімким поширенням інноваційних інформаційних технологій, які формують нові «виклики» перед сучасною публічною бібліотекою в контексті оперативності і своєчасності подачі інформації;

– підвищеною вимогливістю користувачів бібліотеки (особливо молодого віку) до якісних і кількісних показників інформаційного наповнення веб сайту бібліотечної установи;

– складною епідеміологічною ситуацією в Україні та інших країнах світу, яка змушує все більшу кількість осіб користуватися бібліотечними ресурсами онлайн.

Відповідно до Стратегії розвитку бібліотечної справи в Україні до 2025 року «Якісні зміни бібліотек задля забезпечення сталого розвитку України», бібліотечні установи нашої країни є базовим елементом культурної, наукової, освітньої, інформаційної інфраструктури країни. Вони важливі для розвитку інформаційної та мовної культури суспільства, патріотичного, правового та екологічного виховання, формування стійкого інтересу до вивчення та розуміння національної історії та культури [10].

На думку фахівців, найбільш важливі події кінця XX століття – поява повнотекстової електронної інформації, впровадження інформаційно-комунікаційних технологій і поширення інтернету – спричинили трансформацію складу й структури бібліотечних фондів, і як наслідок – зміну технології інформаційно-аналітичної діяльності обслуговування у бібліотеках. Все більші обсяги інформації пропонуються користувачам в онлайн, а сама бібліотека стає не лише зібранням книг, а й важливим центром інформаційно-аналітичної й документознавчої роботи.

Робота публічної бібліотеки має бути спрямована на забезпечення вільного доступу користувачів до інформаційного контенту, що формує культурний та освітній простір на локальному, регіональному і глобальному рівнях.

На нашу думку, структура вебсайту публічної бібліотеки має передбачати такі розділи: загальна інформація про установу, біографічні довідки видатних бібліотекарів та керівництва даного бібліотечного закладу, структура бібліотеки, досягнення і нагороди, перспективи роботи, новинна стрічка (архіви новин), ресурси (найважливіший розділ, що включає електронний каталог, повнотекстові ресурси з обмеженим доступом, електронно-бібліотечні системи), методичне забезпечення, електронна доставка документів, рубрики для читачів та самих бібліотекарів. Таким чином, веб-сайт публічної бібліотеки має бути орієнтований на усіх учасників інформаційно-комунікаційних відносин.

На сайтах публічних бібліотек можуть застосовуватися такі ноу-хау інформаційно-комунікаційних технологій:

– для ведення каталогів можуть використовуватися соціальні закладки, теги;

– для забезпечення довідково-бібліографічного обслуговування – блоги, вікі, гостьові книги, соціальні мережі, форуми;

– для підготовки бібліографічних посібників – соціальні закладки, теги;

– для інформаційного забезпечення – розсилання;

– для організації інформаційно-масових заходів – блоги / відеоблоги, мультимедійні технології (ютуб), підкастинг, соціальні мережі, Rss- Розсилання, твітер;

– для формування інформаційної культури користувачів – блоги/відеоблоги, вікі, мультимедійні технології, підкастинг, соціальні мережі, форуми.

Також важливо, що інтернет і вебсайти публічних бібліотек дають можливість науковцям обійтися без комерційних видавництв, завдяки розміщенню повідомлення про результати своїх досліджень на сайтах

бібліотечних установ, а також – через інтернет-посилання – організацій, наукових об'єднань чи навіть особистих сайтах.

Отже, стисло розглянувши тематику наповнення вебсайтів публічних бібліотек як важливого джерела інформації для користувачів, ми з'ясували наступне:

– із появою інтернету інформація перестала бути прив'язаною лише до фізичних носіїв інформації й може розповсюджуватися будь-яким чином. Публічні бібліотеки стали одними з установ, які постали перед потребою цифровізації своєї роботи, й створення сучасних вебсайтів – із високими показниками юзабіліті та інформаційної насиченості;

– структура сайту публічної бібліотеки має відображати: основні напрями діяльності закладу, його фонди й каталоги, а також містити можливість скачування й роботи з обраними книгами і періодичними виданнями;

– перехід значного числа осіб до дистанційного навчання в Україні ще більше актуалізує використання публічних бібліотек онлайн у 2021 році та в подальшому.

***Література*:**

1. Василенко О. М. Інформаційно-комунікаційна діяльність бібліотек в контексті формування суспільства знання. *Бібліотека. Наука. Комунікація*: матеріал. Міжнар. наук. конф. (Київ, 6-8 жовт. 2015 р.). НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України, Рада дир. б-к та інформ. центрів – членів МААН. Київ, 2015. Ч. 1. С. 13-16.

2. Інформаційно-комунікаційна діяльність наукових бібліотек в умовах розвитку суспільства знань : монографія / Василенко О. М., Добко Т. В., Зайченко Н. Я. [та ін.] ; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадского. Київ, 2017. 410 с.

3. Клименко О. З. Різновиди співпраці українських бібліотек в інформаційному суспільстві. *Наук. праці Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського*. Київ, 2016. Вип. 44. С. 7-19.

4. Липак Г. І. Формування консолідованих інформаційних ресурсів бібліотек, архівів та музеїв територіальних громад : автореф. дис. ... канд. наук із соц. комунікацій : 27.00.03 / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 2019. 22 с.

5. Медведєва В. Інноваційні технології – майбутнє бібліотеки. *Вісник Кн. палати.* 2015. № 8. С. 28-32.

6. Палеха Ю. І., Іванова І. О., Черепуха Л. О. Бібліотечне фондознавство. Київ : Ліра-К, 2018. 275 с.

7. Про бібліотеки і бібліотечну справу [Електронний ресурс] : Закон України. Редакція від 25.02.2016. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/32/95-вр#Text. (дата звертання 14.10.2020).

8. Роль бібліотек як соціальних інститутів в інформаційному забезпеченні e-Science / Н. Веретеннікова, О. Малиновський, А. Ржеуський, Н. Кунанець. *Бібліотечний вісник*. Київ, 2016. № 3 (233) С. 3-10.

9. Стратегія розвитку бібліотечної справи в Україні до 2025 року «Якісні зміни бібліотек задля забезпечення сталого розвитку України» [Електронний ресурс]. URL: http:// https://ula.org.ua/252-dokumenti/dokumenti-uba/3181-stratehiia-rozvytku-bibliotechnoi-spravy-v-ukraini-do-2025-roku-yakisni-zminy-bibliotek-zadlia-zabezpechennia-staloho-rozvytku-ukrainy (дата звертання 14.10.2020).

Тишкевич Катерина, *заступник завідувача відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності, здобувач НАКККіМ*

МОБІЛЬНИЙ ДОДАТОК ЯК ВІРТУАЛЬНИЙ СЕРВІС БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ ДЛЯ ЮНАЦТВА, МОЛОДІ

На сьогодні мобільний додаток є потужним інструментом не лише для здійснення комунікації та забезпечення дозвілля, а й для проведення ефективних рекламних та ПР-кампаній, і навіть для оптимізації бізнес-процесів.

І оскільки нині складно уявити сучасну людину без мобільного пристрою в руках – це і визначило пріоритетність розгляду саме мобільного додатку як ефективного елементу для здійснення комунікації між бібліотекою та її користувачами. Телефони, смартфони чи інші комунікатори, всі ці пристрої дуже добре прижилися в нашому житті.

Розглянемо більш детально що ж таке мобільний додаток та які його основні функціональні особливості.

Мобільний додаток є програмою, встановлену на тій чи іншій платформі (Android, Symbian, Bada, iOS, iPhone), яка володіє певним функціоналом, що дозволяє виконувати різноманітні дії. Розробляються ці програми на мові високого рівня та компілюються в нативний код пристрою. Мобільні додатки міцно зайняли свою нішу в багатьох сферах діяльності людини і сьогодні використовуються не тільки для розваг (як це переважно було раніше), але і для ведення бізнесу та проведення різних рекламних

кампаній. Сучасні технології дозволяють максимально адаптувати програми під різні мобільні пристрої і зробити простими для сприйняття людиною.

Програми, що позиціонують себе як мобільні додатки, створюються, на основі потреб користувачів. Тому, можна виділити кілька видів мобільних додатків залежно від їх спрямованості і функцій, що вони виконують:

- Промо-додатки для мобільних пристроїв. Такі програми, як правило, обмежені в своїх функціях, але є дуже креативними і популярними в наш час. Прикладом такого мобільного додатку може стати віртуальна запальничка від Zippo або додаток Magic Coke Bottle, яке є пляшкою «Coca-Cola», передбачає майбутнє. Такий додаток найчастіше використовується як частина рекламної кампанії відомих брендів.
- Програми-події. Такі програми розробляються для трансляції тих чи інших подій. Наприклад, для перегляду Олімпіади он-лайн та ін.
- Програми-служби, які є своєрідними аналогами сайтів. Такі мобільні додатки можуть розроблятися у вигляді каталогів, списків тощо, що відображають діяльність тієї чи іншої організації.
- Ігри, оскільки найчастіше все ж мобільні додатки розробляються саме для розваг.
- Інтернет-магазини. Такі мобільні додатки створюються для здійснення он-лайн-покупок одягу, аксесуарів, прикрас тощо і нині вони набувають більшої популярності, оскільки значно полегшують процес вибору та придбання необхідної речі.
- Мобільні додатки для бізнесу. Такі програми створюються як для спілкування та оптимізації роботи всередині організації (корпоративні додатки), так і для взаємодії з клієнтами.
- Інші види мобільних додатків: контентні додатки, додатки-соціальні мережі, системні програми тощо.

Не можна дати чітку класифікацію мобільних додатків, адже деякі з них настільки багатофункціональні, що є своєрідним «міксом» різних видів додатків. Як правило, такі додатки, які пропонують користувачам широкі можливості, є платними. Безкоштовні же додатки найчастіше є простим програмним забезпеченням з обмеженим набором можливостей, наприклад, для перегляду електронної пошти. Хоча є і винятки.

Сучасні мобільні додатки стають потужним маркетинговим інструментом, який дозволяє вирішувати безліч завдань: створювати імідж, підтримувати бренд і підвищувати лояльність до нього з боку споживачів, оптимізувати процеси комунікації, створювати певний інформаційний простір.

Тому, для того щоб і бібліотеки йшли в ногу з часом, пропонуємо застосувати цю технологію для налагодження комунікації, взаємозв’язку з користувачами і побудови ефективно привабливого іміджу.

Звичайно, програмування додатків для мобільних телефонів є складним процесом і для його реалізації необхідні певні знання і навички програмування на основних системних платформах.

Додаток для мобільних телефонів працює за об’єктно-серверним принципом. Тобто, основні бази даних знаходяться на віддалених серверах сайтів самих розробників, а на вашому мобільному телефоні розгортається інсталяційний файл програми, який дистанційно керує базами даних. Така схема роботи дозволяє зробити програми мобільними, інтерактивними, що не забиває пам’ять телефону і дозволяє використовувати максимально широкі можливості додатків, а також швидко адаптуватися до нових оновлень додатків.

СЦЕНІЧНЕ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ТВОРЧІСТЬ І ТЕХНОЛОГІЇ

Бойко Таїса, *магістрантка НАКККіМ*

РОЛЬ ЕМОЦІЙ АКТОРА У ДОСЯГНЕННІ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ

Кожна людина неповторна у своїх світовідчуттях. Режисер перш за все передає глядачу в результаті свої думки та емоції. Режисер, як психолог, повинен донести глядачеві основну думку вистави. Режисер вирішує, яку форму обрати для вистави, який жанр вистави, де і як розставити акценти у виставі, якими шляхами, думками і подіями вести глядача і якими почуттями, ідеями та емоціями буде наповнювати свою виставу.

Емоція в роботі режисера і актора виникає ще на початку добору акторів на ролі. Ідеальні відносини актора і режисера складаються тоді, коли вони по своєму психотипу та по емоційному світосприйняттю «схожі» або симпатичні, як особистості один одному. Отже, спілкування під час репетицій має бути в емоційному розумінні комфортним і режисеру, і актору.

Вибір п'єси та її жанру теж часто залежить від темпераменту самого режисера та від його особистого інтелектуального та емоційного сприйняття навколишнього світу. В широкому розумінні рівень емоцій та думок, закладених у виставі, та вплив емоційний на глядача теж залежить від індивідуального сприйняття режисера. Партитура емоцій вибудовується в результаті подій та вчинків персонажів у виставі і передається глядачеві.

Важливий етап роботи режисера з актором з методом дійового аналізу, а саме: аналізу п'єси, ролі, задуму та втілення ролі. Актору не завжди потрібно одразу усвідомлювати весь спектр вчинків та емоцій свого персонажу – все це в нього складається в процесі роботи над роллю і в цілому над виставою. Втім режисер повинен чітко розуміти, чого він прагне досягти та яких вчинків він очікує від актора в процесі репетицій.

Емоції на сцені виникають в результаті бажань персонажа та його вчинків. Тобто первинна ціль спонукає до вчинків. Під дією подій вчинки призводять до почуттів, які викликають емоції. Справжні почуття та емоції завжди знаходять відгук глядацького залу. Ми, як актори, з допомогою співпраці з режисером своїми діями на сцені викликаємо у глядача безліч емоцій та почуттів: співчуття, кохання, страх, відчай, злість, ненависть тощо.

Щоб досягнути у роботі над роллю та над виставою певного результату, режисер повинен пояснити актору рівень та глибину емоцій (в залежності від ролі, від характеру персонажу, від обставин, запропонованих у п'єсі, від характеру та жанру самої п'єси).

Якщо актор з тих чи інших причин не може зіграти потрібні для режисера почуття та викликати в собі емоції (хоча зауважимо, що вчинки первинні, а почуття та емоції слідують за вчинками). Режисер має навести приклади з літератури, життя, з театральних постановок, або кінофільмів, допомогти актору згадати в своєму житті подібні ситуації, або почуте чи побачене.

Добре допомагає у цьому проживання емоцій в етюдах на задану тему ситуацій з вистави. У результаті режисер з актором відпрацьовує саму сцену з вистави (репетирує з актором сцену, вибудовуючи всі вчинки, почуття, які виникають, та емоції, що переживає актор як персонаж).

Емоції актора на сцені можуть підсилюватись за допомогою музики, світла та інших режисерських ходів. Деколи музикою режисер допомагає акторові досягти бажаних емоцій на сцені, підсилюючи відчуття у глядача та акцентуючи увагу на режисерському задумі. Звичайно, актор в репетиційному процесі натреновує свої емоції та почуття, оволодіває своєю картою емоцій (модний сучасний вислів). Це все приходить з досвідом та з постійною роботою над собою.

І, звичайно ж, ще одну роль в процесі роботи над п'єсою відіграє інтуїція та власний досвід режисера та актора. Читаючи п'єсу, режисер переживає безліч почуттів та емоцій, спираючись на свою інтуїцію (інтуїтивне сприйняття ситуації).

Таким чином, у творчому діалозі режисера та актора важливою складовою є сфера емоцій. Не менш важливими є інтуїція та використання музики, світла та інших режисерських рішень.

Васильченко Олена, *магістрантка НАКККіМ*

ФЕНОМЕН ТЕАТРУ ОДНОГО АКТОРА МИХАЙЛА МЕЛЬНИКА «КРИК»

Мономистецтво – це особливий жанр, в якому актор є центром власного і загального сценічного простору. Він створює образ та відображає своє ставлення до героя. Актор зображує всіх і все, що відбувається у виставі. Це не просто монолог, а ціле життя однієї людини, яка взаємодіє із всесвітом сам-на-сам перед глядачем, прискіпливо досліджує природу вчинків свого персонажа, шукає відповіді на вічні питання буття. Специфіка моновистави дає можливість сценічному твору змінюватися і розвиватися разом із художнім та життєвим досвідом свого виконавця. Виконання моновистави стає свідченням сформованого професіоналізму і високої майстерності артиста.

Осмислити у своїх публікаціях жанр моновистави намагалося чимало відомих вчених та митців, серед яких: В. Яхонтов, С. Юрський, Н. Кримова, Д. Катишева, Є. Гришковець, І. Волицька, А. Підлужна та ін.

Особливе місце у мистецтві моновистави займає Театр одного актора «Крик», який очолює народний артист України Михайло Васильович Мельник. Митець народився 1957 р. в Сумській області, у 1982 р. закінчив Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, у 1982-1989 рр. працював актором Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

Дніпропетровський театр «Крик» було створено 1989 р., а офіційно зареєстровано 6 липня 1990 року, коли він вже мав у своєму доробку вистави «Гайдамаки» і «Відчайдушні». У листопаді 2012 р. на підставі наказу Міністерства культури України театру присвоєно статус академічного. Нині повна назва театру: «Комунальний заклад культури Дніпровський академічний український театр одного актора "Крик" Дніпровської міської ради». Мельник Михайло Васильович є директором і художнім керівником цього театру.

Створення театру відбувалося самотужки М. Мельником, оскільки довелося самостійно все облаштовувати, власноруч робити сидіння, куліси, монтувати технічне обладнання. Завдяки плідній праці М. Мельника, театр почав випускати цікаві актуальні вистави, які користуються величезним попитом у глядача. Унікальність цього театру полягає в тому, що М. Мельник є одночасно режисером, сценаристом, художником, сценографом, гримером, костюмером, музикантом.

Сцена театру має площу 48 квадратних метри. Зала театру також невелика і розрахована лише на 150 місць. Поціновувачів творчості М. Мельника дуже багато, тому глядачі інколи сидять навіть на сходах або ж змушені дивитись виставу стоячи. Ще однією родзинкою «Крику» є те, що квитки на спектаклі продаються без вказівки місць – глядачі самі обирають собі місце для перегляду вистави. У четвер, суботу та неділю театр відкриває свої двері для глядачів. Популярність театру сприяє тому, що квитки розкуповуються поціновувачами творчості М. Мельника за кілька місяців.

За час існування театру було поставлено низку вистав, серед яких: «Дикий» – за мотивами повісті С. Цвейга «Амок»; «Гайдамаки» – за однойменною поемою Т. Шевченка; «Парфумер» – за романом Патріка Зюскінда; «Пропащі» – за мотивами творів Остапа Вишні; «Кара» – за повістю М. Гоголя «Тарас Бульба»; «Лоліта» – за однойменним романом В. Набокова; «Ворота раю» – за однойменною повістю Є. Анджеєвського; «Непізнані» – за мотивами повісті С. Цвейга «Лист незнайомої» (сучасна версія); «Табу» – за мотивами повісті Л. Толстого «Крейцерова соната» (сучасна версія); «Гріх» – за мотивами творів М. Коцюбинського. Всі вистави йдуть українською мовою. Виставу «Кара», що користувалася величезною популярністю, було вирішено зняти з репертуару після того, як під час вистави на актора впав реквізит і сильно пошкодив спину.

На запитання інтерв'юера з приводу того, що і Майдан, і війна надихають митців на нові твори, М. Мельник зауважив: «Я принципово не буду робити таку постановку і співати героїчні пісні про війну! Спочатку люди починають війну, яка калічить тисячі, мільйони, – а потім оспівують цей жах. На мій погляд, це блюзнірство – таке ж блюзнірство, як на могилах пити горілку, їсти ковбасу і потім співати пісні» [1].

Широкий глядацький резонанс мала вистава «Гріх». Рецензент звернув увагу на художнє оформлення вистави, на інтер'єр зали. Так, «у залі переважали похмурі тони, важливу роль відігравало специфічне освітлення, яке зосередило всю увагу на самій сцені. На ній були незвичні декорації – сокира, калина, колодязь, велика кількість сміття і передвиборних агітаційних брошурок. З'явився актор, глядачі завмерли і на кілька годин занурилися до світу духовних страждань героя. Глядачі, затамувавши подих, спостерігали за персонажем, до якого була прикута уся увага» [3]. Останньою краплею цієї вражаючої

вистави стала смерть матері – найбільший гріх головного героя, який жив в епоху Кучми, Ющенка, Януковича. Після закінчення вистави глядачі ридали і ще довго не могли прийти до тями.

Рецензент А. Овсянникова після перегляду вистави зазначала: «Однак найсильніші та вражаючі сцени пов'язані з матір'ю героя, яка на сцені не з'являється. Ми тільки чуємо її голос. Правдиві інтонації викликають щемливі почуття. Враження настільки сильне, що ми наче бачимо цю стареньку та проживаємо усю її нещасну долю. Здається, що вона "переграє" самого актора. Але секрет в тому, що цю роль теж виконує Михайло Мельник. Він зіграв так, що перевершив навіть самого себе» [2]. Тож історія сина, який відправив на смерть власну матір, не залишає байдужим нікого, а потойбічний «голос матері», змушує здригнутися навіть найбільш холоднокровних глядачів.

М. Мельник так висловлює свої відчуття щодо вистави «Гріх»: «Кожна така вистава для мене – експромт, я до кінця не знаю, що буде відчувати, що стане говорити цей персонаж, який зійшов з розуму. Якщо нормальним людям немає місця на землі, то де місце божевільним, що робити їм? Чому в 2004 році, коли я ставив "Гріх", було передчуття великої біди, чому йшов такий «посил», мені складно раціонально пояснити. Але не раз мені доводилося чути, що на сценах українських театрів за драматичним, передбачуваним наповненням сильнішої роботи, аніж "Гріх" не було і немає» [1]. Саме за виставу «Гріх» митець отримав 2007 р. найвищу творчу відзнаку – Національну премію України імені Тараса Шевченка.

Отже, Театр одного актора «Крик» продовжує свою творчу діяльність вже більше 30 років, має власне приміщення, здобув статус академічного, творить своєрідний репертуар, виносить на суд глядача різножанрові вистави, які відбуваються при повних аншлагах, проводить пошуки нових форм монодрами, виховав свого глядача, якого продовжує дивувати кожною своєю виставою.

***Література*:**

1. Городченко В. Михаил Мельник: «Любовь – превыше зла и войны». URL: https://web.archive.org/web/20180112030043/http://theater-krik.com/?p=1725 (дата звернення 30.10.2020).

2. Овсянникова А. «Грішний» Мельник // День. 14 бер. 2007. URL: https://web.archive.org/web/20171112023547/https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/grishniy-melnik (дата звернення 30.10.2020).

3. Рецензія на моновиставу «Гріх» Михайла Мельника в театрі одного актора «Крик». URL: http://virtuni.education.zp.ua/info_cpu/node/4135 (дата звернення 30.10.2020).

Вініченко Олексій, магістрант Харківської державної академії культури

ТЕАТР СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ. СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР. ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ

Спочатку з'ясуємо, що таке театр анімації і що він являє собою. Таке визначення театру анімації у 2001р. дав Є.Т Русабров у своїй праці «До визначення театру анімації»: «Театр анімації - це вид театрального мистецтва, художня мова якого будується на основі дієвої персоніфікації та сценічного пожвавлення – одухотворення актором-аніматором представляючих об'єктів» [1, 3]. Так само, введення поняття «представляючого об'єкта», має дозволити надалі не називати ляльками кисті рук актора, маску, парасольку або силует на екрані, якщо вони були персонажами вистави, тільки для того, щоб позначити належність даного подання до «театру ляльок». Тому, що усі ці наведені об'єкти не є ляльками, і було б логічніше приписати їх до об'єктів одухотворення театру анімації. На мою думку назву «театр анімації» слід переформулювати у «театр сценічної анімації», у зв'язку з тим, що на сьогодні дефінується дуже багато видів анімації, усі вони можуть бути застосовані у театрі, але сценічна дія, яка передбачає постійну взаємодію актора-аніматора з представляючим об'єктом шляхом пожвавлення-одухотворення цього об'єкта з метою співіснування у сценічному просторі, властива тільки театру сценічної анімації.

Прагнучи до виявлення принципових засад цього виду театру і, одночасно, до логічної коректності побудови його теорії, необхідно назвати його не театром ляльок, а театром сценічної анімації. У цьому випадку будуть усунені, здавалося, нездоланні логічні невідповідності і припиниться нескінчений схоластичний спір визначень.

Поєднання ляльки та актора перед ширмою, як синтетичний сценічний прийом, цілком стало властиво театру сценічної анімації з 70-х років XX ст. Щоб його оприлюднити, знаходилися різні способи: чергування епізодів з грою актора і ляльки, ляльководіння у «відкритому прийомі» протягом всієї вистави, актори в масках і так далі. На той момент, такий прийом був не тільки даниною театральній моді, він свідчив про бажання повною мірою виявити творчу активність актора-лялькаря, збагатити і розширити можливості вираження змістовних підтекстів в театрі сценічної анімації. Збільшувався

діапазон творчих варіацій у лялькових виставах, виникали десятки нових способів, прийомів, поєднань. Як писав Х. Юрковський: «Актор з лялькою розкривав публіці не тільки п'єсу, а ще й демонстрував всі секрети свого ремісництва. Поруч із лялькою та актором по черзі з'являлися маски, реквізит, предмети» [2,с.35]. Постановники вдавалися до цих сполучень заради того, щоб витягувати з них максимум змістовних можливостей, а не просто використовувати модний яскравий прийом в змістовно «порожній» виставі. Багато художніх закономірностей поєднання гри ляльок та акторів у «живому плані» були експериментальним шляхом виявлені в період 70-х – 80-х років.

На базі традиційної художньої форми лялькової вистави, в першій половині XX ст., відбулися перші експерименти з поєднанням сценічних об'єктів різних типів у театрі сценічної анімації. У той період вже було поставлено художні завдання, вирішення яких здійснювалося б за допомогою розглянутого прийому. У наслідок певних історичних подій, продовження сценічних експериментів цій галузі припало на другу половину XX ст. Найбільшого розвитку в той період отримала тенденція об'єднання трьох основних сценічних об'єктів – ляльки, актора та маски, що також підтверджується передумовами в історії традиційного театру ляльок.

Основною ідеєю експериментів було виведення актора-аніматора з-за ширми і порівняння його, як сценічного об'єкту, з лялькою. Ця тенденція мала безліч варіантів інтерпретацій, в результаті чого, на сцені народжувалися все нові сенси, метафори, підтексти. Основними закономірностями поєднання цих об'єктів залишаються:

1. Наявність художньої композиції;
2. Подібність лялькових систем за технічним пристроєм;
3. Не одночасність дії двох лялькових систем.

Однак, зазначені закономірності мають певну специфіку. Що стосується одночасності дії, то, як правило, сценічні об'єкти різного типу у виставі діють по черзі. Можлива паралельна дія двох різних ляльок, але така дія триває зовсім недовго, також щоб не порушувати цілісності вистави. Таким чином, прийом поєднання сценічних об'єктів різних типів у театрі сценічної анімації є універсальним, оскільки застосований у виставах, розрахованих як на дитячу, так і на дорослу аудиторії.

У другій половині XX – на початку XXI ст. всі традиції театру ляльок, згідно віянням епохи постмодернізму, були переосмислені і послужили основою для оновлення сценічної мови в сучасному театрі сценічної анімації. Різниця у визначенні цього виду мистецтва закономірна: «театр ляльок» є традиційним сценічним мистецтвом із закритою художньою формою та «чистотою жанру». «Театр сценічної анімації» містить у собі змішування жанрів, зміну художньої форми, збагачення сценічної мови, змішання стилів, руйнування кордонів між ними. Саме перехід від «театру ляльок» до «театру сценічної анімації» є складним і багатогранним об'єктом для вивчення. В даному дослідженні також розглядається одна з найважливіших змін в мистецтві театру анімації в епоху постмодернізму: зміна художньої форми вистав, трансформація сценічної конструкції. Визнаний факт, що одним з найбільших досягнень експериментів у галузі трансформації художньої форми, була відмова від традиційної ширми. З відмовою від ширми, зник закритий ігровий простір актора-лялькаря, і весь сценічний простір залишився в розпорядженні виконавців.

В художній формі вистави виникли також сценічні об'єкти різних типів. Крім ляльок, у виставах задіяні люди-актори, предмети, декоративні ляльки, тіні, маски, руки акторів-лялькарів, кадри кінохроніки та ін. Це означало використання всього, що може стати в руках актора, режисера, художника засобом передачі сенсу, рівним ляльці або здатним замінити її. Таким чином, була деконструйована «чистота жанру», яку визначав один тип ляльки в межах однієї вистави. Мистецтво театру ляльок сьогодні - це об'ємні маски, манекени, кубики, тканина, пір'я, дощечки, кухонне начиння, навіть панчохи.

Література

1. Інюточкін О. Мала енциклопедія режисера театру анімації: навч. посіб. Харків : Колегіум, 2012. 168 с.
2. Русабров Є. До визначення театру анімації, 2001.
3. Смирнова Н. Мистецтво граючих ляльок: зміна театральних систем. Москва, Мистецтво, 1983. 270 с.
4. Юрковский Х. Ідеї постмодернізму та ляльки; пер. О. Глазунова. *Екран та сцена*. № 48 (618). 2000. С. 34-45

Донченко Наталія, *професор, заслужений діяч мистецтв України,*
професор кафедри режисури та майстерності актора КНУКіМ

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ІДЕЇ РЕФОРМУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ ПРОВІДНИМИ РЕЖИСЕРАМИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Конкретну дату народження режисури як самостійного виду художньої творчості важко визначити, оскільки завжди існував організатор-куратор театрального процесу будь то драматург, актор, художник або композитор.

Відлік часу появи режисури у просторі історії мистецтва можна вважати момент, коли режисер стає ключовою особою створення театрального дійства, коли він як автор-власник діє виключно від особистого рішення сценічного твору, підкоривши своєму художньому бачення всіх учасників майбутнього сценічного витвору: акторський ансамбль, художника, композитора тощо.

Кінець XIX – початок XX століття поклало край існуванню власників театральної сцени – театральної трупи акторів. В театр приходить режисер-деміург, який заохочує глядача до власного бачення реальності і драми. Режисер стає фундатором-постановником, творцем всього сценічного світу. В реаліях з'являється режисерський театр, який крокує по теренах творчості паралельно з народженням «нової драми» (Ібсена, Стрінберга, Метерлінка, Чехова тощо) і ці два процеси, безумовно, мають відповідний взаємозв'язок. Але необхідно зазначити, що театр набуває певної досконалості за своїми іманентними законами розвитку і логіка його довершеності не завжди співпадає з логікою розвитку драматургії.

«Щоб встигнути за бігом часу, драматурги та режисери часто застосовують відкриття лабораторно-експериментального значення. Вони не чекають теоретичних обґрунтувань нової форми, нових прийомів. Знайдене сьогодні вони хочуть перевірити на глядачеві одразу ж. І трапляється іноді, що глядача дивують нововведення, які він емоційно не сприймає». [2, 86]

Ідея режисерського театру, насамперед, полягала у театральній інтерпретації, художній критиці, тлумаченні та особистому баченні майстром майбутнього сценічного твору. Тобто, режисерська воля-диктат повністю змінює у XX столітті концептуальний устрій театрального світу.

Еволюція театральної просторово-часової, візуальної форми спектаклю, що виникла завдяки режисурі, остаточно відмінила емансипацію театральної виразності від літературної і загалом весь сценічний устрій.

Професія режисера викликає особливий інтерес саме на шляху її становлення як і будь-яке художнє явище, яке в силу своєї масштабності в момент народження містить максимум можливостей.

На межі XIX-XX століть молода режисура відтворювала світ героїв і світ звичайних людей, створювала спектаклі не ансамблевого плану, вона будувала світ навколо центральної дійової особи, вбачаючи в ній по своєму героя свого часу. Кожен режисер мав свою точку зору, своє бачення і творче рішення проблеми співвідношення відображення і вираження здібностей сценічного мистецтва.

Ідея режисерського театру, насамперед, полягала у театральній інтерпретації, художній критиці, тлумаченні та особистому баченні майстром майбутнього сценічного твору. Тобто, режисерська воля-диктат повністю змінює у XX столітті концептуальний устрій театрального світу.

Еволюція театральної просторово-часової, візуальної форми спектаклю, що виникла завдяки режисурі, остаточно відмінила емансипацію театральної виразності від літературної і загалом весь сценічний устрій.

Професія режисера викликає особливий інтерес саме на шляху її становлення як і будь-яке художнє явище, яке в силу своєї масштабності в момент народження містить максимум можливостей.

На межі XIX-XX століть молода режисура відтворювала світ героїв і світ звичайних людей, створювала спектаклі не ансамблевого плану, вона будувала світ навколо центральної дійової особи, вбачаючи в ній по своєму героя свого часу. Кожен режисер мав свою точку зору, своє бачення і творче рішення проблеми співвідношення відображення і вираження здібностей сценічного мистецтва.

«На відміну від діячів інших мистецтв, людина театру вельми обмежена у можливості спілкування з творчістю своїх старих майстрів. Художник завжди може відправитися до музею, щоб подивитися на шедеври попередників. У розпорядженні музиканта – партитура та записи відомих виконавців (хоча б тих, хто працював у XX столітті). Що вже казати про літераторів! Лише твори театрального мистецтва ніяк не можуть продовжити своє існування у часі». [1, 431]

З 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 удосконалить 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 мхатівця 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 молодої 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».[3, 31-32]

Ідея режисерського театру, насамперед, полягала у театральній інтерпретації, художній критиці, тлумаченні та особистому баченні майстром майбутнього сценічного твору. Тобто, режисерська воля-диктат повністю змінює у XX столітті концептуальний устрій театрального світу.

Отже, еволюція театральних, просторово-часових візуальних форм надала поштовх виникненню грандіозних змін всього сценічного устрою, а також усвідомлення цього факту більшістю діячів театру.

***Література*:**

1. 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.
2. Станіславський і сучасність / ред. кол. И. О. Волошин, М. К. Йосипенко та ін. Київ: Мистецтво, 1963. 336 с.
3. Эфрос А. В. Профессия: режиссер. Москва: Изд-во «ВАГРИУС», 2000. 572 с.

Дьяченко Володимир,*кандидат мистецтвознавства, доцент НАКККіМ*

ТВОРЧО-ТЕХНОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ФОНОКОМПОЗИЦІЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ: ОСНОВНІ ТЕРМІНИ ТА ЗАГАЛЬНИЙ ОГЛЯД

Творча діяльність із використанням звукових технологій в сфері музичного мистецтва є об’єктом усе більшого числа досліджень. Утворена розвитком технологій та сучасних мистецьких практик така форма людської творчості втілюється у різних спеціалізаціях від звукового дизайну до музичного аранжування та звукорежисури.

Вже існуючі наукові праці тільки підтверджують обсяг об’єкту дослідження: серед авторів цієї проблематики: Д. Гібсон, Є. Давиденкова, Н. Дворко, В. Дінов, П. Ігнатов, Ю. Козюренко, А. Севашко, Ф. Ньюелл, В. Шликов, а також Н. Бєлявіна, О. Бут, І. Гайденко, В. Грищенко, В. Козлін, С. Лазарєв, К. Черевко, С. Шип, С. Шустов тощо.

Музичний твір, мова та шуми, певні звукові явища навколишнього середовища є характерним об’єднуючим фактором для звукових технологій кіно, телебачення, театру, звукового дизайну, музичної звукорежисури, композиції та аранжування. Працівники цих галузей вирішують творчі й технічні завдання, серед яких: творчий аналіз, режисура, написання, синтез, запис, редагування і монтаж, мікшування звукових подій, музичних творів тощо.

Завданням нашого дослідження є характеристика технологій творчо-технологічного аналізу фонокомпозиції (звукозапису) музичного твору.

Термін «фонокомпозиція», скорочено від «фонографічна композиція», запропонований В. Діновим, звукорежисером із великим досвідом, науковцем та викладачем, у його праці «Звукова картина» [1]. На відміну від фонографічної форми звуку, ближчої до зображення, ми репрезентуємо «фонокомпозицію як акустичну версію музичного твору, яка характеризується об’єктивними (інтенсивність, динамічний діапазон, частота, спектр) та суб’єктивними (тембр, гучність, висота) параметрами» [2, 119-130].

В дисертації В. Дьяченка зазначається: що «Фонокомпозиція є структурою-схемою, що розгортається в звуковому просторі і формується з окремих структурних частин – звукоелементів, фоноформацій, фоноконструкцій та фонокомплексів в єдину звукову композицію. Звуковий простір фонокомпозиції – багатовимірна просторово-часова форма, в якій розгортається інтерпретована звукорежисером фонокомпозиція» [2, 119-130].

Творчо-технологічний аналіз фонокомпозиції музичного твору спрямований на допомогу фахівцю у практичній та теоретичній діяльності пов’язаній із звуковими технологіями, а також спирається на звичні комп’ютерні і звукотехнічні засоби, художній, естетичний, музикознавчий підхід, які використовуються музикантами, звукорежисерами та творчими працівниками по всьому світу у їх повсякденній мистецькій діяльності.

Завданням творчо-технологічного аналізу є послідовне визначення жанру і стилю музичного твору (естетичний аналіз), об'єктивних і суб'єктивних параметрів звукозапису, виявлення структурних особливостей фонокомпозиції. Також звукозапис музичного твору досліджується в цілому за всією тривалістю та частинами (головна чи побічна партія, куплет чи приспів), фрагментами або маленькими часовими проміжками – один два такти, по секундам тощо.

Естетичний аналіз містить висновки щодо стилю та жанру твору, драматургії, програмності (симфонії) або сценарію (якщо є), основних завдань, центральної ідеї, сюжету, зав'язки та розв'язки, характеристик персонажів, відповідності аранжування фонокомпозиції й технологій мікшування музичному стилю, загального музичного балансу [4].

Об'єктивний аналіз звукозапису здійснюється за допомогою програмних вимірювальних пристроїв, за допомогою яких визначаються основні технічні параметри звукозапису: динамічний та частотний діапазони, ширина стереобази, амплітудно-частотна характеристика обвідної спектру, а також здійснюється аналіз розгорнутого двовимірного зображення спектру аудіо фрагменту щодо наявності й позиції звукових елементів (голосів, інструментів, шумів) та їх фоноформацій, особливостей загального музичного та частотного балансу фонограми [2, 119-130].

Суб'єктивний аналіз здійснюється за такими параметрами: 1) просторове враження; 2) прозорість; 3) музичний баланс; 4) тембрально-частотний баланс; 5) стереофонічний ефект (стерео враження); 6) художня виразність (виконання); 7) звукорежисерська техніка (техніка прийому звуку); 8) інструментування (аранжування); 9) перешкоди; 10) динамічний діапазон [3, 5].

На основі проведеного об'єктивного та суб'єктивного аналізу здійснюються висновки щодо технологій, які застосовує звукорежисер в обраній фонокомпозиції для досягнення своєї мети – створення звукового образу музичного твору у звукозаписі. Цей зафіксований образ повинен містити ідею автора, основні ідеї та художній зміст твору, які передаються мовою, інтонаційними і тембральними маркерами, засобами музичної виразності, виконавською інтерпретацією тощо.

Одним із способів використання отриманої під час аналізу інформації є характеристика творчого внеску звукорежисера у виготовлену ним фонокомпозицію музичного твору, яка в подальшому зберігається у вигляді фонограми, об'єкту інтелектуальної власності тощо.

***Література*:**

1. Динов В.Г. Звуковая картина [Текст] : записки о звукорежиссуре : учебное пособие / В. Г. Динов., Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2012., 486 с.
2. Дьяченко, Володимир Валерійович. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини XX - початку XXI століття: теорія, історія, практика : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства (д-ра філософії). 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Дьяченко Володимир Валерійович; Мін-во культури України. НАКККіМ., К., 2018., 361 с.
3. Меєрзон Б. Я. Методи експертної оцінки якості звучання записів. Звукорежиссер. 1999. № 8. С.15
4. Творчо-технологічний аналіз, методичні рекомендації. Електронний ресурс: https://www.academia.edu/42208983/Творчо-технологічний_аналіз_методичні_рекомендації
5. Assessment Methods for the Quality of Sound Material – Music / EBU Technology & Innovation, Tech. 3286–E. EBU, 1997., 35 с. Електронний ресурс: https://tech.ebu.ch/docs/tech/tech3286.pdf

Зайцева Ірина, *кандидат педагогічних наук, доцент НАКККіМ*

ЕЛІТАРНІСТЬ ОСОБИСТОСТІ ЯК ОДНА З ПРОФЕСІЙНИХ ДОМІНАНТ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Одним з актуальних питань у процесі підготовки майбутніх фахівців з різних галузей є виховання елітарної особистості. Елітарність як наявність певних якостей особистості – одне з ключових понять для успішної реалізації у подальшій професіональній діяльності. «Елітарність співвідноситься з творчістю, креативністю, шляхетністю, ерудицією, відповідальністю, здатністю до самовдосконалення, із вмінням самостійно мислити та вести за собою інших людей тощо» [2].

Театр – місце, де досліджується життя людського духу (К. Станіславський). На думку практиків театру, ніщо так не вражає глядача, як виразна, сильна гра актора. Енергоємкість акторської індивідуальності – один з основних критеріїв професіоналізму в мистецтві театру. Свідоме розуміння високої місії акторської професії, домінуюча сутність якої – сповідальність – ось ключовий аспект у процесі виховання актора як елітарної особистості. Характер, передусім сила волі, велика самовіддача, працелюбність, служіння сцені – основні вимоги майстрів-педагогів до тих, хто обрав акторську професію. Талановита особистість цікава на сцені, цікава у кадрі – її гра перетворює глядача на співтворця. Одне з найважливіших завдань у процесі підготовки майбутніх акторів – виховати

особистість. Одним із недоліків у студентів, на думку багатьох педагогів з майстерності актора, є «атрофія волі» (згадаємо чеховських героїв), нездатність до вольових дій, зусиль, перетворення енергії у дію по відношенню до свого партнера.

Важливою складовою у процесі навчання акторів і режисерів є здатність до сприйняття. Відомий театральний педагог, режисер М. Кнебель називає «…інтелектуальне і емоційне багатство людини, яке включає її здатність до співтворчості, до співпереживання, до вміння проникнути силою своєї уяви у обставини, що виникли перед нею» [3, 59] – тезаурусом – скарбом. Постійне збагачення тезаурусу – професійна потреба актора і режисера.

Проблема творчих невдач – найчастіше це проблема, як стверджувала М. Кнебель і ми згодні з цим висновком, особистості художника, внутрішня бідність, беззмістовність. «Сила режисера в тому, щоб як можна гостріше побачити те, що дано автором. Вгадати те, що зв'яже з думками і почуттями героїв, те, що підштовхне цього глядача …до живого «співчуття», на якому побудовано живий успіх вистави. Все це можливо тільки тоді, коли особистість режисера цікава, масштабна, самобутня, коли в ньому не вмирає потреба в осмисленні життя» [3, 238]. Режисерський успіх – це цікава, масштабна, самобутня особистість актора, який завжди попереду глядача. Енергетичне випромінювання його підкорює, вражає, гра здатна викликати катарсис, вплинути на свідомість, пробудити потребу замислитися над життєвими сенсами та пріоритетами. Серед плеяди легендарних митців відразу хочеться назвати ім'я Богдана Ступки, Ади Роговцевої, згадати такого досвідченого і відомого широкому глядацькому колу майстра, як Станіслав Боклан, його колегу, актора іншого покоління, Марка Дробота – які завжди різні, несподівані, непередбачувані, цікаві і на сценічному кону, і на екрані, незалежно від жанру твору (проекту) або формату ролі.

Театр XXI століття – нова філософська парадигма, пошуки нової сценічної мови, форми, зміни у системі образів, у ієрархії сутнісних пріоритетів – дегероїзація, деміфологізація. Дослідники культурної політики як засобу регулювання шкали орієнтації публіки, її диференціації доводять, що у свідомості молодого покоління кінця XX – початку XXI століття відбувається процес деканонізації. Це стосується передусім молодих митців, які прагнуть створити свій театр, нікого не наслідуючи. Така позиція цілком зрозуміла. Проте, перефразуючи слова письменника-фантаста Станіслава Лема, нагадаємо, щоб щось побудувати – наприклад, свій театр, – треба знати, що вже було побудовано у цій сфері.

Змінюється час, змінюється драматургія і театр, вимоги до професійної підготовки актора, до сценічної естетики. В професійному театрі було і є наріжним питання рівня володіння акторською технікою. Гра актора повинна бути сучасною. І головний критерій сучасності – участь глядачів у виставі як співтворців. Актор – лідер, який володіє увагою аудиторії, веде глядачів за собою. Так вважали легендарні режисери, серед яких Г. Товстоногов [4, 226]. Отже, актор – особистість, наділена елітарними якостями.

Однією з помітних тенденцій початку XXI століття є розмивання границь між професійним театром і аматорським. Театр сьогодні масове явище, в якому задіяні звичайні глядачі, наприклад переселенці. Молоді режисери, сучасні українські драматурги, модератори різноманітних проектів з метою наближення театру до різних верств населення, соціальних і вікових шарів публіки як Сходу, так і Заходу країни, з метою об'єднання її в єдиний соціальнокультурний простір, відводять цьому виду мистецтва функцію соціальної терапії. Безперечно, ця функція в історичних реаліях сьогодення надзвичайно важлива. Вважаємо, що творцям сучасного професійного театру на варто забувати про його поліфункціональність як синтетичного виду мистецтва. Театр не тільки сприяє самопізнанню, самопоглибленню особистості, усвідомленню своєї самоцінності, соціалізації людини, пробуджує у людині художника, розвиває потребу в творчому сприйнятті світу і мистецтва, а навчає відноситися до світу істинно по-людськи [1, 480]. Донести це до сучасників – призначення актора-особистості.

Література:

1. Борев Ю. Б. Эстетика 4-е изд., доп. Москва: Политиздат. 1988. 496с.

2. Гладка Д.О., Похило,І.Д. Сучасна українська еліта: перспективи розвитку.

URL: <https://conference.vntu.edu.ua/index.Php/all… 2018/…/>31353673–13598 –1– PB. Pdf (дата звернення: 10 вересня 2020).

3 Кнебель М. О. Поэзия педагогики. Москва: ВТО,1984. 526 с.

4. Товстоногов Г. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера. Ленинград: Искусство. 1980. 303 с.

Зінченко Катерина, *магістрантка НАКККіМ*

КОНЦЕРТНО-ЕСТРАДНИЙ НОМЕР: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

Феномен драматургії концерту все більше приваблює науковців для пошуку вирішення проблем цього аспекту. У науковій роботі «Технологія концертних програм» дослідниця Ольга Вернигора зазначає, що концерт це один з видів публічних виступів, в якому задіяні як мінімум такі види мистецтв як музика, література, естрада, театр та хореографія. Дослідник А. Анастасьєв пише, що «історично склалося така корінна особливість естрадного мистецтва як багатожанровість» [1]. Концерт це сукупність концертних номерів, різноманітних за жанрово-стилістичними ознаками, але що поєднуються загальною концепцією, думкою. В цьому смислі концертний номер виступає як одиниця основи музичного концерту, і незалежно від свого жанру вміщає в собі елементи драматургії. Автор М. Крипчук у статті «Проблеми формування режисерського задуму сучасного естрадного номера» зазначає що «в драматургії номера з'являється персонаж, дія, конфлікт» [3] і це потребує своєрідного режисерського задуму та театралізації концертного номера, бо у протилежному випадку художній задум не буде донесений до глядача повною мірою.

Дослідниця Олена Косінова в «Сценічній майстерності театралізованих видовищ» визначає, що концертний номер є по суті основою технології концертно-видовищної програми і є «складовою» загальної драматургії. І номер як одиниця феномену має містити ознаки оригінальності, несподіваності, стрімкості у розвитку і «вразити у саме серце». Все це досягається шляхом відтворення через виконавський стиль співака, власного іміджу, індивідуальності, через відбиття своєрідної епохи та поглядів, тощо.

Науковець Валерій Матушенко у науковій роботі «Розвиток музичного мистецтва» зазначає, що в Україні за часів незалежності зроблено нові кроки до переосмислення основ режисури концерту такими митцями В. Вовкуном, В. Кісіним, Д. Мухарським, Б. Шаварко. Для виконавця концерту, концертний номер є невеликим вокально-театральним дійством з власною експозицією, зав'язкою, кульмінацією, розв'язкою та фіналом. Концертний номер можна відокремити як своєрідний сегмент, що складається з власної літературної композиції та музичної побудови, він мусить бути коротким за напругою та сконцентрованим, щоб донести до глядача емоційно-естетичний змісту.

Акцентуючи на цьому увагу, складається враження поняття «накопичення», «сконцентрованості», «синтезності» навичок та вмінь виконавця, його «інструментами», за допомогою яких він впливає на глядача. Отже, виходячи з цього, слід зазначити, що головним важелем у ланцюжку є драматургія як окремого концертного номера так і драматургія концерту. Основними компонентами структурної будови концертного номеру можна виділити наступні: стилістика, драматургічний розвиток, сценічний образ. З цією метою виконавець повинен володіти основними прийомами акторської майстерності, для того щоб передати зміст та емоційний тон концертного номеру і ці поняття не можуть існувати один без одного, бо ефект або враження буде лише частковий. Тобто це остаточний результат зусиль майстерності виконавця, який проявляється в контакті та оцінюванні з глядачем.

В науковій праці Олена Косінова акцентує увагу на важність взаємозв'язку виконавця та слухача: «мистецтво контакту з залом – мистецтво публічного, художнього спілкування виконавця з багатьма. Вона має свої, ще мало вивчені закономірності» [2]. Автор зазначає, що «мистецтво – це думка помножена на почуття», тож враховуючи це можна сміливо говорити про стрімкий розвиток українського продукту, пов'язаного з відродженням любові до мови, історії, волевиявлення. Прикладами яскравих музично-патріотичних родзинок є гурти як «Океан Ельза», «Без обмежень», «Скай», «Скрябін», виконавці Ірина Білик, Ірина Федишин, Джамала та інші. Спостерігаємо, що виконавський стиль, в якому працює виконавець чи гурт не є одножанровими, не можна сказати, що тематика любові до українського лише притаманна рок виконавцям чи поп співакам чи навпаки.

Отже, концертно-естрадний номер розглядаємо як один з основних елементів каркасу естрадного музичного концерту та шоу, який фундаментально пов'язаний з літературним, музичним текстом, і повинен включати основну образну драматургічну думку, за допомогою якої вплинути на глядача.

Література:

1. Анастасьев А. Эстрадное искусство и его специфика. Р.С.Э.1917-1929. Москва, 1976. С. 560.
2. Косінова О. Сценарна майстерність театралізованих видовищ. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 164
3. Крипчук М. Проблеми формування режисерського задуму сучасного естрадного номера // Наукові записки: Мистецтвознавство, 2016. № 2. (вип. 35). С. 198-204.
4. Матушенко В. Завдання та особливості сучасного естрадного мистецтва. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2013. Випуск XXX. С. 170-178.

Кратко Юлія, *старший викладач НАКККіМ*

ВИХОВАННЯ АКТОРА ЗАСОБАМИ ІГРОВОГО ТЕАТРУ

Театр-студія «ЕКМАТЕДОС», створений на базі факультету театрального мистецтва Харківської державної академії культури є унікальною пошуковою лабораторією виховання актора в процесі сценічних практик. Вистави «Одержима», «Яма», «Осіннє кохання», «Історія сім'ї Прозорових», «Дім бога», «Сніги Кіліманджаро» (у режисурі А. Токарєвої), «Монахиня» (у режисурі О. Падалки), створенні в «ЕКМАТЕДОСі», надають змоги молодим акторам театру та студентам пізнати на практиці техніку та технологію роботи виконавця в системі емоційно-енергетичних імпровізацій на шляху до паралельного світу існування актора в образі. Цей достатньо складний цикл теоретичних і практичних занять акторів «потребує повної довіри та постійного щоденного усвідомлення партнерської взаємодії» [1, 124].

Вистави, у яких зайняті молоді актори та студенти акторських спеціальностей в «ЕКМАТЕДОСі», – це їх перший професійний досвіт на сцені. Якщо в професійному театрі виконавці переважно за допомогою режисера-постановника зможуть за декілька місяців роботи над виставою розчинитися в атмосфері, створеній ним, то у вказаному театрі – самі долучаються до постановницької діяльності. Показово, що постановки в «ЕКМАТЕДОСі» є постійним пошуком і щоденним процесом глибокого опанування складною психо-емоційною технікою роботи актора над майбутнім сценічним образом.

Цікавою методикою виховання молодих акторів у «ЕКМАТЕДОСі» є форум-театр своєрідна сценічна практика, ще мало поширена в Україні, націлена на те, щоби зробити суспільство щасливішим, як відкриття самого себе, визначення та вираження суспільних бажань, як засіб зміни обставин. Форум-театр є тією театральною мовою, «яка допомагає зрозуміти й розвинути емоційні сфери свідомості (емоційний розум) і виробити креативний підхід до позитивного вирішення проблем» [2,80].

Слід вказати, що у форум-театрі ідея постановки не базується лише на драматургічній основі, а виникає при взаємодії акторів і глядачів, навіть якщо театральна група грає спектакль, який відрепетируваний, адже формують зміст вистави і розвивають тему самі глядачі. При цьому темами вистав форум-театру можуть бути різні проблеми суспільства: відносини між членами сім'ї, співробітниками, представниками різних націй, культур, релігій, проблеми ВІЛ-інфікованих, людей з обмеженими можливостями, питання, що стосуються здорового способу життя, наркоманії, алкоголізму тощо. Тоді як бажаним результатом форум-театру для вирішення проблем може бути придбання пригніченою людиною навичок безпечної поведінки та прийняття найбільш вдалих рішень для протидії пригнічення, або надання корисної для пригнобленої людини інформації (правової, медичної тощо) і передачі їй досвіду.

Показово, що молоді актори Харківського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка вже кілька років поспіль активно використовують принципи форум-театру у волонтерській діяльності задля: попередження потрапляння людини в проблемні ситуації та моделювання можливих шляхів виходу із цієї ситуації, в якій опинилася пригноблена людина – через надання їй інформації та набуття навичок вирішення проблеми, з використанням досвіду інших людей і з підключенням можливостей власного емоційного інтелекту. Працюючи з групою пригнічених людей, актори ставлять за мету допомогти їм знайти вихід з важкого положення, побачити нові шляхи вирішення проблеми.

Важливо, що завдання форум-театру залежать від цільової групи учасників, з якою працюють виконавці в певний момент та від завдання, яке поставлене перед конкретним заходом форум-театру, а саме: використання форум-театру, як методу спільного пошуку шляхів вирішення негативних явищ у суспільстві; залучення аудиторії до спільної співпраці з метою подолання соціальних проблем тощо.

Отже, форум-театр, як інтерактивна форма роботи, яку використовують для роботи з різними категоріями населення, техніка якої може бути застосована в різних ситуаціях з різною метою, а запропоновані заходи дають змогу допомогти конкретній людині – ВІЛ-інфікованому, людині з обмеженими можливостями, наркоманові, або змінити погляд суспільства на проблему, поведінку членів суспільства по відношенню до пригніченої людини. При цьому умови, за яких очікують результат від запровадженого проекту: оптимальна кількість волонтерів, які залучені до акції; цікаво продумана сценарна робота з використанням наглядних матеріалів; можливість глядачів змінити або знайти шляхи вирішення певної проблеми.

Література:

1. Борис І. О. Робота актора з режисером у перехідний період між реалістичним та емоційно-енергетичним способами існування. *Культура України* : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 38. С. 124–130.
2. Лимаренко Л. І. Тренінг як форма навчання у студентському театрі вищого навчального закладу гуманітарного спрямування. Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції, "Наукові дні". 2008. С. 80–83.

Луга Яніна, *заслужений працівник культури України, викладачка класу флейти Дитячої музичної школи м. Вільногірськ, магістрантка НАКККіМ*

ПІДБІР МУЗИЧНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ АНСАМБЛЮ ФЛЕЙТИСТІВ ТА РОЗПОДІЛ УЧНІВ ЗА ПАРТІЯМИ ЯК ПІДГОТОВЧИЙ ЕТАП В КОНТЕКСТІ РЕЖИСУРИ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЇ

Головним чинником успішної творчої діяльності ансамблю є правильний виважений підбір музичного репертуару, якому керівник повинен приділяти особливу увагу. Репертуар – це візитна картка коллективу, і ознайомлюючись з музичними творами, які виконує ансамбль, можна отримати певне уявлення про творче обличчя колективу, його естетичний смак та рівень виконавської майстерності.

Керівник ансамблю забезпечує не тільки технічно-виконавську сторону розвитку учнів, а й несе відповідальність за їх естетичний розвиток. Вагому роль в цьому відношенні відграє обраний викладачем репертуар, який, в свою чергу, відображає творчу позицію і рівень художнього смаку самого керівника.

Через осмислення репертуару відбувається поєднання процесу виховання художнього смаку дітей, тобто їх прилучення до музичної культури і формування світогляду та процесу оволодіння знаннями та навичками гри на музичному інструменті. Тому основним принципом при підборі репертуару є духовність і художня цінність твору в поєднанні з доступністю осмислення і розуміння композиторського задуму та реальної можливості подолання технічних труднощів і завдань музичної виразності виконання. Тільки такий підхід зумовлює поступове безперервне творче зростання рівня виконавської майстерності колективу.

При підборі репертуарного комплексу важливо враховувати два моменти.

По-перше, музичний репертуар повинен охоплювати твори композиторів різних стилів, жанрів і епох, що закладає ґрунтовний фундамент для розвитку інтонаційних, метроритмічних і технічних здібностей дітей та формує музично-образне мислення й позитивно впливає на емоційне світосприйняття учасників ансамблю.

По-друге, доцільно періодично відходити від програмних вимог щодо складання репертуару для ансамблю та, враховуючи музичні інтереси і переваги учнів, включати в роботу твори, які викликають у дітей позитивні емоції , мають так звану «родзинку», тим самим дієво підвищують зацікавленість учнів до занять та мотивують до творчого пошуку рішень пізнавальних та художньо – виконавських завдань.

Цілком погоджуємось з професором Мохонько А.П., який на основі експертних оцінок визначив 4 ступені складності репертуарних творів, що виконуються музичними колективами.

До творів першого ступеня складності відносяться найбільш прості твори, п'єси в гомофонно-гармонічному викладі. Творче втілення таких творів сприяє швидкому поповненню репертуару колективу, воно цілком доступно для колективів початкового та середнього виконавського рівня.

До другої групи складності відносяться музичні твори малих форм: це, перш за все, оригінальні п'єси, народні пісні, танці в багатоголосному викладі, твори хорального складу та з елементами поліфонії. Розучування і концертне виконання творів другої групи складності стабілізує вже досягнуті музично-виконавські навички музичного колективу.

До творів третього ступеня складності відносяться твори малих форм класичної музики. Сюди ж зараховуються і високопрофесійні обробки народних пісень (попурі, фантазії, а також концертні п'єси). Фактурно твори цієї групи відрізняються досить складними гомофонно-поліфонічними прийомами викладу, використанням поєднання окремих виконавчих групп. Твори третього ступеня складності являють собою той музичний матеріал, за допомогою якого коллектив удосконалюється в творчому відношенні і який найбільш ефективно сприяє формування високих художніх смаків учасників.

Четверту групу складають інструментальні твори вищої складності і в фактурном, і в художньо-змістовному плані: це твори класичної та сучасної вітчизняної та зарубіжної музики великих циклічних форм. Їх відрізняє складна гармонійна і поліфонічна фактура, інтенсивне використання різноманітних прийомів музичного викладу, включаючи темброво-колористичні прийоми. Виконання великих творів класичної літератури вимагає від колективу високої виконавської культури і передбачає глибоку внутрішню художню культуру всіх його учасників. Високий репертуарний рівень спонукає до творчих пошуків художніх образів. [1]

Доречно зазначити, що не дивлячись на постійне поповнення музичних нотних фондів і стрімкого розвитку нових технологій і їх можливостей, дефіцит ансамблевого репертуару, зокрема флейтового, на сьогодні не втрачає своєї актуальності, спеціальний репертуар для ансамблю флейтистів як такого композитори створюють дуже рідко. «Репертуарній дефіцит» є певною проблемою на шляху пошуку цікавого матеріалу, який відповідає конкретному рівню виконавської майстерності ансамблю і є необхідним для поточної результативної творчої роботи. Саме при вирішенні даної проблеми у викладача з'являється необхідність самостійно робити різноманітні перекладення камерних, фортепіанних, хорових музичних творів різних форм, стилів і жанрів вітчизняних та зарубіжних композиторів. Це має свої певні переваги, тому як власне аранжування дає можливість при роботі над

партіями враховувати музичний та технічний рівень кожного окремого учасника ансамблю та тембрально - інтонаційні якості їх музичних інструментів. До перекладення, тобто адаптування творів для камерного ансамблю ставитися потрібно дуже уважно і серйозно, щоб в кінцевому результаті інтерпретації музичні твори не втратили свого художнього та музичного задуму.

Отже, професійно вибраний ансамблевий репертуар – один із вирішальних чинників якісного колективного музикування. Насамперед, він є індикатором рівня виконавської майстерності ансамблю, наочно демонструє його творчий емоційний потенціал, а також коригує вектор особистого творчого розвитку учасників ансамблю. Вдало підібрані та пофесійно виконані музичні твори ефективно закріплюють та поліпшують музично-виконавську майстерність кожного ансамбліста, стимулюють його зацікавленість до колективних занять, творчої та концертної діяльності, сприяють розвитку музичної культури і художнього смаку.

Розподіл учнів за музичними партіями. Починати розподіл музичних партій необхідно з конструктивного аналізу учасників ансамблю, а саме: рівень виконавської підготовки, індивідуальні особливості (фізичні, музичні, емоційні якості), а також рівень зіграності та готовність до пошуку рішень творчих завдань. Підставою для розподілу партій може бути як і схожість, так і повна протилежність індивідуально – особистісних якостей музикантів, як показує досвід, будь-який обраний варіант має гарну перспективу для результативної роботи. Істотно допомагає роботі викладача наявність в ансамблі ініціативного й відповідального лідера, який може «керувати» ансамблем в процесі музикування, тобто здійснювати творче керівництво під час публічних виступів (одночасний уклін, підняття інструментів, показувати початок і завершення гри, витримувати заданий темп, бути метро ритмічним стрижнем) і з іншого боку, позитивно впливати на учнів, які слабкіше з точки зору музичних здібностей.

При розподілі партій, щоб уникнути обмеження самолюбства дитини, викладач обов'язково повинен донести учневі значимість будь-якої партії, незалежно від її складності. Учасники ансамблю повинні усвідомлювати, що в ансамблевому виконавстві кожен учень є важливою частиною колективної роботи і результат цієї роботи безпосередньо залежить від взаємної поваги і розуміння один одного.

Під час занять доцільно періодично змінювати учнів за партіями в різних творах, щоб кожен учасник ансамблю мав можливість виконувати і основні мелодійні партії, і партії, що акомпанують, саме такий підхід надає учням більш повний досвід ансамблевого виконавства.

***Література*:**

1. Мохонько А.П. Художественные ценности музыкального репертуара – основа воспитания художественного вкуса. *Вестник Тамбовского университета. Гуманитарные науки.* Тамбов, 2014. № 4. С. 198–206. URL: https://u.to/oxQQGg. (дата звернення: 17. 10. 2020).

***Мачулян Мирослава**, магістрантка НАКККіМ*

АВТОРСЬКЕ КІНО ФЕДЕРІКО ФЕЛЛІНІ ЯК ХУДОЖНЯ ДОМІНАНТА СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА XX СТОЛІТТЯ

Італійське кіно велике і багатогранне – Вітторіо Де Сіка, Роберто Росселліні, Лукіно Вісконті, Мікеланджело Антоніоні, Паоло Пазоліні. І цей список поповнює оскороносний кінорежисер.

Постать Федеріко Фелліні- одна з найвидатніших у XX столітті. В цьому році все прогресивне людство відзначає сторіччя з дня народження «генія авторського кіно».

Творчість Фелліні – неосяжна…Безумовно естетика цього майстра

вплинула на різні види мистецтва, зокрема - театр. Його світоглядні та художні пріоритети, естетика неореалізму, своєрідність інтерпретації екзистенціального світопереживання знайшли віддзеркалення не тільки в кіношедеврах самого режисера, а й у творчості театральних митців.

Художня самобутність Фелліні, природньо, ставало предметом дискусій та уваги його колег по творчому цеху з різних країн, кінознавців, філософів, культурологів. Серед яких: Андре Базен, Тоніно Гуерра, Беніто Мерлімо, Ернст Тайль, Шарлотта Чандлер, М. Ананідзе, Л. Брюховецька, Г. Богемський, В. Божович, І. Гнезділова, С. Гончаров, О. Караганов, С. Мосолова, І. Ратіані, А. Тарковський та багато ін.

«Світ Феллінні – це драматургія поставленого під питання спасіння душі. У Фелліні, як і у Достоєвського події завжди служать як виключно випадковими інструментами для пошуків душі» (1, 332,334). Художній світ, створюваний Федеріко Фелліні на екрані, пронизаний індивідуальністю самого автора, тому, незважаючи на абсолютну часом фантастичність того, що відбувається, від його фільмів завжди залишається дуже сильне відчуття правди мистецтва і правди життя. Його творчість, демократична, почуття доступні народу- нерафіновані.

Фелліні, будучи режисером найвищого класу, неймовірно вміло впливає на емоційний світ глядача. Він вторгається в життя персонажів, формує середовище подій, олюднює матеріальний світ

фільмів. Журналістській досвід допоміг Фелліні-режисеру досягти тієї непідробної відкритості та достовірності, яка так зачаровує глядача.

Фелліні одним з перших довів, що за широтою і глибиною дослідження людини і суспільства кіномистецтво не поступається літературі. Великий режисер досяг вершин світового кіно не тільки завдяки особливостям свого таланту, а й завдяки повній самовіддачі в роботі.: «Для мене єдиний життєвий стимул - режисура, але мій «наркотик» занадто дорогий», - стверджував маестро [4, 48[.

Кожна сцена насичена деталями, просякнута життєлюбністю та широтою його натури, бо саме творчість художника висловлює віру, дає духовну перспективу, навіть якщо він говорить про кризу сучасного суспільства. «Життя - це суміш магії і макаронів, фантазії і реальності. Кіно - це магія, макарони – реальність, або навпаки? Мені завжди було непросто знайти вододіл між реальним і нереальним [4, 94]. Фантазії – єдина реальність» [3, 3].

Тому і з'явились величні роботи Федеріко Фелліні – «Дорога», «Амаркорд», «Ночі Кабірії», «Солодке життя», які не тільки увійшли у класику світового кіномистецтва, а і стали улюбленими у глядачів з усього світу…

Авторська манера режисера, його осмислення внутрішнього світу людини з магічністю поєднання неореалізму та тонкого, але глибокого проникнення в об'єктивний світ і сьогодні викликає дослідницький інтерес. «У творчості Ф. Фелліні відбувається своєрідний підхід до екзистенціальної проблематики – трагічності людського існування, втрати сенсу життя. Життєстверджуюче у світосприйнятті та роботах майстра- у дистанціюванні від реальності з її трагізмом, протиставленні об'єктивного світу-світу внутрішньої гармонії»[2].

Феллінівський стиль відноситься до тих стилів, які ніколи не зникнуть зі світу кінематографії. Ми поділяємо думку багатьох науковців, що Федеріко Фелліні- один з тих художників, які заклали основи сучасної світової культури.

Література:

1. Базен А. Что такое кино? : сб. статей. Москва : Искусство, 1972. 382 с.
2. Гнездилова И. М. Творчество Ф. Феллини: Доминанта екзистенциального подхода к миру: автореф. дис ... канд.филос. наук: 09.00.04 / Урал.гос.ун-т им.А.М.Горького. Екатеринбург, 1999. 23 с.
3. Феллини Ф., Чендлер Ш. Мой трюк - режиссура. Москва : Киноведческие записки, 2001. 151 с.
4. Феллини Ф. Я вспоминаю. Москва : Искусство, 2005. 129 с.

***Мельник Мирослава**, кандидат мистецтвознавства, доцент*
кафедри режисури естради та масових свят КНУКіМ

ТРАДИЦІЙНІ ТА ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ХУДОЖНІХ ФОРМАХ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Мистецтво естради в Україні сьогодні є важливою складовою у розвитку творчих індустрій. Саме форми мистецтва естради є джерелом формування культурно-естетичного рівня людей. Концепція сучасних художніх форм визначає синтетичну природу мистецтва естради, що у свою чергу висуває особливі вимоги до створення сценічних дійств, які зазнають суттєвих змін. Вивчення й аналіз сучасного стану художніх форм, окремих їх складових, дає змогу констатувати, що стрімкий та динамічний розвиток творчих та технічних процесів дає можливість сучасним режисерам й артистам до пошуку механізмів створення якісно нових нестандартних творчих рішень, прийомів, які втілюються через сценічну інтерпретацію. Така парадигма інтерпретації сутності художніх форм є достатньо вагомою, оскільки професійна концентрація традицій та інновацій на естраді залежить від конкретної соціально-економічної формації, від культурних традицій та суспільної свідомості.

«Протягом всієї історії людства у великому потоці мистецтв різні його види й форми не раз «обганяли» одні одних, перемагаючи за силою свого впливу на суспільство, всередині якого вони виникали і якому вони служили.

І не менш часто соціальна функція, яка виконувалася одним видом мистецтва, переходила до іншого. Відбувалося це з різних причин, залежно від зміни соціальних умов: зміни правлячого класу, релігії, переходу влади від церкви до держави чи від держави до церкви, зміни споживача» [2, 28].

Сьогодні посилюється увага людей до якісних нових вражаючих естрадних дійств в цілому. Сфера дозвілля обов'язково повинна враховувати потреби, запити, ціннісні орієнтації сучасної людини, пропонувати нові форми, які сприяли б естетичному вихованню, духовно-культурному розвитку особистості, піднесенню культури. Однак, разом з тим, безперервно зростають масштаби ускладнення сучасної культурно-мистецької роботи, які вимагають професійного підходу до організації та проведення естрадних форм та жанрів в умовах новітніх соціокультурних напрямків.

Сучасний творчий досвід фахівців естради показує, що іноді застарілі форми та жанри не потрібно вилучати, а, забувши про жанрові межі, відтворити їх у якісному сучасному сценічному продукті. Яскравий доказ тому – поява різноманітних художніх форм, які художньо та ідейно переконливі, завдяки застосуванню новітніх технологій. Безумовно, головними засобами сценічної виразності є живе слово, музика, хореографія, спорт, кіно, телебачення. Враховуючи широкі можливості новітніх технологій, світло, піротехніка, феєрверки, лазерні шоу, відеодизайн стають не менш важливими й виразними в естрадних формах. За допомогою даних засобів створюється сценічна атмосфера, підсилюється враження та емоційне сприйняття у глядача, виникають певні художні образи. «Втілення художнього образу в театралізованих виставах за допомогою технічних засобів є найбільш важливим у використанні цих засобів. Кожен вид мистецтва має, так би мовити, свій «матеріал» створення художнього образу, свій його «першоелемент». Наприклад, у хореографії – рух, у пантомімі – жест, у літературі – слово, у кіно – кадр. У сценічних розробках матеріал художнього образу синтетичний, бо він визначається в поєднанні різних художньо-виразних засобів, і в тому числі – технічних. Тут і кінокадри, і слайди, і звукові ефекти тощо. Тому художній образ у театралізованих масових видовищах часто буває багатоплановим і складним»[1, 103].

Розглядаючи всі технічно-творчі можливості для художнього вирішення будь-якої естрадної форми, варто зауважити, що сучасна електроніка наділена новими виразними засобами. Зокрема, в електроінструментах значно розширена палітра музичних звуків, з'явилася можливість синтетично імітувати звучання найрізноманітніших інструментів з новими оригінальними тембрами.

Безперечно, образність, художність та виразність надають будь-якій художній формі надзвичайної емоційної сили. Тому форма художніх явищ визначається методами організації матеріалу, за якими розкривається ідейний зміст, а глядач буде емоційно підготовлений для сприйняття дійства.

У мистецькому процесі застарілі стереотипи потребують нового вирішення створення сценічних творів, впровадження інноваційної методики при постановці форм та жанрів естради, адже наша країна має досить вагомий мистецький потенціал. Однак, оновлення традиційних форм особливо яскраво виявляються в перехідні етапи, коли більш гостро відчувається потяг до мови мистецтва як найбільш плідної можливості самовираження, коли людина намагається створити новий світ естрадних видовищ з ідейно-естетичним, виховним потенціалом, які складали б значну частину змісту в художній діяльності фахівців. Для їх проведення створюються всі необхідні умови. Слід відмітити, що саме сучасна естрада набуває дедалі більшого поширення як видовищне, яскраве, естетичне мистецтво, все глибше впроваджується в духовне життя суспільства.

Отже, сьогодні досить важливим, актуальним та пріоритетним спрямуванням творчої роботи фахівців на даному етапі мистецького розвитку України є вдале поєднання традиційних елементів естрадних форм із новітніми засобами ідейно-емоційного впливу.

***Література*:**

1. Горбов А. С. Режисура видовищно-театралізованих заходів. Фастів: Поліфаст, 2004. 264 с.
2. Шкляревський Г., Терещенко Ю. Режисура: Морфологія та синтаксис екранних мистецтв : навч. посіб. [для вищ. навч. закл. : У 3 ч.]. Київ : Альма Прес, 2004. Ч. 1. 2004. 320 с.

Несен Ірина, *кандидат історичних наук, доцент НАКККіМ*

ДЖЕРЕЛА ДЛЯ ДОСЛІДЖЕННЯ СЦЕНІЧНОГО КОСТЮМА АКТОРІВ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ТРУП КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Актуальність обраної теми зумовлена потребою дослідження театрального костюму України як концепту, а також його ролі у зародженні і розвитку національного театру в кінці XIX – на початку XX ст. Студіювання театрального костюму як окремої наукової проблеми мистецтвознавчого дискурсу в останні десятиліття помітно активізувалось. Але і сьогодні у цій царині існують переважно розрізнені публікації. Цілісна й системна картина у цій галузі відсутня. Темою цієї статті є аналіз джерельної бази у вивченні костюму періоду становлення українського професійного театру, розпочатого Марком Кропивницьким у 1882 р. створенням трупи у Єлисаветграді і завершеного у 1906–1907 рр. заснуванням професійних українських театральних труп у Полтаві і Києві Миколою Садовським.

Джерела та історіографія дослідження театрального костюму України початку XX ст. нещодавно розглядались в окремій статті науковицею Аллою Дмитренко. Всі друковані праці авторка розділила за тематикою й історичною хронологією, виділивши періоди «театру корифеїв», «авангардний театр», категорії «театральний костюм в модній індустрії» тощо [2]. Зважаючи на значну кількість виділених у статті груп видань (8 груп – *І.Н.*), створена класифікація потребує подальшої розробки у напрямку

структурування. Особливої уваги тут заслуговує поширений аналіз історіографії друкованих видань з проблеми театру авангарду і стилістики його костюму.

Звертаючись безпосередньо до визначеного темою періоду в розвитку стилістики театрального костюму, наголосимо на тому, що важливими друкованими виданнями тут можуть стати всі праці з історії українського театру. Насамперед тексти драматичних творів, лібрето, спогади режисерів та акторів. У цій групі насамперед виділимо спогади Панаса Саксаганського і Софії Тобілевич [4; 5]. Вони дозволяють визначити основні способи створення костюмів для вистав. Першим було власноручне виготовлення акторами своїх костюмів, як зразків вбрання окремих історичних епох, залежно від ролі і сценічного твору [4, с. 123–126]. Адже реалістичний театр, якого прагнули «українські корифеї» передбачав і реалістичний одяг. Так, С. Тобілевич, готуючи роль Палажки у виставі «Мартин Боруля», шиє костюми для своєї героїні і водночас обмірковує її поведінку і всі характеристики як персонажа. У пошуках натури вона вивчає поведінку жінок майстринь, які торгують на міських базарах, їх манеру носити одяг [5, с. 256]. Іншим варіантом сценічного вбрання став традиційний селянський одяг. Його використання також було безпосередньо пов'язаним із народним реалістичним театром. Але водночас селянський одяг у другій половині XIX ст. став символом громадівського руху, його культурницької праці на ниві розвитку українського повсякдення в умовах шовіністичних настроїв царської влади й чиновництва. У цій роботі розвивався аматорський театр. Його вистави відбувались приватно, у помешканнях патріотично настроєної інтелігенції. Селянський одяг був обов'язковим дрес-кодом і в інших театральних дійствах, поширених у цих колах, зокрема вечорницях [3].

Іншим важливим джерелом вивчення театрального костюму, що вживався в українських театральних трупах є світлини тогочасних вистав. Вони або вже оприлюднені різними друкованими виданнями, або продовжують зберігатися в різних архівах України або музейних колекціях. Ці зображення, часом дозволяють накласти фото фіксований костюм на фрагменти спогадів або тексти з наукових публікацій і встановити новий факт у цій царині.

Надзвичайно цінним джерелом для дослідницької роботи є музейні артефакти – зразки сценічного костюму окремих акторів. Вони мають свій провенанс, який дає можливість отримати нові факти про походження тих чи інших костюмів, а також про ставлення до сценічного одягу їх власників. Так, у своїй відомій розвідці про початки формування фондової колекції новоствореного Театрального музею Василь Василько-Миляїв повідомив, що Марія Заньковецька першою з-поміж інших акторів подарувала музею кілька своїх костюмів, які вишила власноруч [1, с. 195].

Отже, у побутово-драматичних сюжетах вистав, що у кінці XIX століття переважали в репертуарі всіх українських театральних труп можемо виділити наступні групи сценічних костюмів: шиті власноруч; виготовлені театральними кравцями як замовлення керівника трупи; традиційне селянське вбрання придбане на ярмарках; стилізоване під традиційне вбрання, оздоблене (зазвичай вишите) власноруч. Усі ці варіанти не потребували створення ескізів.

Згадані групи джерел також дозволяють стверджувати, що на початку XX ст. окрім костюмів національної стилістики, внаслідок появи нових театральних творів, наприклад, п'єси «Житейське море» І. Карпенка-Карого, сценічний костюм розширює свій стильовий діапазон, доповнюючись силуетами вбрання модерну, що вживалось міською інтелігенцією. Переломом у творенні театрального костюму в Україні стала поява у київському театрі М. Саксаганського посади художника, що відповідав за підготовку декорацій і вбрання за попередньо розробленими авторськими ескізами. Цей момент слід вважати закінченням цього етапу в розвитку театрального костюму.

***Література*:**

1. Василько-Миляїв В. Початки Театрального музею на Україні. *Річник українського театрального музею*. К. : Державний трест «Київ-друк», 1929. С. 193–196.

2. Дмитренко А. Український театральний костюм початку XX ст.: історіографія проблеми. *Народознавчі зошити*. 2015. № 15. С. 1153–1162.

3. Олійник М. Традиційний одяг українців в культурно-мистецьких практиках міського повсякдення в другій половині XIX – на початку XX ст. (за матеріалами м. Києва). *Етнічна історія народів Європи*. 2015. Вип. 46. С. 22–30.

4. Саксаганський П.К. Думки про театр. Київ : Мистецтво, 1955. 235 с.

5. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. Київ : Мистецтво, 1957. 476 с.

Пазій Василь, *магістрант кафедри театрального мистецтва*
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

ФЕСТИВАЛЬ «ТЕРНОПІЛЬСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ ВЕЧОРИ. ДЕБЮТ»: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

Фестивальний рух, як форма популяризації, презентації та культурно-просвітницької діяльності є важливим явищем в розвитку культури та мистецтва країни.

Яскравою подією для Тернопільщини є проведення кожної осені Всеукраїнського фестивалю «Тернопільські театральні вечори. Дебют.». Він був заснований у 1999 році з ініціативи тодішнього художнього керівника Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г.Шевченка заслуженого діяча мистецтв України М. Я. Форгеля. Фестиваль приурочений пам'яті великого українського режисера, уродженця Тернопільщини, Леся Курбаса і свою назву фестиваль отримав від назви започаткованого митцем у 1915 році в місті Тернополі першого професійного театру «Тернопільські театральні вечори».

Метою фестивалю є пошук молодої талановитої режисури, репрезинтацію вистав різного формату: камерна, мала та велика сцени, а також відслідковування сучасного театрального процесу в різноманітності його напрямків і стилів. Хоч, як не прикро визнавати, на сьогодні фестиваль дещо змінив свою концепцію.

За час існування Всеукраїнського фестивалю «Тернопільські театральні вечори. Дебют» (1999-2019р.р.) у його програмі, незважаючи на статус всеукраїнського, брали участь колективи зі Львова, Києва, Чернігова, Рівного, Вінниці, Чернівців, Херсона, Харкова, Севастополя, Івано-Франківська, Коломиї, Полтави, Хмельницького, а також Скоп`є (Македонія), Ельблонга, Ольштина і Катовіц (Польща), Новий Сад (Сербія), започатковано співпрацю з театрами Ліверпуля (Велика Британія), Единбурга (Шотландія).

За роки існування фестиваль перетворився на своєрідну творчу лабораторію, де яскраво вимальовуються усі позитивні та негативні сторони розвитку сучасного театрального мистецтва. Яскраво простежуюються загальні тенденції у постановках молодих українських режисерів. Зі слів неодноразового голови журі члена-кореспондента Академії мистецтв України, заслуженого діяча мистецтв України, професора Р.Коломійця після першого фестивалю «Нинішні молоді режисери займаються імпровізацією на задану тему, інколи настільки далекою від оригіналу, що його там важко впізнати. За традицією ховається пустота, канон і догмат» [1, 308]. За дванадцять років мало що змінилося.

Ще одна проблема – в українському театрі українська мова мало шанується. Справжнє українське слово зі сцени почути все важче. І така тенденція з роками поглиблюється. Молодь звертається в основному до зарубіжної драматургії, при цьому використовуючи переклади поганої якості. Та попри все фестиваль дає змогу засвітитися молодим режисерам, відкрити нові імена в українському театральному мистецтві. Роботи оцінює журі, до складу якого входять кращі режисери та театрознавці України.

Нагороди фестивалю присуджуються в номінаціях: за кращу режисуру, за кращу акторську роботу першого і другого плану, за кращий сценічний ансамбль, за кращу сценографію, музичне оформлення, пластику, за високу акторську майстерність і вірність професії.

Література.

1. Садовська Г., Собуцька В. Два пера – одна любов. Тернопіль. «Збруч», 2007. 448с.

Папченко Валерій, *заслужений працівник культури України,*
доцент НАКККіМ

МУЗИЧНЕ ПРОДЮСУВАННЯ: ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОГО РОСТУ

Продюсерами не народжуються, продюсерами становляться… Перефразування відомої думки наводить на запитання: «Як стати музичним продюсером?». У світі не існує освітніх програм, де б навчали мистецтву музичного продюсування, що зветься, «з нуля». Обов'язково має бути відповідний професійний наробок, «бекграунд». На наш погляд, музичні продюсери виростають з: 1) музикантів; 2) звукорежисерів; 3) творчих директорів артистів. Першу і третю категорії ми дослідили раніше, от друга категорія, на наш погляд, заслуговує особливої уваги.

Цим шляхом у професію музичного продюсера приходить фахівець, що сформувався з музиканта. Такий вид «трансформації», на відміну від «продюсера-звукорежисера», має широкі можливості: музикант зможе більш тонко відчути максимальний музичний результат, який може бути досягнутий виконавцями. Такому продюсеру варто запросити в проект досвідченого звукорежисера, який звільнить

продюсера від керування звуковим обладнанням і буде точно втілювати у звук його творчі ідеї. Нам видається, що саме завдяки цим обставинам такий тип продюсера може досягнути більш яскравих результатів, ніж «продюсер-звукорежисер». Провідні світові музичні продюсери (Джордж Мартін – «The Beatles», Батч Віг – «Nirvana», Філ Рамон – Madonna, Тревор Хорн – Том Джонс, Шер) вважають ключовою у своїй професії саме ***музичну***, а не технічну компоненту, і аргументи для заперечення цього ствердження знайти важко.

Один з численних міфів індустрії звукозапису полягає в тому, що музичний продюсер повинен геніально розбиратися у складному студійному обладнанні. Це абсолютно не відповідає дійсності, тому що електронна апаратура – лише один з засобів досягнення кінцевого результату у створенні «пісні-хіта».

Отже, якщо продюсер-музикант може вільно спілкуватися у студії з виконавцями на зрозумілій їм «музичній» мові, чітко бачити кінцеву мету запису, але має лише загальні знання про студійне устаткування, то для успішного шляху у продюсування йому не потрібні вичерпні знання про технологічний цикл виробництва фонограми. Продюсер-музикант здатний більш тонко відчути той максимальний результат, який може бути досягнутий у студії з даним виконавцем, а його помічник (в даному випадку звукорежисер) по вказівкам продюсера успішно виконає всю технічну роботу з обладнанням, звільнивши продюсера для вирішення суто творчих завдань.

Автору видається, що продюсер-музикант (в нашій класифікації – «другий» тип продюсера) в порівнянні з продюсером-звукорежисером («перший» тип) знаходиться у дещо кращому стартовому положенні, і ось чому. Він зможе більш тонко відчути, яких змін потребують музичні партії для покращення фінального звучання і надання фонограмі «енергетики», «зарядженості», комерційності (термінологія продюсерів). Цікавим з цього приводу є висновок, що продюсери починають свою кар'єру двома шляхами: першими ідуть професійні музиканти, а потім – звукорежисери. Відомі ж особистості поєднують обидва. Одна якість поєднує успішних музичних продюсерів, якого б походження вони не були – чітке розуміння, «бачення», яке звучання мусить бути на кінцевому продукті – фонограмі.

Петкова Олена, *магістрантка НАКККіМ*

СУЧАСНА РЕЖИСУРА У КОНЦЕПЦІЇ ВИХОВАННЯ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ

Державна політика в галузі театральної справи будується на принципах гуманізму, демократизму, пріоритетності загальнолюдських духовних цінностей, свободи творчості та загальнодоступності театрального мистецтва, яка забезпечується бюджетним фінансуванням державних та комунальних театрів, установленням їх пільгового оподаткування та кредитування, а також наданням необхідної допомоги, пільг та гарантій окремим категоріям громадян для реалізації ними права щодо загальнодоступності театрального мистецтва [1]. Водночас актуальним залишається питання: яким хочуть бачити український театр глядач. Власне, який шлях судився вітчизняному театру? Яке місце посяде театр експерименту, театр «постдраматичний»?

«Нині, – як підкреслює художній керівник Національного драматичного театру ім. І. Франка С. Мойсеєв – всі театральні колективи мають фінансові проблеми, але ніхто не скаржиться на скруту, бо всі ми розуміємо, що зараз фактично народжується наша незалежна держава і це відбувається у період війни на сході країни. Сьогодні маємо від держави підтримку тільки на заробітну плату, і то з певним дефіцитом, який має покривати сам театр за рахунок нових надходжень, але ми у новому сезоні все ж плануємо поповнити афішу прем'єрами» [3].

Сьогодні змінюється соціальне середовище, з'являються нові реалії, змінюються кордони, вирують політичні пристрасті. І театрам треба встигнути за плинністю життя, його трагедіями, драмами, сміхом та слізьми, – впевнені фахівці. – Здається, що утворюється вакуум у театральному середовищі. А театр опинився на узбіччі цих подій. І постає питання – що робити? А відповідь повинна бути однозначною. Мистецтво, культура, театр не повинні стояти осторонь і безтурботно споглядати на події. Нині, як ніколи, митці повинні усвідомити свою роль та відповідальність за майбутнє нашої рідної країни. Час вимагає нових ідей, лідерів та героїв [2].

Тож, важливим професійно-творчим показником театральної культури є визначеність творчої позиції театру у його репертуарній лінії, цілісності художньої програми. Тому актуальною сучасною проблемою є взаємини театру із драматичним твором. Український театр має величезну потребу в злободенних творах сучасних драматургів. Зайве казати, що глядач має відчувати і переживати те, про що йдеться на сцені. А саме як сприйматиме матеріал молодий глядач.

Цікавим кроком у розвитку сучасного українського театру стали поетичні вистави. Хоча

театрознавці зазначають, що поетичні вистави – річ для сучасного театру не вельми вдячна. Є. Нищук презентував 2013 року моновиставу, за поезіями М. Вінграновського. Є. Нищук починає виставу всередині прозорої півсфери. Одягнений в трико тілесного кольору, він – наче новонароджений, що має пройти випробування світом, пізнати його складні закони, розчаруватися, закохатися, радіти, сумувати, переживати, щоб серед мільйонів стежок знайти свій шлях. Під час вистави прозора півсфера, цей дуже вдячний для художнього осмислення предмет, перетворюється то на розбурханий човен, то на казан, то на планету, яку мусять тримати на своїх плечах титани, яким, безумовно, був і М. Вінграновський.

Ще один елемент, котрий дуже активно прислужився як сценографії, так і концепції самої вистави – довжелезні гнучкі дроти. З них Є. Нищук моделював різні фігури, що допомагали глядачам потрапити то в часи розвиненого соціалізму, а то й опинитися під дверима аудиторії, в якій молодий поет складав вступні іспити. У спектаклі звучать поезії «Прийшла моя пора, ти чуєш море? », «Мій народ», «Душа наїлася і бреше», знайшлося місце і для спогадів М. Вінграновського про О. Довженка, якого він вважав своїм учителем. Таким чином актори прикладають зусиль до процесу виховання молодих глядачів. Дають підліткам змогу відчути, що вони не самотні, що їхні проблеми не глобальні і завжди можна все змінити не тільки якщо ти актор на сцені, а якщо ти головний актор свого життя.

Болючою проблемою сучасного українського театру залишається діяльність молодих режисерів. Останні декілька років журналісти й критики пишуть про дефіцит свіжої режисерської крові в українському театральному організмі, нарікаючи на неприкаяність нинішньої молодої режисури. При цьому школа Митницького стала експериментальною платформою режисерських кадрів уже декількох театральних поколінь. Звісно, не всі з випускників, які дебютували на лівобережній сцені, є майстрами і витримали професійний марафон [4].

Для того, щоб залучити до театру молодь, необхідно йти в крок із часом і слідувати новим тенденціям. Новітні технології мають можливість змінювати сприйняття простору і часу. Запис на відео дозволяє розширити не лише просторові, але й часові межі, оскільки може бути здійснений задовго до вистави. Завдяки проектуванню відеозображення глядач включається в інший простір та час, які здаються реальними і такими, що відбуваються тут і тепер. Навіть тіло актора може стати органічним екраном для проекції — таким чином щохвилинно змінюється особистість актора, чого неможливо досягти матеріальними засобами.

Багато сучасних митців вдало експериментують у створенні медіа вистав. До більшості вистав формується власний відеоряд, який органічно взаємодіє з грою акторів. Можливо, перші вистави театру з використанням медіа мали на меті зробити художнє оформлення більш мобільним у зв'язку із досить обмеженим простором театру. Але саме ці пошуки вивели на актуальний для сучасного театру шлях розвитку. Із технозображенням до театральної постановки вводиться певна мультитекстурність. Можливості застосування медіатехнологій дозволяють візуально змалювати ті речі, відтворення яких раніше видавалося неможливим. Наприклад, за допомогою медіа можна зобразити видіння персонажа п'єси, актор створює емоційне підґрунтя до цих образів, і глядач має змогу не тільки покладатися на гру актора, а й безпосередньо відчути подібний стан. Це допомагає розширити досвід, отриманий від вистави, і підсилює роль театру в житті людини.

Варто зазначити, що у світовій театральній практиці медіазасоби використовуються ширше. Їхній розвиток дозволяє створювати віртуальний всесвіт з акторами, що виводить театр на зовсім інший рівень взаємодії з глядачем. Деякі елементи вистав спеціально формуються для тих глядачів, що долучаються до аудиторії через інтернет. Вони мають змогу не тільки спостерігати за виставою, але й бути співавторами візуального оформлення вистави у режимі реального часу. В такому процесі важливий зв'язок актора з глядачем і формування ними вистави. До того ж інтернет-трансляція вистави дозволяє залучити величезну кількість людей, яку не може вмістити приміщення театру.

Популярною практикою є також застосування відеокамери у виставі. Таким чином режисер нівелює міметичний характер взаємодії тексту й актора. Актор більше залучається до процесу, намагається діяти тут і тепер, оскільки формує свою особистість перед камерою. Веб-камери дозволяють тримати у фокусі всіх акторів, їхні дії фіксуються у гіпертрофованому вигляді, тому це створює ситуацію присутності та більшого занурення.

Нова сцена українського сучасного театру має бути повністю відданою під творчі проекти молодих українських режисерів та акторів – дебюти, експерименти, інноваційні акції. Саме цей шлях призводить до більшої зацікавленості молоді у театральному мистецтві, тому режисери та актори матимуть змогу впливати, навчати, виховувати молодий світлий розум та виводити українську молодь на новий європейський рівень освіченості за допомогою мистецтва.

Література:

1. Вергеліс О. Український театр: шлюб за конкурсом. *Дзеркало тижня*. 2014. 7–13 черв.
2. Міністр культури відкрив новий театр і проанонсував контракти. URL: //http://dt.ua/CULTURE /ministr-kulturi-vidkriv-noviy-teatr-i-proanonsuvav- kontrakti-144406_.html (дата звернення: 03.10. 2020).
3. Нищук Є. Вітання Міністра культури України Євгена Нищука до Міжнародного дня театру. URL: http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/- publish/article/354844 (дата звернення: 03.10. 2020).
4. Шниткіна О. Сучасна українська драматургія: на перехресті модерну та постмодерну. URL: http://rusfil-mggu.at.ua/forum/13-43-1 (дата звернення: 04.10. 2020).

Погребняк Галина, *кандидат мистецтвознавства, доцент, професор НАКККіМ*

КШИШТОФ КЕСЛЬОВСЬКИЙ: АВТОР-РЕЖИСЕР

Представник польської авторської моделі, більш відомої як «Кіно морального неспокою» – Кшиштоф Кесльовськи завжди намагався зацікавити тим, що робив, не тільки глядачів, а й знімальну групу. У роботі «Kieslowski on Kieslowski» митець зізнавався, що спостерігаючи за тим, у який спосіб він разом з оператором «ставить камеру, яке освітлення встановлює, як працює звукооператор, що роблять актори, – члени творчої групи занурюються в той світ, який створюється». Режисер намагається максимально використовувати всіх, задіяних у фільмовиробництві, цікавиться всім, що можуть сказати його творчі співробітники, залишаючись переконаним, що найчастіше вони знають більше, ніж він сам, що й спонукає його прислухатися до всіх: акторів, операторів, звукорежисерів, монтажерів, електриків, чергових, асистентів [1]. Ми ж відзначимо, що як по суті абсолютний (попри колективний характер творчості) автор своїх фільмів, в яких з унікальною точністю відтворено пильну і разом з тим прискіпливу увагу до життєвих проблем, режисер в ігрових й неігрових кінотворах долав усталені стереотипи глядацького сприйняття, доводячи свою правоту, свою глибоко усвідомлену свободу вибору. При цьому нагадаємо, що свободу вибору як можливість визначення варіантів поведінки та способу рішення різноманітних завдань у реалізації вчинків варто розглядати через можливість визначати ті ситуації, коли людина може стати вищою за існуючі моральні норми. Проте митцеві (котрому за іронією долі не вдалося реалізуватись як театральному режисеру) надзвичайно важливо враховувати, виводячи на екран своїх персонажів, що їх здатність (чи то спроможність) піднятись над моральними нормами, проігнорувати певні моральні вимоги може мати своє виправдання тільки в тому випадку, якщо вона закладає підґрунтя нового, більш високого типу моралі, що більшою мірою відповідає умовам, які склались [4, 164]. Імовірно, тому герої майстра, що став «одним з останніх авторів у кіно, котрі ставились до фільму не як до атракціону чи забави, а як до морального послання» [2, 149], також своєрідно й по-своєму шукають Всевишнього: то як істини, то як абсолютного пізнання, то як справедливого вищого судді у вирішенні смисложиттєвих проблем, зокрема, смерті і її прийняття її людиною [3]. Примітним для авторської позиції митця було, на переконання кінознавця А. Плахова, те, що коли гостро рефлексуючий у чужому йому «соціалістичному світі подвійної моралі» режисер не відчував присутності Бога, він сам дещо іронічно й водночас завзято перебирав на себе божественні функції. Тож як своєрідний деміург, режисер-автор брався правити непростими долями своїх персонажів, зіштовхуючи їх у дивних, у чомусь парадоксальних ситуаціях, як, приміром, у телевізійному циклі «Декалог» [2, 151] (специфічній авторській інтерпретації сакральних заповідей), чи то в увінчаній міжнародними нагородами трилогії «Три кольори (Синій / Білий / Червоний»), що, за задумом сценариста фільмового циклу Кшиштофа Песевича, мали би асоціюватись зі свободою, рівністю, братством. У цих роботах автор рятував і водночас досліджував найулюбленіших героїв у контексті власного розуміння вказаних категорій, не торкаючись при цьому філософії, політики, соціології, а розкриваючи їхній людський, інтимний, особистісний сенс. Адже, на думку самого майстра, «у плані політичному Захід ці три гасла, по суті, реалізував, у плані ж людському – усе інакше». Режисер висловлював переконання, що в загальновідомих міркуваннях про свободу і її відсутність, зазвичай, ідеться про залежність від речей, проте це саме стосується і розмислів про почуття. Так, на думку митця, прекрасне почуття любові передбачає певну залежність від коханої людини. Оскільки, «коли в тебе є це прекрасне почуття і кохана людина, ти починаєш робити багато наперекір самому собі» [1].

У фундаментальній праці «Всього 33 зірки світової кінорежисури» А. Плахов вказує, що, приміром, у «Декалозі» К. Кесльовський (який знаходиться за межами класифікації А. Базена, що розділяв художників на тих, хто віддає перевагу дійсності, і тих, хто виявляє довіру до образу) і його сценарист К. Песевич не злякались надокучливої повчальності, з якою кожна з Десяти божественних заповідей

«накладається на релятивізм сучасної суспільної моралі». Розвиваючи міркування, дослідник упевнено доводить, що обраний авторами драматургічний принцип, як, власне, і зображальне рішення фільму, і характер виконавської гри, концентрують усе найкраще, що було напрацьоване польським «Кіно морального неспокою», проте сміливо прямують далі – від суспільної моделі до проєктування особистості [2, 147].

У підсумку відзначимо, що Кшиштоф Кесльовський, вибудовуючи власну авторську кіномодель, вважав, що йому завжди важливо було чимось зачепити глядача або в чомусь його переконати, навіть якщо один просто проникне у світ фільму, а інший піддасть його аналізу. Важливо змусити людину зробити якесь зусилля, байдуже, яким воно буде – інтелектуальним чи то емоційним [1].

Література:

1.Кесьлёвский К. О себе. URL: http://krzysztof-kieslowski-about-myself.blogspot.com/ (дата звернення: 29.07.2020).

2.Плахов А. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: АКВИЛОН, 1999. 464 с.

3.Рахаева О. Кшиштоф Занусси: между «идеалом» и «действительностью» URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1060/ (дата звернення: 26.07.2020).

4.Росенко М. Н. Основы этических знаний. Санкт-Петербург: Изд-во «Лань», 1998. 256 с.

Радомська Катерина, *магістрантка НАКККіМ*

СУЧАСНИЙ ЕКРАННО-СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ЯК ОБШИР МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК АКТОРА

Акторське мистецтво зародилося у Древній Греції. В епоху античності це була престижна професія і працівників театру поважали. В епоху середньовіччя, в темні часи і масові релігійні переслідування святої інквізиції, акторів зневажали. Їх вважали бісівським породженням, а театр був визнаний проявом диявола. Скоморохів і бродячі театри закидали камінням і гнилими овочами. В епоху Відродження акторське мистецтво починає свій шлях відновлення. Справжню популярність театр отримав лише в XX столітті. Саме тоді К. Станіславський, який заснував МХАТ, і за його сприяння відбулася справжня революція для акторів. З тих часів дана професія не втрачає своєї популярності [1]. При цьому відмітимо, що акторська творчість це особливий вид мистецтва гри у якому основою є створення художнього образу визначеного персонажу на естраді, театрі, кіномистецтві, культурно-масових видовищних заходах тощо. В основі акторської творчості історично закладені принципи перевтілення в образ, акторський світогляд та індивідуальні творчі здібності.

Творчість актора і мистецтво гри знаходяться в безперервному розвитку, вбираючи в себе інновації і реалії поточного часу і безперервно еволюціонують. В сучасному світі акторська творчість перебуває в нерозривному зв’язку з мистецтвом режисури. Мистецтво акторської гри різниться від інших видів мистецтва тим, що актори виступають одночасно як творцями художніх образів, так і матеріалом для творчості, через використання природних даних акторів: зовнішніх фізичних даних та внутрішніх психічних особистісних особливостей.

Вкажемо, що завдяки роботі актора над роллю задум режисера реалізується через готову виставу, кінофільм, проект тощо. Задум автора і режисера полягає у розкритті ідейного змісту твору, донесенні його до глядачів і звичайно ж збагачення літературного матеріалу власним творчим внеском і життєвим досвідом [4].

Мистецтво актора безпосередньо пов'язане зі здатністю перетворення. Засобом перетворення, що допомагає прийняти вид іншої істоти, абсолютно не схожої на того, хто здійснює цей акт, сприяє таке явище в акторському мистецтві, як маска. Виконуючи певну роль, актор, перетворюючись, уподібнює себе особі, від імені якої він діє в художньому просторі сцени.

З огляду на сказане, підґрунтям майстерності актора є перевтілення. Тоді як у теорії акторської майстерності виділяють такі види:

– зовнішнє перевтілення, де актор за допомогою гриму, одягу, макіяжу, масок змінює свою зовнішність, що необхідно для візуальної подібності з персонажем, в якого належить перевтілитися. Актори змінюють постановку мови, ходу і навіть звички. Вони роблять все для того, щоб максимально продемонструвати глядачеві особливості свого героя.

– внутрішнє перевтілення, відповідно до якого для передачі характеру персонажа, актор прагне мислити як його герой. Для цього він вживається в роль, переймаючи звички і особливості характеру персонажа. За сценарієм він розуміє суть ролі і повністю перевтілюється [2].

Відомим є той факт, що визнані актори для максимальної схожості живуть протягом кількох тижнів життям своїх персонажів, для того щоб перейнятися їхніми почуттями і переживаннями. Зазвичай при підготовці до виконання ролі актори використовують обидва типи перевтілення, максимально поєднуючи дане мистецтво з артистизмом, харизмою і відточеністю рухів. Саме дані вміння дозволяють глядачеві насолоджуватися театральними виставами та новинками кіно та театру [3].

У підсумку, зазначимо, що акторська творчість у сучасному сценічному мистецтві відзначається поглибленням інтелектуальної, філософської основи, застосуванням прийомів політичного театру. У цих тенденціях простежується тісний зв'язок із інноваціями в режисурі і драматургії, які наближені до реалій сучасного життя із усіма конфліктними ситуаціями та багатогранності людського характеру. Для акторської творчості характерна подальша психологізація образів героїв, мотивація їхніх вчинків та способу життя в динаміці. Акторська творчість сприйнятлива до розширення жанрових меж сучасної творчості і їх стилів. Сучасне екранне і сценічне мистецтво інтегрує в собі різноманітні стилі та напрями, що вимагає від акторської творчості поліфонічності і гнучкості із одночасним слідуванням основному принципу – внутрішньому виправданню актором сценічного образу.

***Література*:**

1. Борис І. О. Джерела формування професій режисера й актора театру в їх історичному розвиткові. *Культура України.* Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. Вип. 51. С. 152-161.
2. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. Изд. 4-е, испр. и доп. учеб. пособ. для инс-ов культ., театральных, и культ.-просвет. училищ. Москва: Просвещение . 2001. 233 с.
3. Искусство режиссуры. XX век: сб. тр. / сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2008. 768 с.
4. Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник. Київ: Фенікс, 2013. 432 с.

Садовенко Світлана, *кандидат педагогічних наук, доктор філософії, доцент, старший науковий співробітник, професор НАКККіМ*

ОСМИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ НА ОСНОВІ СИНТЕЗУ МОДЕРНУ ТА ПОСТМОДЕРНУ

Синтез значного обсягу наукових знань, що належать до різних аспектів культурологічної думки, у тому числі, теоретичних, історичних, світоглядних, ментальних, акумулює уявлення про природу, значимості, чинники й ядро розвитку української культури. До сучасного теоретичного простору культурології як міждисциплінарної науки належить комплексне кроспарадигмальне осмислення української народної художньої культури на основі синтезу модерну та постмодерну, філософської та соціальної культурології, структурного аналізу й постструктуралізму, аналітичної психології та філософії діалогу, феноменології та герменевтики.

Відправною *метою* нашого дослідження є культурологічна експлікація поняття «українська народна художня культура» на основі методологічного синтезу модерних та постмодерних підходів.

Філософський сенс поняття експлікації (від лат. *explico* – пояснюю, уточнюю, трактую) передбачає вичленування із первинного розсіяного середовища філософем певного концепту, який implisite містився у контексті висловлювань різного спрямування, але не набув вираженої структуралізації, диференціації та типології. До такого концепту належить поняття «українська народна художня культура», що моделюється на основі співставлення нами таких більш «ранніх» понять, як: «народна культура», «художня культура», «фольклор», «художня самодіяльність» тощо в українському історично-смисловому культурному контексті.

Ми вже зауважували, що кожна епоха чи етап суспільного розвитку, особливо фази соціальних зрушень, що постійно переживає українська культура, викликають необхідність проведення наукового аналізу її стану, без якого неможливо знайти відповіді на актуальні питання історичного, сучасного й прийдешнього культурного буття. Серед таких питань, зокрема: у чому ж полягає довготривалість побутування української народної художньої культури – в її поліфункціональності, культурній інтра- й екстраполяції? [3, 11–12].

Актуальність дослідження народних традицій зокрема і звернення до традиціоналізму взагалі, в тому числі в рамках фольклору, обумовлене станом глобалізації у XXI столітті, коли виникла суперечність між двома провідними тенденціями розвитку сучасної культури: уніфікація (нівелювання культурних кодів) та диверсифікація (їх поглиблення). Якщо уніфікація породжує класичний глобалізм з

його тиражованою стандартністю, посиленою універсальними інформаційними технологіями, то диверсифікація надає глобалізму нових некласичних локальних форм, що урізноманітнюють парадигму «плавильного котла» народів такими компромісними проектами, як: мультикультуралізм, транскультура, глокалізм (глоболокалізація), трансформізм, «реформаторство», скептицизм, «етнофутуризм», діалог архаїки та етичного консерватизму з естетичними цінностями класичного модерну, різноманітні комбінації етнокультурних кодів та архетипів з новими медійними технологіями. Світ фольклору переможно входить у цифрову реальність, посідає значне місце у гібридних віртуальних експериментах, стає частиною кіберпростору та культури нових медіа, породжує нові музичні форми, відеокультури та інші ринкові «екзоти». Утім, відносність та умовність зазначених альтерглобалістичних варіантів розвитку стосовно глобального ринку часто перетворює національну культуру на своєрідний комерційний прийом, або, як зазначає Ніколя Бурріо, ігрове «татуювання», необхідне для просування екзот-продукту на ринку монополістів, що не має нічого спільного з відродженням історичної пам'яті. Такі суперечності ще більше загострюють необхідність звернення до фольклорної автентики як виразу онтології буття народу в її не заангажованій суспільними маніпуляціями та рекламою формі.

Останнім часом в українській соціально-філософській і мистецтвознавчо-культурологічній думці з'явилася низка фундаментальних праць, предметом дослідження яких стала художня (О. Алексєєва, О. Афоніна, Ж. Денисюк, О. Жирова, Н. Жукова, Т. Карпова, В. Котеля, В. Личковах, В. Малахов, Т. Мітрягіна, М. Риндіна, Ю. Романенкова, О. Соловйов, В. Шульгіна, О. Яковлев та ін.) і духовна (релігійна) культура (Є. Більченко, П. Герчанівська, О. Зосім, В. Піщанська та ін.). Втім, питання про природу і протиріччя розвитку та історичних форм існування української *народної художньої* культури в них розглядалися опосередковано або не порушувалися зовсім. Недостатньо вивченими залишаються питання щодо необхідності відродження традиційних форм народної художньої культури. Актуальною втримується необхідність знаходження відповідей щодо того, щоб старовинні габітуси народної художньої культури не перетворилися на віджилі музейні реліквії, а продовжували нести свою художньо-естетичну і моральну цінність у сьогоденні.

Зазначені соціокультурні та історіографічні чинники актуальності зумовлюють проведення експлікації та культурологічної концептуалізації змісту поняття «народна художня культура», яке на сьогодні не має чіткого формулювання, й певні аспекти якого в сучасному науковому обігу дотепер залишаються мало розкритими, що часом призводить до термінологічного непорозуміння.

У контексті поставленої мети розкриття концепту «українська народна художня культура» передбачає вирішення певних *завдань,* серед яких, зокрема: виявлення архітектоніки української народної художньої культури та аналіз її окремих структурних елементів; теоретичні пошуки щодо розширення понятійно-категоріального апарату у сфері народної художньої культури; узагальнення існуючих визначень та їх авторське переосмислення.

Ключовими концептами, що перебувають у взаємозв'язках, є поняття *«хронотоп», «аксіосфера» та «архетип».* Хронотопи становлять конкретний регіонально-історичний контекст актуалізації архетипів. Архетипи, виражені у відповідних символічних іпостасях, утворюють позаісторичні базові моделі для формування *смислового поля (семантичного топосу)* української народної художньої культури, концентрацією якого є світ цінностей – аксіосфера. Остання є історичним підґрунтям для формування картини світу, координатною сіткою якої є хронотоп. Таким чином, хронотопи постають одночасно і відправною точкою, і кінцевим результатом функціонування аксіосфери культури як системи з чітко організованою структурою.

За структурно-функціональним аналізом виокремлюємо морфологію та типологію української народної художньої культури. Критерієм внутрішньої будови виступить співвідношення традицій та інновацій на трьох базових етапах розвитку суспільства. За Е. та Х. Тоффлерами «Революйційне багатство» [6] та Е. Тоффлером [5], в гуманітарному дискурсі базові етапи розвитку суспільства позначені і «хвилями»: перша – аграрне суспільство, премодерн, архаїка та середньовіччя; друга – індустріальне суспільство, модерн, Новий час, перша половина XX століття; третя – інформаційне суспільство, постмодерн, культура другої половини XX – початку XXI століть [3, 36].

Дотримуючись гіпотези, що кожному періоду в розвитку народної художньої культури – премодерну, модерну, постмодерну [5] – відповідає певна формула традицій і новацій, що перебувають у діалектичному взаємозв'язку і поява новацій не заперечує традиційних цінностей у процесі розвитку народної художньої культури. Отже, проблема традицій не розглядається поза новаціями, адже давнє знаходиться у прямій кореляційній залежності з сучасним.

Домінантною формою функціонування української народної художньої культури, притаманною для суспільства першої хвилі (премодерну), є фольклор, основою якого постають архетипно-традиційні структури людської життєдіяльності.

Модерна та сучасна українська народна художня культура, репрезентована, відповідно, фольклоризмом та неофольклоризмом, має свої особливості і характеризується безліччю форм художньої

діяльності. Евентуальною позитивною альтернативою для народної культури від глобалізації, яка, за виразом В. Самохвалової, «замінює власне культуру цивілізаційним її симулякром (індустріально створеною масовою культурою) і взагалі не може бути остаточно здійснена без ціннісного розкладання культури» [4, 58], може бути її, так би мовити, «експортування», адже, нині відбувається пошук нових джерел творчості і своєрідне відродження зацікавленості в етнічних культурах – неофольклоризм («нео» – від грец. neos – молодий, новий). О. Дерев'янченко пов'язує «нео» зі словами греко-латинського походження νὸος (розум), νὸησις (мислення, поняття), νόημα (поняття), notio (поняття), сутність яких відображає форми і процеси людського мислення [1, 201–202].

Отже, на основі суб'єктно-об'єктних зв'язків до структури української народної художньої культури нами уведено: архаїчно-автентичний (уснопоетичний і музично-драматичний) фольклор, що становить її основу, архетипні структури, фольклор субкультур (зокрема дитячий фольклор), а також об'єктивації фольклорних форм у культурних артефактах, а саме: фольклоризм (вторинний, сценічний фольклор); художня самодіяльність, або аматорське мистецтво як соціально організована творчість; неофольклоризм; поєднання етнічних та сучасних складових (етно-хаос, фольк-рок, етно-фольк-рок, фреш-фольк), що є її постмодерними складовими [3, 36].

До структурних елементів української народної художньої культури належать етнохореографія, традиційні види народного образотворчого мистецтва (живопис, скульптура, графіка), декоративно-прикладна творчість (народне декоративно-ужиткове та художньо-прикладне мистецтво), народна архітектура, постфольклор тощо. Втім останні вже мають достатньо фундаментальні напрацювання і не входять до розгляду кола питань нашої наукової розвідки.

Форми народної художньої культури, що сформувалися в процесі тривалої еволюції на основі єдності та боротьби традицій і новацій й існують у сучасному соціумі, в тому числі елементи архаїчного фольклору, самодіяльна художня творчість, фольклоризм, фольклор субкультур, неофольклоризм, а також інноваційні форми народної художньої культури, що з'явилися в різні історичні періоди її розвитку (архаїчний, урбаністичний, інформаційний), діалектично взаємозалежні. Професор О. В. Кравченко констатує, що «однією зі стрижневих проблем, що підлягає переосмисленню, є співвідношення традиції та новації (креативності) в забезпеченні соціокультурних трансформацій» [2, 208]. Під впливом соціальних факторів традиційні форми зазнають значної трансформації: одні еволюціонують, не змінюючи своєї сутності, інші як еталон художньої творчості зберігаються і продовжують підтримувати масову й елітарну творчість. Тож поява новацій не означає відкидання чи забуття традицій. Спираючись на категорію хронотопу, ми пропонуємо нове культурологічне осмислення української народної художньої культури на основі методологічного синтезу модерних та постмодерних підходів.

Література:

1. Дерев'янченко О. О. Методичні аспекти аналізу неофольклорних явищ. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 201–211.
2. Кравченко О. В. Креативні індустрії в Україні: між міфами конс'юмеризму та утопією традиціоналізму. *Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій*. Матеріали наук.-практ. конф. (22–23 червня 2018 р.). Харків : «Друкарня Мадрид», 2018. 466 с.
3. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.
4. Самохвалова В. И. Культура, цивилизация, глобализация. *Глобализация», культура, цивилизация*. Материалы пост. действ. междисцип. семинара клуба уч. «Глобальный мир», 07/2003. Вып. 7: С. 57–71.
5. Тоффлер Є. Третья волна / пер. с англ. С. Барабанова и др. Москва : Издательство «АСТ», 1999. 261 с.
6. Toffler A., Toffler H. Revolutionary Wealth: How it Will be Created and how it Will Change Our Lives. New-York. : Alfred A. Knopf, 2006. 512 p.

Свіщенко Андрій, *магістрант НАКККІМ*

ШКІЛЬНІ ТЕАТРИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ. ДІЯЛЬНІСТЬ ХРИСТИНІВСЬКОГО ШКІЛЬНОГО ТЕАТРУ «МАЛЬВА»

Шкільний театр відіграє величезну роль у розвитку музично-театральної культури. Він сприяє становленню професійного театру, оскільки тут вже є напрацьовані принципи художньої гри, усвідомлені важливість сценографії, технічного устаткування вистав тощо. Українська шкільна драма і шкільний театр упродовж свого розвитку взаємодіяли з народним театром.

Христинівський народний самодіяльний театр – це культурна спадщина нашого міста, відома з 20-х років XX ст. Театральна студія «Мальва» Христинівської загальноосвітньої школи І-ІІІ ступенів № 2 відносно «молода» студія, заснована в 80-х роках XX ст. За роки свого існування також має достатню кількість перемог різного рівня конкурсів.

Історія розвитку аматорського театру Христинівської школи № 2 бере свій початок з кінця 80-х років XX століття. Молодість та творчість, любов до дітей – якості, які зблизили у спілкуванні учителя з учнями не тільки старших класів. Традиційними стали «суботні чаювання» з піснями під гітару, читанням власних творів, обговоренням дитячих проблем та успіхів. Тоді і зародилася ідея відтворити інсценування якогось літературного твору. Дебютом стало українське народне весілля. Бажання взяти участь у театралізації виявили майже всі учні десятих класів. На головні ролі були затверджені Лавренюк Олена та Решетнік Олег – учні 10-х класів. Готувала їх Майя Ульянова, керівник народного театру. До участі в масових сценах були залучені і учні восьмих класів, у яких викладала Людмила Петрівна. Перший свій виступ юні актори зіграли на шкільній сцені. А вже на весні на районному фестивалі-огляді юнацької творчості, вже на сцені районного будинку культури, було отримано першу перемогу – перше місце серед шкільних колективів району. Піднесений перемогою, театр, ще тоді без назви, взявся за підготовку наступного дійства. Ним стало відтворення народної традиції святкування Андріївських вечорниць. По «частинках» збирали хронологію свята, відшукували тексти пісень. Навіть задіяли живого пса однієї з учениць. Діти самі пекли пиріжки, варили вареники, з бабусиних скринь діставали хустки та сорочки. Після шкільної сцени була сцена Умані та Черкас. І знову – перемога. Людмила Петрівна вже залучає до театральної діяльності і менших школярів. П'ятий клас, в якому вона класний керівник, виступає з виставами майже на кожному шкільному заході.

З 2009 року Людмила Петрівна заступає на посаду заступника директора школи. Але продовжує піклуватися учнівським театром. Театр вже має назву. Відтепер – це театральна студія «Мальва». З власної ініціативи на допомогу приходить Свіщенко Валентина Володимирівна. А коли з 2011 року Людмила Петрівна стає директором школи, Валентина Володимирівна вже офіційно перебирає на себе обов'язки режисера шкільної аматорської театральної студії, до якої приєдналася і студія художнього слова «Стежина». Репертуар шкільного театру – народна класика.

З виставою «Гайдамаки» юні актори їдуть в Черкаси на обласний огляд-конкурс театрального мистецтва області. Як результат – перше місце. Значимо, що теперішній директор районного будинку культури Віктор Михайлович Свіщенко – теж був активним учасником шкільного аматорського театру. Уже традиційним стало для учнів одиннадцятих класів готувати до Новорічних свят інсценізоване дійство з народних обрядів та традицій. До підготовки та участі залучаються класні керівники та учителі-предметники. Валентина Володимирівна стала залучати «Мальву» до спільної праці з народним театром районного будинку культури. Справа має успіх. Учні з задоволенням грають у виставах на рівні з дорослими учасниками театру. Навіть головні ролі. Так, у 2017 році у виставі «Бояриня», Андрій Свіщенко зіграв роль Степана. У цьому ж році роль Івана Гонти у виставі «Гайдамаки». У 2019 році цю роль уже зіграв інший учень – Максим Лазневий. Доречно згадати, що Андрій Свіщенко продовжив мистецьку діяльність і наразі є студентом Київської Академії мистецтв, театрального факультету за спеціальністю. «Керування закладами мистецтв». І вже спробував себе не лише на столичних сценах, а й ролями у кіно. До участі у мистецьких заходах та виставах Валентина Володимирівна залучила і хореографічний дитячий ансамбль «Барви». Окремі вихованці «Мальви» стали незмінними ведучими як шкільних, так і районних заходів. Про успіх театральної студії серед учнівського та педагогічного колективів можна судити з її результативності в участях різноманітних мистецьких конкурсах різного рівня.

Отже, аматорські театральні колективи є важливими чинниками національно-культурного відродження. Їхня творча діяльність сприяє популяризації української мови, етнографічних особливостей, звичаїв українців, національному самоутвердженню та збереженню культурної ідентичності. Крім того, ця діяльність є самостійною цінністю незалежно від того, чи приведе вона до високих художніх результатів, чи ні, тому що в цьому процесі у людини будуть сформовані якості, корисні і для неї самої, і для суспільства. І, врешті-решт, треба відзначити, що аматорським художнім об’єднанням властива незвичайна морально-психологічна атмосфера, яка базується на довір’ї, відкритості аматорів один одному, на внутрішній розкутості, доброзичливості, особливому стилі стосунків. Що стосується безпосередньо зв'язку зі школою та впливу народного театру на освітнє середовище, то можна дійти висновку, що саме завдяки співпраці шкільного театру з народним виконується і профорієнтаційне виховання, і естетичне, і морально-етичне.

***Література*:**

1. Українська культура: Історія і сучасність: навч. посіб. / За ред. Черенанова С. О. Львів. Світ, 1994.
2. Кондратюк Н. В., Кулеша О. М. Історія Христинівського народного самодіяльного театру: електронна книга для вчителів, учнів загальноосвітніх шкіл. Христинівка, 2014. 57 с.;

Петров Ю.В. Філософсько-естетичні аспекти розвитку самодіяльного суб’єкта: Проблеми теорії: автореф. дис. … д-ра філософ. наук. Київ, 1993. С. 5.

Старшой Олексій, *здобувач КНУКіМ*

КЛАСИЧНІ ФОРМИ ВИДОВИЩНИХ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ПОСТАНОВОК

Бурлеск**.** Назва цієї естрадної театралізованої форми походить від італійського слова *burla* ,що в перекладі означає жарт. Перші згадки про бурлеск мають місце в античній літературі. Першим зразком цього жанру вважають пародію на «Іліаду» Гомера, яка називалась «Батрахоміомахія» або «війна мишей та жаб» Як вид комічної поезії бурлеск сформувався в епоху відродження. Раніше всього він з'явився в Італії. Однією з особливостей бурлеску є те,що в ньому комізм будується на серйозному змісті який виражається через повну невідповідність застосованих образів і стилістичних засобів. Наприклад, піднесені та позитивні герої часто з'являються у бурлеску у чужій для них формі та одязі блазнів. Або навпаки, щось низьке подається дуже піднесено. Окрім бурлеск поезії починає все частіше з'являтися бурлеск шоу і воно теж застосовує спосіб передачі піднесеного/низьким, або низького/піднесеним. При цьому досить часто візуальна сторона такого шоу акцентується сильніше ніж його зміст. У XIX сторіччі бурлеск починає більше сприйматися як театралізоване еротичне розважальне шоу. Воно є близьким до водевілю, кабаре та мюзиклу. Основними елементами бурлеск шоу є танцювальні, циркові, комедійні, розмовні та вокальні номери. Одним з перших і успішних бурлеск шоу на території Європи було шоу «Британські блондинки» під керівництвом Лідії Томпсон (1868 р.), воно мало успіх не тільки у Європі, а й у США. Але на початку XX сторіччя популярність бурлеску в Європі почала спадати, а в США навпаки цей напрямок починає стрімко набирати популярність. Центральне місце в американських постановках займає еротика и оголеність жіночого тіла.

У 70-і роки XX ст. на фоні сексуальній революції в усіх напрямках розважальної індустрії стає популярним девіз «менше шоу-більше тіла» нічні клуби та інші розважальні заклади почали набирати більшу кількість танцівниць не приділяючи належної уваги якості. Це спровокувало зникнення з клубів яскравих декорацій, костюмів, а також музикантів й інших артистів. Це було своєрідним початком занепаду бурлеску, та підміною його іншим напрямом, відоме під назвою стриптиз. На початку 90-х років XX ст. бурлеск почав своє відродження, тільки вже з приставкою «нео». Нео-бурлеск почав з'являтися завдяки зусиллям зірки цього напряму Діксі Еванс. Спочатку вона відкрила музей бурлеску у себе на ранчо в Неваді і назвала його «Exotic World», а потім стала засновником і організатором щорічного конкурсу «Miss Exotic World Pageant», який за короткий час набрав велику популярність і став самим відомим та престижним фестивалем бурлеску у світі. У 2006 році музей змінює своє місце знаходження і переїздить до Лас Вегасу разом з цим змінюючи назву на «Burlesque Hall of Fame». Фестиваль також починає щорічно проводитися в Лас Вегасі, збирає тисячі глядачів з усього світу і називається «Burlesque Hall of Fame Weekend» – це призводить до відродження і росту популярності бурлеску у всьому світі. Ідею проводити подібні фестивалі і конкурси підтримують інші країни та великі міста. Такі фестивалі успішно проводяться у Лондоні, Нью- Йорку, Амстердамі, Стокгольмі, Римі, Парижі, Женеві, Берліні, та багатьох інших містах. В 2010 році в США на великі екрани виходить фільм режисера Стіва Ентіна «Бурлеск» З Шер та Крістіною Агілерою в головних ролях.

В Україні перші бурлеск шоу почали з'являтися в кінці 90-х років XX ст. на сценічних майданчиках нічних клубів. Одним із популярних місць, де з великим успіхом проходили різноманітні бурлеск шоу, були нічні клуби «Голівуд» та « Чикаго». Шоу в них максимально було схоже за режисурою та зовнішньою формою з американськими аналогами бурлеску. Музика майже в усіх випадках теж була запозиченою. Досягнув певної міри популярності в Україні, бурлеск зайняв своє місце в площині театралізованих естрадних форм і продовжує своє існування і зараз.

Театралізованим концертом на естраді називається концерт, який має різні ознаки театралізації. Дослідження становлення театралізованого концерту як однієї з естрадних форм показує, що коріння у цього явища починається з часів грецької та римської античності. Своєрідного поширення він набуває за часів Відродження та доби Просвітництва. В СРСР театралізований концерт маючи яскраво виражене ідеологічне забарвлення стає пропагандисткою естрадною формою.

На сьогодні ця естрадна форма набуває більш національного змісту, звертаючись до джерел української культури і мистецтва. Це, у свою чергу, ставить перед режисерами нові завдання пов'язані з пошуком нових підходів під час розробки режисерського задуму та постановки. Мистецтвознавче осмислення і пошук нових підходів у режисурі театралізованого тематичного концерту, блискуче втілюють такі сучасні українські режисери як: М. Мельник, С. Деркач, Д. Мухарський, В. Вовкун та ін. Завдяки таким режисерам концерт стає більш видовищно-розважальним та естетичним видовищем, яке виконує педагогічну функцію виховуючи у глядача любов до своєї країни. Театралізований тематичний концерт стає більш самостійним явищем, яке вдало поєднує в собі акторську та вокальну майстерність,

музику та хореографію, а також акробатичні та трюкові номери. Тому цей естрадний напрямок, можна визначити як складну форму, яка поєднує в собі багато різних мистецтв, таких як музичне, театральне, циркове, образотворче, трюкове та теле- кіномистецтво.

***Фішер Володимир**, заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри режисури естради та масових свят КНУКіМ*

ПЕРШИЙ ФЕСТИВАЛЬ "ЧЕРВОНА РУТА" ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ

Наприкінці 80-х років минулого століття образ української культури в Радянському Союзі був і мав, на думку тодішніх мистецьких управлінців, залишатися тільки один – козацький: з шароварами, вишиванкою та короваями. Українська естрадна музика того часу взагалі була загнана у фольклорно-етнографічну резервацію. Зі сцени та екранів звучали пісні, написані та виконані представниками, яких сьогодні заведено називати «традиційною» естрадою. За радянськими законами в концертних програмах могли звучати композиції лише затверджених владою авторів, при чому ці люди обов'язково мали мати вищу музичну освіту та бути членами відповідних мистецьких спілок. Проте, ці митці, хоча в основному і створювали якісний музичний продукт, були абсолютно віддалені від потреб тодішньої молоді.

Як і зараз, заклики того часу до створення музичних фестивалів звучали однаково: «Фестиваль залучає українську молодь до формування патріотичної свідомості засобами української масової музики» [4]. Лише тоді ці гасла мали абсолютно відмінний від сьогодення ідеологічний характер. Отже, для того щоб знайти вплив на українську молодь, потрібно було знайти музику, яка стала б для неї актуальною та цікавою.

Цей фактор став одним з основних мотивів передуванню створення першого Республіканського фестивалю сучасної української пісні «Червона рута» у місті Чернівці.

Тільки відтінки цих мотивів у організаторів фестивалю були різними. Представники влади, які до речі, стали не лише організаторами цього дійства, а й фінансували та активно сприяли мобілізації молоді до участі в ньому, стверджували що «хочуть відродити у молоді інтерес до української пісні», та були впевнені, що фестиваль «надихне молодь на продовження кращих музичних традицій рідного краю. І чекали від фестивалю феєрверку народних українських пісень – як і в старовинних музичних формах, що дійшли до нашого часу так, і в оригінальних сучасних обробках» [3]. А от безпосередні творці самого фестивального процесу вбачали в його місії трішки інший контекст. Музикознавець та композитор Тарас Мельник, музикант Олег Ретецький, музикознавець Анатолій Калениченко, поет і видавець Іван Малкович та музикант Кирило Стеценко, не тільки стали ініціаторами цього дійства, а й зуміли долучити до конкурсу учасників, які змінять історію української естрадної музики назавжди.

На фестиваль приїхало близько п'ятисот виконавців зі всього світу. Окрім українських музикантів на сцену виходили артисти із Канади, Аргентини, Польщі, Сполучених Штатів Америки, тодішніх Югославії та Чехословаччини. І всі вони співали українською.

Конкурсні змагання проходили в трьох категоріях: популярна музика, рок-музика та авторська пісня і співана поезія (на фестивалі учасників цієї категорії називали «співцями»).

Фестиваль проходив у декілька турів. На першому турі учасники «принесли на сценічні майданчики народну творчість. Тут були троїсті музики, кобзи та бандури, барвисте різнобарв'я національних костюмів. В піснях, які виконувалися самодіяльними колективами, зустрічалося чимало цікавих знахідок на фольклорній основі» [3]. Це повністю задовольняло ідеологічні очікування представників влади. Журналісти державних каналів життєрадісно рапортували на всю країну, що головними критеріями відбору журі є наближеність сучасних пісень до народних. Але судді, на чолі із тодішнім секретарем правління Союзу композиторів України, легендарним композитором Мирославом Скориком, скоріш за все їх не чули.

У другому турі, коли із сотні залишилось лише двадцять сім претендентів на нагороди, репертуар учасників змусив представників тодішньої преси кардинально змінити наповнення своїх репортажів: «Більш чітко проявилася тенденція заохочення саме тих виконавців, в чиїх піснях звучали злостиві політичні пародії, відчувалися національна кітчевість та екстремізм, мали місце прославляння буржуазної України…» [3].

На переповнені подивом і обуренням запитання преси, секретар журі В. Івченко відповідав: «Деякі звинувачують нас у необ'єктивності. Зрозуміло, не всі задоволені оцінкою їх творчості. Чимало було в першому турі таких учасників, які знайшли якусь стару пісню, наділи свитки й думали, що успіх їм уже забезпечений. Але для перемоги на такому фестивалі потрібні ще й творчість, і майстерність, і смак.» [3].

«Майстерність та смак» члени журі знайшли у творчості тоді нікому невідомих виконавців, а згодом музикантів, які змінять українську естрадну пісню назавжди.

Основним фестивальним проривом стала рок-музика, заспівана українською. Першу та другу премію в цій категорії отримали виконавці однієї калаборації: Віка Врадій та гурт «Брати Гадюкіни». «Їхнє геніальне поєднання "народного низу" у формі діалектів та фольклорних елементів із естетикою року і панку створило вибух в уяві молодих українців. "Гади" могли стібатися і одночасно співчувати, бо хоч і були наркоманами і хуліганами, сприймали себе частиною знедоленого українського народу. Народу, яким керували літературною українською мовою російськомовні люди без совісті і моралі.» [4].

На фестивальній сцені учасників категорії «поп-музика» стався когнітивний дисонанс – публіка танцювала під серйозні патріотичні тексти. Тогорічна конкурсантка Галина Тельнюк згадує: – «Радянська система цінностей всадила людям у голови, що культура – це обслуговуючий, розважальний елемент, щось таке, що співається при столі. Або на крайній випадок – політичне гасло. Про те, що музика – справді космічний оркестр, інтелектуально-естетичні небеса, без яких жодна нація не може бути нацією, не розуміли.» [1].

Не виправдали сподівання тодішньої влади - сформувати необхідну їм патріотичну свідомість через українську народну музику - і представники категорії, в якій учасники виконували співану поезію та авторську пісню. Зі сцени звучали композиції, які продовжували традиції лірників та кобзарів, та були чітко пронизані патріотичною атмосферою та настроями тодішніх українців. А володар гран-прі фестивалю бард, кобзар і бандурист Василь Жданків, не зважаючи на заборони, вперше публічно виконав «Ще не вмерла Україна».

«Червона рута - 1989» стала поворотним пунктом історії актуальної української музики. Вона вивела із андеграунду молодих самобутніх українських музикантів, зробила їх статусними та легітимувала їх творчість.

Фестиваль не просто створив моду на українську музику, пісню, мову. «Це була одночасно подія і політична, і музично-естетична, і соціальна для наступних поколінь. Вона стала переломним моментом для суспільства напередодні незалежності України.» [2].

Література:

1. Мамченкова О. Фестивальна історія: як прогриміла і чому стихла "Червона рута". URL: https://life.pravda.com.a/culture/2017/05/18/224232/ (дата звернення : 16.08.2020).

2. Овчаренко Е. Кирило Стеценко: «Червона рута-89″ – одна з підвалин української незалежності» URL: https://i-ua.tv/culture/25766-kyrylo-stetsenko-chervona-ruta-89-odna-z-pidvalyn-ukrainskoi-nezalezhnosti (дата звернення: 16.08.2020).

3. Федоров. А. Каким цветом зацвела "Червона Рута"? Правда Украины (No.231, 7 жовтня 1989 року) URL:http://chervonaruta89.blogspot.com/2009/06/blog-post_02.html (дата звернення : 08.09.2020).

4. 30 років "Червоної Рути". Рута зів'яла. URL: https://matrix-info.com/30-rokiv-chervonoyi-ruty-ruta-ziv-yala/ (дата звернення : 08.09.2020).

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Бекіров Усеін, *аспірант НАКККіМ*

СИНТЕЗ АКАДЕМІЗМУ, КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ ТА ДЖАЗОВИХ ТРАДИЦІЙ У ЗБІРЦІ БЕКІРОВА УСЕІНА "ЕТЮДИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО"

Взаємовплив та проникнення традицій різних академічних та неакадемічних музичних практик є загальновизнаними тенденціями сучасної музики. Пошуки в цьому ракурсі лежать у площині малодослідженої музикознавством проблематики, що підтверджує їх цінність та перспективність.

Як і в кожного композитора-піаніста цикл фортепіанних п'єс автора публікації є втіленням його головних музично-творчих інтересів. У збірці «Етюди для фортепіано» яскраво виділяються три стилістичні вектори, що в тій чи іншій мірі звучать в кожній з п'єс. А саме – етюдно-прелюдійна академічна стихія, кримськотатарська фольклорна стилістика та джазові традиційні техніки.

Модус фольклору вирізняється у зразках збірки ладовою колористикою, змінністю ритму, метру, пісенністю та унісонно-октавними проведеннями тем-мелодій, терцієвими вторами, медитативними ostinato. Варто зазначити, що справжня цитата кримськотатарської пісні «Калабалик» звучить тільки в етюді № 10, а в інших це оригінальні мелодії композитора в дусі татарського мелосу. Терпкі джазові гармонії, еліпсиси, складні синкоповано-пунктирні ритми, блукаючі терції, імпровізаційна природа тем, характерні джазовій мові стають ще однією гранню осмислення автором композиції етюдів.

Основним же стильовим вектором циклу стала класико-романтична академічна традиція. Токатність тем в дусі perpetum mobile з опорою на розширену класико-романтичну тональність, етюдно-прелюдійні типи фактури (арпеджовані, гамоподібні) свідчать про прагнення композитора зберегти це русло головним. Увага автора зосереджена не тільки в фортепіанній техніці, практичних проблемах концертної гри, але й тонкощах компонування. Підтвердження цьому є різноманіття композиційних методів роботи з матеріалом на всіх можливих рівнях (стильовий, структурний, інтонаційний, тональний, метро-ритмічний, фактурний та ін.). Також в етюдному жанрі були застосовані й різні поліфонічні техніки – імітація, контрапункт, basso ostinato та ін. У зв'язку з цим, звичайно ж, виникають алюзії до творів великих класиків, зокрема до Й. С. Баха. Натяки на типові гармонічні звороти, голосоведення, інтонації, фактуру яскраво прослуховуються в етюдах № 2, 3. Окрім цього помітні й алюзії до Ф. Шопена і його прелюдії c-moll у коді етюду № 3.

Саме такий сплав і водночас контраст академічного, джазового та фольклорного в авторських етюдах стає об'єднуючим фактором різних за характером, темпом, динамікою, фактурою, техніками етюдів. Попри те, що всі три сфери звучать в кожній п'єсі й утворюють нерозривний сплав цілого, одна зі сфер зазвичай виходить на перший план яскравіше інших. Так, фольклорним флером вирізняються 8 та 10 етюд, джазова домінанта характерна для етюдів № 2 та 4. Та найбільшу групу складають ті, що пов'язані з академічною фортепіанною лексикою – № 1, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 12 етюди.

Важливу роль у створенні цілісності й органічності етюдів при багатому спектру технік та стилістичних звернень має чітка логіка форми. Важливу роль в цьому відіграє фактура – мінлива, контрастна, вона стає як засобом виразності, так і формотворчим фактором. Композитор застосовує класичні зразки музичної форми, серед яких варіативно-варіаційна (№ 1, 5, 10), прелюдійно-імпровізаційна (№ 3, 6) та тричастинна репризна (№ 2, 4, 7, 8, 9, 11, 12).

Щодо головних технічних завдань етюдів – увага звертається саме на тих труднощах концертуючих академічних та джазових піаністів, з якими зустрічався сам автор збірки: техніки гри блок-акордів, поліритмія на різних рівнях фактури. Окрім цього значну увагу приділено партіям лівої руки, а в загальній фактурі обидві руки не поступаються рівнем навантаження то конкуруючи, то доповнюючи один одного. Важливо те, що дані п'єси сприяють як розвитку технічних можливостей піаніста, так і вмінню вести мелодичну лінію, слухати і чути композицію в цілому.

Зразки вивчення композицій такого типу, де зустрічається поєднання академічних, фольклорних та джазових практик сьогодні є доволі рідкісними. Стаття є одним з перших музикознавчих пошуків у цій проблематиці й ще чекає нових наукових досліджень.

Даценко Вікторія, *викладачка циклової комісії спеціального фортепіано Житомирського фахового музичного коледжу ім. В. С. Косенка, здобувачка НАКККіМ,*

ХАРАКТЕРИСТИКА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ВІКТОРА КОСЕНКА

Творчість В.Косенка – багатогранна, тематично різноманітна. Вона охоплює майже всі жанри. Увагу митця привертали різні сфери людського життя і діяльності: політико-громадянський пафос, романтика праці, духовний світ сучасника. В яких би жанрах не працював композитор, всюди відчуваються високий професіоналізм, майстерність, широка ерудиція [1]. Його творче обдаровання зросло на вітчизняніїй світовій класиці, естетичний світогляд співзвучний романтичним віянням [2]. Композитор взяв за основу своєї творчості принципи і властивості класичного стилю. Мелодія виступає основним виражальним засобом, головним носієм музичної думки [4, с. 15].

У Житомирі В. Косенком було написано, зокрема: 12 романсів («Вони стояли мовчки» на слова В. Стражева, «Я ждав тебе», «Ні відгуку, ні слова», «І знов в моїй душі» на слова О. Апухтіна, «Колискова» на слова О. Блока та ін.), 12 фортепіанних етюдів ор. 8, поеми, мазурки і ноктюрн для фортепіано, сонати для скрипки і фортепіано, концерт для скрипки і фортепіано, низка п'єс, соната для віолончелі і фортепіано, інтродукція і пролог до п'єси Івана Кочерги «Фея гіркого мигдалю» для малого складу оркестру, музичні номери до п'єси Юджина О'Ніла «Любов під в'язами», музика до монтажу «Шлях 44-ої дивізії у піснях» тощо.

Після 1927 року композитор пише Класичне тріо в чотирьох частинах для фортепіано, скрипки і віолончелі, «11 етюдів у формі старовинного танцю», сонату для скрипки і фортепіано, присвячену своєму другові і колезі В. Г. Скороходу, романси ор. 6 на вірші російських поетів мовою оригіналу та в українських перекладах («Німої тиши хочеться мені», «Коли б то ти могла», «Співа зима», «Ніч і млиста хуртовина», «Сльози»), романси «На майдані», «Мобілізуються тополі», «Іду з роботи я, з завода» на слова П. Тичини, з яким Віктор Степанович познайомився під час своєї подорожі до Харкова [3, 16].

Інструментальні твори великої форми В. Косенка, створені у період розквіту його творчості, представлені автографами таких симфонічних творів, як Героїчна увертюра для великого симфонічного оркестру ор. 21, що увійшла до золотого фонду української музики, та Симфонічна поема на молдавські теми ор. 26; концерти для солюючих інструментів з оркестром: автографи Л. М. Ревуцького та Г. І. Майбороди концерту c-moll для фортепіано з оркестром ор. 23, які оркестрували його за клавіром Косенка; клавір і чернетки партитури концерту cis-moll ор. 21 та концерту B-dur для фортепіано з оркестром, концерт a-moll для скрипки з оркестром ор. 6 у редакції Г. І. Майбороди.

Симфонічна палітра В.Косенка характеризується насиченістю музично-тематичного матеріалу – багатотемністю, з одного боку, і не досить широкою розробкою основних тем, – з іншого. Композитор тяжів до так званого психологічного симфонізму, він дав яскраві зарисовки глибоких емоційних переживань через контрастні образи й динамічні зіставлення.

***Література*:**

1. В.С. Косенко у спогадах сучасників / упоряд.: А.В. Косенко. Київ : Музична Україна, 1967. 179 с.
2. В.С. Косенко. Спогади. Листи. Вид. 2-ге, доп. / упоряд. А.В. Косенко. Київ: Музична Україна, 1975. 295 с.
3. Іванова О.А. Архів В.С. Косенка (1896–1938) у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : біографічне дослідження; науковий каталог / ред. кол.: О.П. Степченко. Київ, 2019.
4. Стецюк Р. М. Віктор Косенко. Київ : Муз. Україна, 1974.

Зосім Ольга, *доктор мистецтвознавства, доцент НАКККіМ*

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ У ВИКЛАДАННІ МУЗИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Музика як найбільш витончене мистецтво потребує особливого підходу в навчанні. Музична освіта передбачає існування духовного зв'язку між учнем і наставником, який не лише має навчати музикантів азам ремесла, а покликаний розкрити усю глибину музики як мистецтва, що гармонізує людські душі.

Нинішнє століття внесло значні корективи в освітній процес, у тому числі й навчання музиці. Глобалізація та всесвітня мережа надзвичайно розширили можливості вибору викладачів, і сьогодні будь-хто може брати приватні дистанційні уроки у провідних професорів Паризької консерваторії чи Джульярдської школи. Навіть втрата безпосереднього «живого» спілкування зі вчителем, особливо важлива саме для музикантів, не стає на заваді тим, хто бажає отримати музичну освіту у тих викладачів, яких обиратиме сам.

Нинішні карантинні реалії практично не залишили вибору тим, хто коливався у виборі між дистанційною освітою та «живим» навчанням, при цьому дискусії, що точилися між прихильниками та

противниками дистанційного музичного навчання, знову загостилися. Частина викладачів вважає, що дистанційна музична освіта – це профанація освіти, дехто стоїть на протилежних позиціях, оскільки вже давно використовує її у своїй викладацькій практиці, причому цілком успішно. На нашу думку, музична дистанційна освіта є найбільш придатною для мотивованих учнів – студентів коледжів та вишів. Учні шкіл, особливо молодших класів, для віддаленого навчання менш пристосовані.

Виділимо типи музичних дисциплін і визначимо, наскільки вони є комфортними для дистанційної освіти. Абсолютно непридатними для дистанційних форм усі види спільного музикування, що передбачають гру в ансамблі та оркестрі, спів у хорі тощо. Популярні на початку епідемії коронавірусу відео з демонстрацією спільної гри або співу у реальному часі за допомогою цифрових технологій є красивим презентативним відео, що зроблено звукорежисером і режисером відеомонтажу для естетизації буття присутніх у цифровому просторі людей у період духовних потрясінь. Ці музичні відео аж ніяк не є результатом спільного музикування, оскільки це технічно неможливо. Втім, часто такого роду відео не позбавлені художньої цінності, оскільки демонструють спільний творчий продукт, однак аж ніяк не пов'язаний з практикою живого музикування.

Індивідуальні дистанційні уроки навчання гри на інструменті або співу – значно більш прийнятна форма спілкування вчителя і учня. І хоча низка педагогів негативно ставиться до цих форм, оскільки вони не можуть замінити «живе» спілкування, все ж таки ці уроки стали основною формою музичного навчання у період карантину 2020 р. Відзначу, що якість дистанційної освіти залежить як від майстерності викладача, так і мотивації учня, а тому дистанційні форми частково можуть замінити «живі» заняття, але повністю – ні.

Музично-теоретичні дисципліни (теорія музики, сольфеджіо, гармонія, аналіз музичних творів тощо) за своєю природою є більш відповідними для дистанційного навчання. Але найбільш придатні для віддаленої освіти музично-історичні дисципліна, де сам матеріал та форми його подачі є споріднений з гуманітарними, а не власне мистецькими дисциплінами. За цей неповний рік викладачі музично-історичних дисциплін накопичили власний досвід дистанційного навчання. Коротко підсумую власні спостереження щодо роботи зі студентами бакалаврата та аспірантами.

Проведення лекцій традиційного формату у відділеному режимі має свою плюси, так і мінуси. Плюсом є те, що здобувачі вищої освіти можуть бачити й чути викладача, а також задавати йому питання безпосередньо під час або наприкінці лекції. Недоліком є психологічне напруження викладача, пов'язане з використанням цифрових технологій, а також певну розпорошеність уваги слухачів. Тому доцільно поєднувати усні форми лекцій з письмовими, які часто є більш інформативно насиченими, бо не мають обмеження у часі, а до їх тексту можна завжди повернутися. Те ж саме можна сказати і про семінари: при дистанційному навчанні позитивом семінарських занять в реальному часі є безпосереднє спілкування і діалог з викладачем, однак при великій кількості студентів така форма не дає можливості вислухати усіх присутніх. Натомість письмова форма лозволяє здати семінар усім або майже усім членам групи, хоча можливість діалогу, у тому числі з одногрупниками, втрачається.

Письмова форма також відкриває нові можливості для формування компетенцій, які не були передбачені освітньою програмою. Йдеться про навички роботи з письмовими текстами, а саме відбір інформації та компіляцію (нагадаємо, що тут не йдеться про академічні тексти, якими є реферат, курсова, кваліфікаційна робота тощо). Тексти семінарів, підготовлені в письмовій формі, мають продемонструвати ступінь знайомства студента з темою, сформувати вміння знайти та правильно подати необхідну інформацію відповідно до поставлених питань. Нагадаю, що в інформаційну добу дуже важливо вміти критично оцінювати інформацію. Практика таких письмових семінарів протягом другого семестру 2019–2020 рр. показала, що ці форми даються студентам спочатку нелегко, проте потім приносять свої плоди, а саме вміння чітко і ясно формулювати власні думки, критично відноситися до інформації тощо. Навичкам відбору сприяє використання форми презентації, бо при її підготовці з величезного потоку інформації треба відібрати найголовніше, а це дає можливість формувати навички висловлюватися лаконічно.

Музична специфіка також знаходить своє відображення у письмових семінарах. Усі наведені тези студент має проілюструвати посиланнями в YouTube. Кількість таких прикладів зазвичай є більшою, ніж при «живому» семінарі, а тому студент при підготовці знайомиться з більшою кількістю музичних творів або їх інтерпретацій.

Дистанційні письмові семінари сприяють і формуванню навичок написання власних текстів. Йдеться про жанр есе, який передбачає написання власних думок у вільній формі щодо того чи іншого мистецького явища. У період навчання низка студентів створили оригінальні есе, які є завершеними за формою і написані яскравим літературним стилем. Створення есе музикознавчого тематики є першим етапом формування навичок академічного письма.

Безумовно, дистанційна освіта повністю не замінить «живу», проте коли вона не має альтернати, ми повинні повною мірою користатися її позитивними моментами і максимально згладжувати негативні.

Калюжна Ілона, *магістрантка Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв*

РОЛЬ АЛЬБОМУ «Я ПРОФЕСІЙНИЙ РАБ» ТАРАСА ПЕТРИНЕНКА В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Музичне мистецтво завжди вважалось рупором прогресивних думок суспільства. Пісня може послужити основою-символом для самоідентифікації особистості як громадянина-патріота своєї країни. Жанр пісні, де мелодія суміщається із словами, може стати потужною емоційною зброєю. Адже тут співіснують дві складові, які діють на слухача в комплексі: літературна (віршований текст) та музична (мелодія). Патріотичні тексти пісень, підсилені закодованою в народнопісенних музичних інтонаціях емоцією, мають колосальний вплив на людську свідомість. Саме така музика, на нашу думку, стала своєрідною емоційною зброєю, що допомогла українцям здолати радянську систему.

Пісні Тараса Петриненко мають одну надзвичайно цікаву рису. Вони ніби збуджують у слухачів патріотизм, витягають його із глибин наших душ. Пісні артиста глибоко вкорінені у народнопісенний мелос. Його співак увібрав ще в дитинстві разом із тими рідкими народними піснями, які звучали у виконанні його матері. Через свої авторські пісні артист несе свої почуття щирої любові до рідного краю, а серця слухачів резонують з цими емоціями та сповнюються патріотизмом. Петриненко зазвичай пише тексти для своїх пісень сам. Практично пісня в співака народжується як єдине авторське ціле, де текст компонується одразу невідривно від музичної інтонації. На нашу думку, саме тому пісні артиста мають такий вплив на аудиторію.

Також треба брати до уваги стилістичні особливості композиції Петриненка. На початку своєї творчої кар'єри артист вибрав стилістику рок-музики під впливом The Beatles та залишився вірним їй назавжди. Рок завжди був музикою протесту, стилем бунтарів. Можна сміливо сказати, що творчість Петриненка другої половини 1980-х років це був суцільний музичний україномовний рок-протест проти радянської системи. І попри всі заборони, цей протест досяг своєї мети.

У 1989 році з'являється альбом Т. Петриненка та гурту Гроно «Я професійний раб». Кожна з десяти україномовних пісень альбому стала цвяхом у труну усій репресивній машині Радянського Союзу, який вже активно тріщав по швах. Такі хіти, як «Народний Рух», «Я професійний раб», «Колискова 33-го року», «Чорнобильська зона» та славнозвісна «Україна» збурювали суспільство, насамперед, своїм національно орієнтованим мелосом у суміші із роком, який так і не змогли приборкати постанови московських пленумів. Складається враження, що автор тут намагався достукатися до вух і сердець співвітчизників, дати їм енергію до боротьби за допомогою пісні.

В альбомі також піднімаються серйозні національно-історичні та політичні теми. Подіям Голодомору присвячена пісня «Колискова 33-го року» у виконанні Тетяни Горобець. Це була перша авторська пісня, безпосередньо присвячена цим подіям. Про Голодомор 1932-1933 років довго було заборонено не тільки створювати мистецькі твори, а й взагалі говорити. Від артиста вимагалась величезна патріотична мужність, щоб мати силу сказати це прямо за допомогою мови пісні на всю Україну та Радянський Союз.

Філософський текст однойменної назві альбому пісні «Я професійний раб» змушує задуматись над тим, для чого потрібна держава та яку роль відіграє у ній кожний її громадянин. Пісня написана як речитатив, мелодекламація. Це допомагає більше зосередитись на тексті та задуматись над їх прихованим змістом. Слова пісні про «12 колін спадкового кріпацтва» відносяться виключно до Росії, адже на території України кріпацтво було введено значно пізніше, ніж в Росії. Його ввела Катерина II і проіснувало воно до його скасування в 1861 році тільки 78 років, що є життям одного покоління. Тобто дідусь ще міг встигнути розповісти своєму онуку про те, як жити вільно. Тарас Петриненко співає про ту рабську свідомість, яка змушує шукати ідола «кому поклони бити» та перекриває на генетичному рівні прагнення людини жити вільно та думати незалежно, без «тавра чужих ілюзій». На жаль, як стверджував Петриненко в одному із інтерв'ю більше ніж через 30 років після написання цього тексту, «одне покоління професійних рабів виховало інше» [1]. Тобто і в наш час свідомість «професійного раба» заважає багатьом мешканцях так званого «пост-радянського» регіону зрозуміти справжню. ціну свободи.

Передостання композиція альбому «Народний Рух» звучить як заклик до боротьби за незалежність. Назва пісні та її зміст тісно пов'язаний із першою опозиційною до комуністів партією, що виникла в нашій країні – «Народним Рухом України». У 1989 році «Рух» був тією громадсько-політичною силою, яка об'єднала численні демократичні та патріотичні національні угруповання задля досягнення єдиної мети – незалежності України. Композиція Петриненка присвячена саме цьому.

Завершує альбом славетна пісня «Україна», що звучить практично як заклик до національного пробудження. Ця композиція була написана ще на початку 1980-х «в шухляду», адже любити тоді дозволялось тільки «радянську вітчизну». Любити інші країни та співати про цю любов було «табу».

Тематика будь-якої пісні, де простежується хоча б невеликий натяк на любов до України, могла бути приводом до звинувачення у націоналізмі та жорстких репресій. Створюючи її, Тарас Петриненко не думав, що вже через 10 років ця пісня на перетвориться своєрідний «духовний гімн» України, яка почала йти до своєї Незалежності. Проте згодом артист зізнався, що дійсно є надзвичайно щасливий, що зміг написати таку чудову присвяту рідній країні, проте спеціального задуму створювати духовний гімн не мав, а «просто освідчився в любові своїй Країні, рідному народу» [2].

Тарас Петриненко своїм альбомом «Я професійний раб» взяв на себе роль культурно-політичного кристалізатора суспільних думок та вподобань. Він та інші артисти зуміли наповнити український ефір того часу надзвичайно якісною україномовною музикою. В її основі була національна культура, а в її текстах – патріотизм, в її композиційній основі – стилістика та бунтарських дух рок-музики. Своїм звучанням музика Тараса Петриненка виховувала національну свідомість у слухачів, а у молоді – любов до української музики та української культури. Без незалежної національної культури, частиною якої є музика, не може розвиватись жодна країна.

***Література*:**

1. Рудяченко О. Україна або з'явиться в апгрейдній версії, або … зовсім зникне: Тарас Петриненко - про політику, естраду і майбутнє. *Газета «День»*. 2020. 10-11 січ. (№ 2/3). С. 22.
2. Рудяченко О. Тарас Петриненко, музикант: «Дякую тобі, Господи, що співати "ні про що" я так і не навчився!». *Інформаційне агентство «Укрінформ»*. 2019. 3 грудня. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2829887-taras-petrinenko-muzikant.html (дата звернення: 14.09.2020).

Кирея Марія, *асистентка Тернопільського національного педагогічного Університету імені Володимира Гнатюка*

ТВОРЧЕ СТАНОВЛЕННЯ БОГДАНА АНТКІВА У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ГАЛИЧИНИ

В загальній панорамі музичної культури Західної України особливе місце посідає спадщина Галичини, зокрема Тернопільщини. Необхідність створення цілісної й об'єктивної характеристики українського мистецтва, збереження ціннісних орієнтирів вимагає починати дослідження насамперед з вивчення діяльності конкретних особистостей. Досі творчий здобуток Богдана Антківа не розглядався як великий пласт музичної культури Тернопільщини. Саме тому ми розглянемо постать Богдана Антківа як музичного діяча, який переходить грані аматорства та розвивається в напрямку професіоналізму.

У першій половині XX століття культурно-просвітницькій діяльності присвятив себе Богдан Антків – уродженець села Острова Тернопільського повіту (теперішнього Тернопільського району, Тернопільської області). Вихований у родинних музичних традиціях, Богдан ще з малку прагнув стати музикантом, як його батько Михайло Іванович. Саме завдяки їхній родині в Острові діяв осередок «Просвіта», який успішно проводив мистецькі заходи, які славилися за межами села. Його перші кроки в музиці розпочиналися з сільського аматорського гуртка. Під впливом батька-хормейстера, він береться за диригування дитячого хору при місцевому осередку товариства «Просвіта», а закороткий час і духовим та мандоліновим оркестром рідного села.

У 20-річному віці задля підвищення кваліфікації Богдан Михайлович закінчує шестимісячні курси при Тернопільській філії Львівського вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка. Це був перший етап становлення Богдана Антківа як самобутнього музичного діяча, який мав чітку мету і впевнено йшов до неї.

Після закінчення навчання Б.Антків починає застосовувати свої знання на практиці, а саме: стає диригентом у співочо-музичному товаристві «Торбан». Він активно працює з молоддю, вивчає нові твори, популяризує вокальну та інструментальну музику, грає в аматорському театральному гуртку. Активна громадська позиція в проукраїнських організаціях мала великий успіх серед простого народу та великі неприємності серед польської влади. Він був організатором та учасником різних українських товариств та конкурсів. У фонді Державного архіву Тернопільської області зберігається грамота від 11 лютого 1936 року про здобуття колективом «Торбан» відзнаки II рівня на конкурсі хорів Тернопільського повіту із виконанням колядки «Бог предвічний народився». У своїй роботі він використовував твори Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Григорія Давидовського, Миколи Ракова та інших. Саме завдяки Богдану Антківу аматорська робота гуртка стала на новий рівень, який славився успіхом на території Тернопільського повіту. Через активну проукраїнську позицію Б.Антківа засилають у прикарпатське село Горохолина Богородчансього повіту Станіславівського воєводства. Але і там, далеко

від рідного краю він не зраджує своїм мистецьким уподобанням – створює хор молодіжної організації «Соколята» імені Тараса Шевченка при читальні «Просвіти» в горішній частині села. Через декілька років разом із дружиною Марією Богдан Михайлович повертається в Тернопіль, куди вони були зараховані у трупу капели, яка у зв'язку з початком наступу нацистської Німеччини, змушена була припинити свою роботу.

В роки війни війни він повертається в рідне село Острів, де знову очолює мішаний хор. У 1942 році колектив бере участь у конкурсі (м.Львів), в якому виборює перше місце у номінації «Сільські хори». Острівський мішаний хор виконував твори М.Лисенка: українську народну пісню «На вгороді коло броду» (перекладене для мішаного хору Богдана Антківа) та «Вітер в гаї нагинає лозу і тополю», а також «Боже великий єдиний». Своїм виступом утвердився у мистецькій колізії Антків – віртуозний диригент, а хор дедалі частіше брав участь у заходах в Тернополі: у кафедральному соборі Успіння Пресвятої Богородиці на храмове свято та у концертах.

Вже у 1944 році, після звільнення Тернополя від німецьких окупантів, як досвічений диригент Богдан Антків приходить у Тернопільський театр імені І.Франка під керівництвом Миколи Комаровського на посаду хормейстера. Щасливий випадок долі в поєднанні із професійною музичною освітою дали неабиякий поштовх для народження нового багатогранного Антківа-актора, Антківа-митця.

«Велике бачиться на віддалі… часу». Саме такою величною постаттю у музичному мистецтві Тернопільщини І половини ХХ століття був Богдан Антків. Його вклад у музичне мистецтво є великим надбанням Тернопільщини, що дає змогу комплексно оцінити історію музичного мистецтва Галичини, висвітлити його значення в історії українського мистецтва.

***Література*:**

1. Мирослава Пінковська. До скарбниці галицької сцени. / Богдан Антків – лицар галицької сцени. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І.Франка, 2015. 184с. іл.48 с.
2. Смоляк Олег. Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області). Монографія. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. 124 с.

Локтіонова-Ойцюсь Олександра, *викладачка кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка*

МУЗИЧНЕ ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Музичне телебачення, яке набуло активного розвитку вже з другої половини ХХ століття, перш за все, характеризує наявність та якість музичних телепрограм. Сама по собі телевізійна музична програма - явище багатогранне, що включає в себе безліч різних компонентів: відеоряд до музичного твору, безпосередньо виконання, постановка музичного номеру, телевізійну режисуру. Разом з тим, сьогодні жодна телепрограма не виходить в ефір без музичного оформлення, але від цього вона ще не стає музичною. У зв'язку необхідним постає уточнення поняття музичної телепрограми [1].

Так, музична телепрограма – це аудіовізуальна передача інформації за допомогою телебачення, невід'ємною частиною якої є виконання музичних творів, а основним предметом – музичні композиції або їх виконання. «Програма» в даному контексті – це як одиниця мовлення, тобто окремо закінчений твір журналістики або мистецтва, позначений окремим рядком мовлення [2].

Таким чином, музичне телебачення ми розглядаємо як сукупність музичних програм. Нами виділяються дві обов'язкові ознаки музичних телепрограм: включення до складу телепрограми виконання музичних творів (фрагментів виконання); основний предмет телепрограми – музичні твори , а також – виконання.

Основна мета музичного телебачення сьогодні – це розвага: розважальне телебачення набагато активніше, ніж раніше. Технічний прогрес, розвиток медіа-проектів та інтернет-ресурсів все більше залучає глядача до перегляду музичних телепрограм.

Потенційно коло завдань музичного телебачення досить широке. Виділяються наступні завдання музично-журналістського виступу [3]: інформаційні – задоволення інформаційних потреб людини, суспільства, держави. Це відноситься і до музичного телебачення, яке здатне поширювати інформацію повніше, швидше та більше насичено, ніж радіо або друковані ЗМІ. Регулярне отримання людьми культурної інформації щодо музичних подій, життя зірок у сучасному світі стало нормою. Звідси виникає той факт, що інформаційні програми є опорними точками сітки мовлення будь-якої музичного телеканалу; культурно-просвітницькі – будь-яка телепередача в якійсь мірі залучає людину до культури. Телебачення виконує трансляцію будь-яких музичних заходів: спектаклів, концертів, шоу-програм.

Говорячи про залучення аудиторії до мистецтва за допомогою телебачення, не можна не відмітити можливість глядача ознайомитись з музичними творами популярних виконавців.;виховні – залучає глядача до певного способу життя з відповідним набором моральних і духовних цінностей; аналітичні – процентне відношення рейтингу музичної телепередачі для подальшого розвитку телеканалу.

Виходячи з визначення, мети і завдань музичного телебачення визначається широке коло функцій музичного телебачення: розважальна; участь в процесі комунікації і культурного обміну; освіти; виховання; ціннісної орієнтації; соціально-організаторська; інтеграційна; організації дозвілля; виробництва культурних цінностей за підтримкою продюсерів телепрограм (продюсерських компаній); формування ринку виконавців [4].

З одного боку, музичне телебачення є системою, яка залежить від сучасного шоу-бізнесу, його інструментом для проведення музичної політики та просування на музичному ринку в медіа окремих виконавців; з іншого боку, воно виконує виключно розважальну функцію. Музичне телебачення реалізує завдання відволікання телеаудиторії від певних проблем.

Процес глобалізації музичного телебачення, який набуває все більшого поширення, пов'язаний з інтернаціональністю телебачення загалом, можливістю трансляції музичних телепрограм без адаптації, а також інтересу масової аудиторії до закордонних виконавців. Разом з тим, демассифікація музичного телебачення обумовлена разнохарактерністю аудиторії, яка зацікавлена в споживанні різних музичних стилів і напрямів, а також можливістю використання цифрового телебачення та Інтернет-ресурсів, організації безліч музичних тематичних каналів.

Отже, музична програма є основним структурним елементом на музичному телебаченні. Формат музичної передачі формує попит в музичній індустрії. На сьогоднішній день домінуючою функцією музичного телебачення залишається розважальна. Розважальна функція залучає більшість аудиторії до перегляду музичної програми. Унікальність музичного телебачення в його одночасному прагненні до глобалізації і демасифікації. Це дозволяє музичному телебаченню існувати як в Інтернет просторі, так і активно розвиватися на різних цифрових телеканалах.

***Література*:**

1. Локтіонова-Ойцюсь О.О. Українське музичне телебачення 1990-х – 2000-х років як соціокультурний та мистецький феномен. Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 35. С. 195-199
2. Корнеева С.М. Музыкальный менеджмент. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. 303 с.
3. Саппак В. Телевидение и мы: Четыре беседы. Москва: Аспект пресс, 2007. 168 с.
4. Шерстобоева Е. А. Музыкальное телевидение: программные и структурно-функциональные особенности : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.10. Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Москва, 2009. 24 с.

Падалко Вікторія, *магістрантка НАКККіМ*

МІЖВИДОВА МИСТЕЦЬКА ІНТЕГРАЦІЯ У ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Взаємодія музики й літератури має глибоке історичне підґрунтя і, передусім, відображає особливість людського мислення. У більшості поетів, а також і прозаїків, бачимо вічне прагнення наблизитись до музики мови, а в музикантів, навпаки, тяжіння до засобів форми, якими користуються письменники. Саме гармонійне взаємопроникнення мистецтв веде митців до найвищих досягнень, не тільки підвищуючи їх художній рівень, а й розширюючи сферу впливу на реципієнта. У цьому полягає актуальність теми дослідження. Для вокаліста, як провідника між музичним твором і слухачем, принцип мистецької синестезії грає основоположну роль і дозволяє апелювати не лише до звукових відчуттів, а й залучати зорові, дотикові образи. Це створює цілісну картину світу, в який потрапляє слухач, і дає можливість торкати не тільки свідому, інтелектуальну складову, а й проникати в підсвідомість. Метою дослідження є актуалізація можливостей музично-літературного синтезу для розкриття творчого потенціалу вокаліста в контексті інтермедіального прочитання спадщини українських митців.

Теорія синтезу мистецтв завжди була в полі зору дослідників і вже досить давно обґрунтовано необхідність досліджень, які б поєднували й порівнювали явища з різних видів мистецтва. Наприкінці минулого століття у зарубіжному науковому дискурсі з’явилося поняття інтермедіальності як порівняльного мистецтвознавства [1, 372], а теорія інтертекстуальності зазнала нового тлумачення як взаємодії мов різних мистецтв [3, 47]. Серед українських вчених можна спостерігати стрімку тенденцію до зростання зацікавленості інтермедіальністю та інтеграційним підходом (Н. Герасимова-Персидська, С. Маценко, О. Мацяк, Д. Наливайко, О. Рисак, Ю. Чекан та інші), що передбачають пошук і дослідження своєрідних взаємозв’язків та взаємовпливів між видами мистецтва, поглиблюючи не тільки розуміння художніх образів, а й розуміння світогляду творців, витоків їх естетичних ідеалів. У свою чергу це сприяє відновленню генетичного коду українців, увиразнює їх ідентичність та самоідентичність.

Музика і поезія мають спільне джерело і пройшли довгий шлях, будучи єдиним, неподільним явищем. Поезія була своєрідною піснею, яка передавалася з уст в уста у певній ритмічно-музичній формі. Поставши в первісному світі з однакових трудових процесів, поезія і музика й досі зберігають багато спільних рис: наявність метра й ритму, словесне/музичне інструментування, інтонацію/мелодію тощо. Цілі цивілізації, як-от Антична Еллада, вбачали у цім гармонійнім поєднанні вищу форму музичного й поетичного розвитку, називаючи все, що споріднене з музикою, справою богів, а саму поезію – божественним співом [2].

Одним із найяскравіших прикладів синтезу музики й літератури в українській культурі є епоха «помежів'я» (XIX – XX ст.). На хвилі модерного етапу національного відродження, українська культура отримала якісне оновлення, спираючись як на глибокі традиції, так і на тенденцію художнього новаторства. Активізувалися різні мистецькі течії та напрямки, розширилися естетичні поля. Нове бачення світу змушувало письменників збагачувати творчу техніку й шукати засоби виразності у споріднених мистецтвах. Так як зазначена епоха характеризується історичною еволюцією національної думки про музику, митці спрямували свою увагу саме на музичне мистецтво. Аналіз музичних особливостей художньої мови і чинників впливу на естетичну рецепцію письменників дає усі підстави стверджувати, що музика стала для них творчим імпульсом, а їх власні твори – навпаки, спонукають і сьогодні композиторів втілювати їх літературні задуми в музику. Яскравими результатами творчого переосмислення музикальності поезій Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки є випущені нами сингли з майбутнього альбому «Як співають слова видатних українців», а також концертні програми, що поєднують вокальні номери з поетичними перфомансами.

Проведене нами інтернет-дослідження підтверджує важливість текстів пісень для слухачів, а отже, слухач звертає значну увагу на якість донесення змісту вокалістом, розуміння ним проблематики, відповідність вокального дизайну змістові. Таким чином, у формуванні професійного виконавця грає непересічну роль розвиток чуттєво-емоційної сфери, естетичного смаку та майстерності інтерпретації. А якщо мова йде про автора-виконавця, в такому випадку має бути задіяний весь спектр музично-поетичних виражальних можливостей. Для отримання відповідних знань і досвіду, звернення до кращих зразків української культури є надзвичайно актуальним. Перспективами таких досліджень можуть стати як нові теоретичні аспекти міжвидової мистецької інтеграції, так і сучасні прочитання творів, сценічні представлення синтезу літературного й музичного мистецтва у творчості українських митців.

Література:

1. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 487 с.
2. Шестаков, В. П. От этоса к аффекту: история муз. эстетики от античности до XVIII в. Москва: Музыка, 1975. 351 с.
3. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу // Філологічні семінари. 2013. Вип. 16. С. 46-53.

Романец Дар'я, *аспірантка НАКККіМ*

РОЗВИТОК ЖАНРУ ДИТЯЧОЇ ОПЕРИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Історія жанру української опери для дітей починається у наприкінці XIX ст. у творчості М. Лисенка. У XX ст. вона продовжується в операх К. Стеценка, К. Богуславського, Г. Компанійця, І. Польського, Ю. Рожавської та ін. У сучасний період вітчизняні композитори також створюють численну кількість музично-театральних творів для дітей та юнацтва.

У 90-ті рр. прем'єри музично-театральних творів для дітей відбуваються в різних містах України. Так, у Дніпропетровському театрі опери та балету була поставлена опера-дійство Володимира Птушкіна «Дива дивні» на лібр. М. Ентіна за казками О. Пушкіна (1992). У Миколаївському музично-драматичному театрі ставилася комічна рок-опера Тетяни Ярової «Іменини з пригодами» за казкою «Муха-цокотуха» К. Чуковського (1993). За твердженням О. Петренко, характерною ознакою цього твору є те, що «полістилістика, як принцип організації музичного тексту, визначає драматургію твору і всього спектаклю» [4, 138]. В Одеському академічному театрі опери та балету відбулася прем'єра опери-балету Віталія Філіпенка «Барвінок» за лібр. Б. Чалого та Е. Яворського (1995). Жанр твору зумовлено значною роллю хорових та хореографічних епізодів. Основу драматургії становить контраст позитивного та негативного начал, що характеризується й контрастом інтонаційних сфер. Позитивний шар образів спирається на народнопісенні інтонації переважно дитячого фольклору, негативний – на пласт

танцювальності, що взагалі є характерним для відтворення конфлікту етичних начал у сфері вітчизняного музичного мистецтва [1, 12].

У Харківському театрі опери та балету було поставлено дитячу оперу Миколи Стецюна «Коли ще звірі говорили» (1996). Вона є першою українською дитячою оперою за мотивами казок І. Франка (лібр. С. Чепалова). В Дніпропетровському театрі опери та балету вона йшла під назвою «Три мішки хитрощів». В партитурі опери наявна не лише дотепна стилізація музичного фольклору та вражаюча мелодійність, а й запрошення поглянути на наївно-повчальні перипетії народної казки з погляду дітей кінця XX – початку XXI ст.

У Національні філармонії України було поставлено дитячу оперу-балет Олександра Костіна «Незвичайна чайна або Жовтий лелека» на лібр. І. Мамчура та О. Вратарьова за мотивами китайської народної казки (1997). У Київському дитячому музичному театрі було поставлено оперу Ігоря Щербакова «Пастка для відьми» (1997). Серед інших творів зазначеного періоду відома опера Ірини Кириліної «Вовк-чарівник» на лібр. Г. Аронова (1993) та Володимира Золотухіна «Маленька чаклунка» на лібр. Д. Шевцова (1996).

Значну кількість дитячих опер, пройнятих чинниками української пісенності, було створено протягом 1930-80-х композиторами української діаспори. Список творів наведено у праці Г. Карась [2]. Всі вони призначені для дитячого виконання. Поміж них у США написали дитячі опери композитори І. Білогруд «Червона шапочка», О. Залеський «Цвіркунчик», Я. Ласовський «В царстві Оха», З. Лисько «Золоте весілля», В. Овчаренко «Лис Микита» (1969) та ін. Усі ці твори відіграли важливу роль у збереженні рідної мови, виховання української ментальності, патріотизму, любові до України та її культури, традицій в умовах проживання дітей українських емігрантів у середовищі українських громад у зарубіжжі [2, 632].

На початку XXI ст. закарпатський композитор Віктор Теличко створив лялькову оперу «Як Рак-неборак Козу розуму вчив» (2001, Закарпатський обласний академічний театр ляльок), Михайло Чембержі оперу-вертеп «Різдвяна колискова» на лібр. Б. Бойко (2001, пост. 2004 – Київський міський театр ляльок), Віктор Власов «Снігова королева» на лібр. Р. Розенберг (2000), Б.-Ю. Янівськиий опера-казка «Хоробрий півник» за мотивами п'єси Н. Забіли «Коли зійде місяць» (2003, Національна опера України).

У зазначений період українські композитори продовжують створювати продовжують музично-театральні твори для дитячого виконання. Такою є опера-казка для дітей Євгена Карпенко «Срібна Дівчинка» (2006), що була створена на сюжет сучасної казки (лібр. С. Дяченка за казкою Т. Хвостенко) для дитячого музичного театру «Дзвіночок» при Сумському палаці дітей та юнацтва [3, 286]. Для дитячого виконання були також призначені твори Богдани Фільц «Лісова школа» за казкою Т. Савчинської-Латик (2010), М. Степаненко «Лісова пісня» (2010) та ін.

Серед оперних прем'єр XXI ст., що відбулися в Україні - лялькова поп-опера Івана Пустового «Пан Коцький» за мотивами народної казки (2009, Полтава; 2012, Чернигів), яка увійшла до каталогу українських опер. Ця лялькова опера заснована на музичних стилях популярної музики. У виставі багато арій, жартівливих пісеньок, музичних картинок.

Продовжує свій розвиток жанр дитячої опери і в творах композиторів української діаспори. Церковна опера американського композитора українського походження Пола (Павла) Стеценка «Три старці» (2016) за жанром і сюжетом стоїть дещо осторонь серед інших подібних творів (лібр. Т. Мартін за мотивами однойменного оповідання-легенди Л. Толстого) [3, 289].

Серед прем'єр Київського муніципального театрі опери та балету для дітей і юнацтва останніх років опери українських композиторів Романа Смоляра «Червона Шапочка» (2016) та Юрія Шевченка «Король Дроздобород» (2018). На сцені Львівської Національної Опери відбулася прем'єра опери Івана Небесного «Лис Микита» (2020). Лібрето створене режисером вистави В. Вовкуном на основі однойменної казки-поеми І. Франка. Не зважаючи на казковий сюжет, оперу призначено для сімейного перегляду.

***Література*:**

1. Ізуграфова Н. В. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03; Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2013. 20 с.

2. Карась Г.В. Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен XX століття : дис. … д-ра мист.: 26.00.01, Київ: НАКККіМ. 2014. 416 с.

3. Кузьміна О. А. Опера для дітей-виконавців у композиторській практиці сучасних хорових диригентів. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2020. Вип. 56. С. 281-298.

4. Петренко О. М. Композиторська школа Південної України в контексті європейського постмодернізму. Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Сер. : Історія. 2010. Т. 120, Вип. 107. С. 135-140.

Сергеєва Світлана, *аспірантка НАКККіМ*

АНГЛОМОВНА ФОНАЦІЯ ЯК ГОЛОВНА СКЛАДОВА ВІРТУОЗНОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

Багато сучасних видів вокалу виникли на тлі розвитку англомовної фонаційної складової, яка стала частиною віртуозних вокальних напрямів не тільки англомовного простору, а й світових тенденцій в популярній музиці та шоу-бізнесі.

На пострадянському просторі надійно закріпилося таке поняття, як естрадний вокал, тобто вокал легкої музики масового використання. З часом естрадний вокал набував більш складних форм, вбираючи в себе техніку академічного співу та приєднання інших культур і субкультур з європейського, а особливо з американського простору, тому що найбільшої популярності здобувала англомовна естрадна, або поп-музика в міжнародному її значенні. Поняття «естрада» існувало в СРСР і існує на пострадянському просторі. Термін виник у мистецтвознавстві на межі XIX-XX ст. та об'єднав всі види мистецтв, жанрів, що легко сприймаються.[3] Це різновид особливого сценічного мистецтва, узагальнююче, родове, групове поняття для певних пов'язаних сутностей, і може розглядатися як окремий жанр, так і синтез жанрів: спів, танець, оригінальний виступ, клоунада, циркове мистецтво, ілюзії. Завдяки великому спектру жанрів, їх синтезу та взаємопроникненню, змінювалась і фонаційна складова вокалу. Мистецтво естрадного співу ввібрало в себе багато стилів і барв: від суто академічного до вільного звучання. Більш вільною манерою виконання відрізнялися окремі виконавці та вокально-інструментальні ансамблі, які запозичували манери звукоутворення у західних виконавців і намагалися використовувати більше нових засобів. . Переспівувалися англомовні пісні та копіювалися нові звуки. Вже тоді підсвідомо використовувалась англомовна манера звукоутворення а з нею і англомовна фонація. З падінням залізної завіси особливого поширення набули західні субкультури та андеграунд. Це досить суттєво вплинуло на формування естрадної музичної та виконавської культури. Почалися експерименти зі стилями і звучанням. Нові види інструментального мистецтва потребували нового звучання співацького голосу. Таким чином виникла необхідність розвитку естрадних напрямків формування вокального звуку. Так поступово починає формуватися на пострадянському просторі і школа естрадного вокалу, але вже з елементами англомовної фонації.

На Заході, ще за часів становлення джазу на межі XIX–XX ст., завдяки поєднанню декількох музичних культур і національних традицій, зароджувалися і нові вокальні традиції. Витоки джазу були тісно пов’язані з блюзом, який виник як злиття африканських ритмів і європейської гармонії. У той же час, наприкінці XIX століття склався ще один музичний жанр – регтайм. Згодом, ритми регтайму в поєднанні з елементами блюзу, дали початок новому музичному напрямку – джазу. За дослідженням Маршалла Стернса, в книзі «Історія джазу» виділяються головні складові цієї музики: європейська гармонія, євро-африканська мелодія та африканський ритм. Можемо зазначити, що подібний склад мелодії, який накладався на англомовну фонацію її виконання, призводив до виникнення нових звучань з особливим забарвленням звуку впродовж досить великого голосового діапазону. Крім того, ще існували традиції інструментальності звучання голосу. Звичайно, що першими корифеями джазу були інструменталісти, але саме вони, взявши в руки духові інструменти, копіювали тембр та манеру виконання голосом. Згодом, вокалісти намагалися не виділятись із загального звучання, наслідуючи звучання духових інструментів, та різним прийомам атаки звуку, звуковеденню, вібрато тощо. До цього часу у співаків джазу одним із найпрестижніших моментів є достатньо точне злиття з тембром духового інструменту. Найбільшого трансформування естрадний вокал набув з розвитком «нової чорної музики» – соул, яка стала синтезом усього того, чого досягли афро-американські музиканти з початку існування джазової музики. Манера виконання відрізнялась від джазової більшою емоційністю та технічністю. Вокал став складнішим у виконанні, він був розрахований на великий діапазон як в жіночому, так і в чоловічому вокалі, насичений мелізматикою, субтонами, різними хрипами та риками. Згодом, віртуозної вокальної майстерності почали навчатись і на пострадянському просторі, де існувала своя стилістика естрадного вокалу, але зіткнулися з різницею у манері звукоутворення – складно давалося виконання мелізмів, хрипів, високих нот без фальцету. Основна причина у неподібності фонацій мов. Англомовна фонація має кілька суттєвих відмінностей: від способів видиху за утворення слів до артикуляційних впливів на голосні звуки, якість яких, в більшості, змінює вимова приголосних. Також, фонаційна складова вокалу може бути максимально розкрита і донесена саме завдяки артикуляційним та придиховим можливостям англомовної фонації, яка може бути трансформована в іншу мову.

Отже, історично так складалося, що віртуозні напрямки естрадного вокалу формувалися завдяки злиттю культур на теренах англомовного простору та мали суттєвий вплив на світові тенденції розвитку

естрадної вокальної школи і засоби її викладання. Тож, з огляду на наявність проблеми використання в естрадному вокалі віртуозності, набуває великого значення глибоке вивчення та застосування англомовної фонації, як основної складової розвитку сучасних видів вокалу.

Література:

1. Словник української мови: Том другий (Г-Ж) / Редкол. І. К. Білодід та ін., редактори тому: П. П. Доценко, Л. А. Юрчук Київ: Наук. думка, 1971. 489 с.
2. Етимологічний словник української мови: В. 7 т. Том другий (Д-Копці) / Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; Редкол. О. С. Мельничук (головний ред.), В. Т. Коломієць, О. Б. Ткаченко та ін. Київ: Наук. думка, 1985.
3. Естрадний спів і шоу-бізнес: навч.-метод. посіб. / В. М. Откидач. Вінниця: Нова книга, 2013. 368 с.
4. Мельник Р. Музика молодих: занепад чи відродження?.*Культура життя.* № 11-12, 2006. С. 7.
5. Стернс М. Історія джазу. Оксфорд, Oxford University Press, 1956 / 1958 / 1963 / 1970, 174 с.

***Степурко Віктор**, заслужений діяч мистецтв України,*
лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка,
професор НАКККіМ

НАРАТИВНА СУТНІСТЬ МОВНОГО КОНТЕНТУ У ВИСЛОВЛЕННІ КОМПОЗИТОРОМ ОЦІНКИ ВЛАСНОЇ ТВОРЧОСТІ

У музичному мистецтві є поняття висловлення авторського задуму композитором, його інтерпретації виконавцем і слухачем. У першому випадку мається на увазі цільова спрямованість у використанні засобів виразності, що можна трактувати з багатьох точок зору: музичної вертикалі, ритміки, інтонаційної сфери, тембральних якостей музичних інструментів або голосів, динаміки тощо. Весь цей конгломерат засобів, вкладений у композиційну структуру, можна іменувати текстом. Однак, цілком зрозуміло, що автор має на увазі його контекст, тобто багатовимірний і багатофункціональний підхід, який необхідно належить розшифрувати виконавцям і слухачам. Тож, щоб прояснити авторський задум, музикознавці звертаються до висловлювань самого композитора, в яких тим не менше досить часто зустрічаються неспівпадіння з фактичним станом речей.

Так наприклад, Валентин Сильвестров (1937) називає себе ліриком і стверджує: «Для лірика основне мірило у творчості – авторський шлях». Однак, у порівнянні композиторських «ліричних сентенцій» та реальних психологічних нарацій його творів відкривається глибоке протиріччя, що висловлюється у використанні ним стилю «повітряних митарств» (за православними віруваннями) в камерній, вокальній та хоровій музиці; містичного відчуття інфернальних сил зла у симфонічній музиці; особистісного музично-інтонаційного вирішення соціально-значимих текстів у стилі «метамузики», музики граничних, надчуттєвих принципів буття.

Наративний аналіз дозволяє розрізняти формальний зміст тексту та приховану психологічну реальність, яка стоїть за цим постулатом. Особливо важливим є порівняльний аналіз мовного контенту у висловленні власної позиції композитором і музикознавчий аналіз певних його творів. Так, В. Сильвестров у одному з інтерв'ю говорить про необхідність співпадіння соціального замовлення з творчою волею митця й називає кілька своїх творів, написаних на замовлення і виконаних з великим бажанням: «Метамузика», «Widimung», Шоста симфонія. Особливий акцент у висловленні цієї думки зроблено на тому, що ці замовлення «не носили характер строгих, жорстких умов». Однак, відомо, що створення кожного мистецького твору вимагає виконання чітких, жорстких умов виконавської техніки, а творчість автора якраз і цінується за майстерне виконання цих умов. Такий парадокс пояснюється тим, що творча воля на інтенційному рівні з'являється у митця «у чистому вигляді» і носить характер наративу, що реалізується з небуття і стає власністю свідомості через мистецький твір або інші творчі ідеї.

У визначенні основ авторської нарації у творах В. Сильвестрова на духовні тексти можна орієнтуватися на його ж висловлювання з цього приводу: «Музика — це спів світу про самого себе», або «Музика повинна чекати, аби текст наблизився до неї, і піти ніби паралельно цьому текстові у смиренній співдружності». З цих постулатів випливає, що музика без тексту має бути наближеною до співу, але текст і музика можуть розвиватися лише поряд, без взаємопроникнення і розчинення один у одному. В той же час, функціонування музичного ряду в його вокальній музиці, в тому числі і на релігійні тексти є підлеглим, а інструментальні твори, окрім принципу «оспівування» є заснованими на фонізмі звукових пластів, візуальних рядах і навіть на тактильних відчуттях.

У філософському сенсі, формальними ознаками оповіді висловлюється наративне розуміння світу в усіх напрямках цивілізаційної культури: у міфах, легендах, казках, у музиці, кінематографі тощо. За Н. В. Чепелєвою, проблема розуміння людьми одне одного стає важливою для всіх напрямків науки від філології й естетики до соціології, тому що «сучасна культура все частіше має справу із ситуаціями, коли виникає необхідність у розумінні, яке все більше усвідомлюється як факт духовного життя особистості». Отже, засвоєння й усвідомлення сенсу є можливим лише через певне повідомлення. До того ж, оскільки повідомлення можуть мати безліч сенсів, то і декодування їх у сукупності має довільну форму. І саме на стику сенсів оповідача й слухача з'являється інтерпретативне його розуміння, яке і стає основою остаточного висновку .

Людина не може існувати без спілкування. Тим більше, вона є носієм культурної та історичної спадщини соціуму. Тож, як спосіб систематизації власного досвіду, творчий наратив композитора має засновуватися на осмисленні людського життя та формулюванні певних патернів музичного мислення у формі повідомлення про напрямки взаємодії його особистості зі світом.

Проаналізувавши твори Михаїла Шуха (1952-2018), написані на релігійні тексти, можна дійти висновку, що вони не є пов'язаними з жодною конфесійною стилістикою християнських церков і висловлюють власне розуміння поняття духовності. Ось як композитор постулює мистецьку нарацію одного зі своїх духовних творів: «Працюючи над "Літургічними славослів'ями", я намагався створити образ, сповнений любові, радості та всеохоплюючої гармонії. Отже, цей твір я особисто сприймаю як нескінченний Гімн Божественному Світлу. Адже саме в просвітленні та любові криється найвищий сакральний сенс людського буття». Та незважаючи на той факт, що твір написано на православні релігійні тексти, в музичному матеріалі твору відчуваються апелювання до різних стилів. Крім того, можна констатувати, що наратив Світла тут не завжди є присутнім. Більше того, з огляду на музичний ряд, відчувається бажання автора обійти кардинальні «гострі кути» православних текстів, де йдеться наприклад про трагізм історії розп'яття Ісуса Христа, використанням узагальнених принципів рецитацій.

Віра у власні конструкти і є тими наративними концептами, що допомагають особистості формувати напрямки своєї діяльності, забезпечувати перспективи розвитку власної ідентичності. Завершення цього процесу позначається структуруванням і усвідомленням власного «Я» як автонаратора, що розвивається у соціальному середовищі у безперервному творчому русі. Абсолютна прив'язаність до автонаратора може супроводжувати митця все життя, а може кардинально змінювати вектор руху протягом невеликого проміжку часу. Але особливо цікавим феноменом є неспівпадіння автонарації мовного контенту і власне творчого мистецького висловлення. Так наприклад, видатний композитор сучасності Мирослав Скорик (1938-2020) у приватній бесіді з автором дослідження стиль свого твору Партита № 5 для фортепіано іменує «кітчем» (нім. Kitsch - ницість, халтура, відсутність смаку), в той час як наявність у ньому великої кількості алюзій до стилістики різних епох, взаємо-протилежної емоційної реакції на них самого автора дають підстави стверджувати думку про висловлення в цьому творі нарації буттєвих мук розшарпаної постмодерної свідомості у міжжанрових тенетах.

У висновку слід зазначити, що формування певних напрямків поведінки особистості є результатом взаємодії зі світом, яка висловлюється також і у творчості, але не завжди може бути логічно поясненою. Сприймання ж себе в соціальному середовищі відбувається шляхом формування наративів, які є висловленням власної позиції автора. Однак, озвучена в інтерв'ю та інших мовних контентах, вона не завжди узгоджується з реально існуючим музичним рядом.

Література:

1. Лунина А. Композитор – маленькая планета. / А.Луніна. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 735 с.
2. Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе… Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма. Киев, 2004. 265 с.
3. Н. В. Чепелєва, Н. І. Пов'якель. Теоретичне обґрунтування моделі особистості практичного психолога. Психологія: Збірник наукових праць. Випуск 3, С. 35-41.

МІЖКУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПОСЛУГИ: ВІД ТЕОРІЇ ДО ПРАКТИКИ

Балащенко Таисия, *студентка факультета культурологии и социокультурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (Республика Беларусь, г. Минск)*

ОСОБЕННОСТИ ИНФОРМАЦИОННОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА

Существуют различные подходы к определению понятия «информационное сопровождение». Н. В. Лазуренко и Н. Н. Подпоринова, изучая информационное сопровождение как взаимосвязанную последовательность действий, отмечают, что это целенаправленный процесс «распространения информации об определенном объекте с использованием различных средств, обращенное к кругу заинтересованных лиц» [4, 5]. О. Л. Лаврик и Л. Б. Шевченко рассматривают данное понятие как «целенаправленная и систематическая работа по созданию и организации информационных ресурсов и/или информации о них в электронной среде и набор сервисов/услуг по их доведению и доступу [потребителю – *прим. Т.Д.*], осуществляемых через интернет…» [3, 22]. По мнению А. Ю. Дёменко, информационное сопровождение – это «целенаправленное действие по распространению информации, которая предназначена для определенной аудитории, и распространяется с помощью различных каналов коммуникации; при этом распространяемая информация заранее подготовлена и рассчитана на конкретную аудиторию» [2, 100]. Вышеприведенные определения отражают, на наш взгляд, практический аспект деятельности любой организации по доведению до конечного потребителя сервисной информации о своем продукте, с целью его активного (многоразового) потребления.

Для реализации процесса информационного сопровождения культурного туризма, необходимо определить, какие каналы коммуникации необходимо использовать туристическим предприятием для доведения сервисной информации о своих продуктах реальным и/или потенциальным потребителям.

Изучая вопрос о наиболее эффективном способе коммуникации, мы предлагаем рассмотреть интернет в качестве действенного канала для информационного сопровождения культурного туризма. По утверждению Л. Р. Ахамадуллиной, среди потребителей туристских услуг интернет является наиболее используемым, доступным и востребованным средством для получения информации [1, 25]. Это утверждение согласуется с мнениями зарубежных ученых, которые подчеркивают, что Интернет за короткое время стал основным источником информации для туристов, опередив традиционные источники информации [7, 2]. Согласно данным Всемирного совета по туризму и путешествиям, влияние туризма на мировую экономику в 2019 году возросло за счет активного использования инновационных форм организации туризма, привлечения частного сектора, а также активного использования размещенного в интернете рекламного контента о туристических продуктах [8]. На основе вышеперечисленного можно утверждать, что наличие размещенного в интернете информационного контента, отражающего сервисную информацию о субъектах и объектах культурного туризма, способствует продвижению туристических продуктов/услуг, повышения количественных показателей их использования. Таким образом, на сегодняшний день ведущую роль в информационном сопровождении культурного туризма играет интернет, как универсальный канал коммуникации и представления сервисной информации. Соответственно возникает вопрос, каким образом должно происходить информационное сопровождение культурного туризма с помощью интернета, чтобы туристский продукт был востребован резидентами рынка.

Как отмечает М. Д. Сущинская, для формирования интереса к туристскому продукту, отвечающего запросам клиентов, необходимо понимать, какие факторы являются движущей силой при планировании путешествия. Она выделяет две группы факторов: внутренние (потребности и возникающие на их основе желания) и внешние (являются источником выбора туристкой дестинации) [6. 193]. Совокупность внутренних и внешних факторов определяет выбор туристом объектов туристических дестинаций, а информация, получаемая туристом о них, является основным побудителем для принятия решения о совершении путешествия.

Как подчеркивает Л. Д. Максимова: «Неосязаемость туристской услуги, невозможность оценить качество услуги до ее оказания, предопределяют необходимость предоставления наиболее полной и по возможности визуализированной информации, на основании которой будет осуществляться потребительский выбор» [5, 69]. Последнее определяет и подход к предоставлению сервисной информации о туристическом продукте, а именно: какими средствами визуализации (аудио-, видео-, фотоматериал) будет дополнено информационное сообщение, адресованное к потребителю. Это позволит

наиболее полно информировать потребителя о достоинствах предлагаемого туристического продукта, о возможности использования дополнительных услуг. Поэтому туристическим предприятиям необходимо сфокусировать свое внимание на доступности и качестве предоставляемой туристам информации об их продуктах, создание налаженной системы коммуникации с потребителями. Важным аспектом в данном направлении является использование туристическими предприятиями различных способов коммуникации в интернете: социальные сети (персональные страницы, тематические сообщества); интернет-проекты (тематические, краеведческой направленности); интернет-порталы (городские, ведомственные); web-сайты (органов государственного управления, музеев, туристических комплексов); Youtube-каналы и др. Каждый из них имеет свою специфику коммуникации – начиная от вербальных способов взаимодействия, заканчивая технологиями визуализации.

Таким образом, можно утверждать, что благодаря развитию интернета как универсального канала коммуникации и представления сервисной информации изменились и подходы к осуществлению процесса взаимодействия производителей туристических продуктов со своими реальными и потенциальными потребителями. Ведущую роль в развитии туризма играет его информационное сопровождение, под которым понимается целенаправленное распространение подготовленной информации с помощью различных, заранее определённых каналов коммуникации для конкретной социальной аудитории. Именно через интернет турист получает необходимую ему для принятия решения о путешествии информацию. Сервисная информация о туристическом продукте, размещенная в интернете на различных сервисах, становится определяющим фактором, будет ли продукт востребован, как часто он будет использован. На основе, полученной из интернета информации, строится мнение потребителя о привлекательности туристического продукта и приемлемых способах его использования.

Литература:

1. Ахмадуллина Л. Р. Роль информационного обеспечения культурного туризма в республике Татарстан. *Ойкумена. Регионоведческие исследования*. 2013. № 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-informatsion nogo-obespecheniya-kulturnogo-turizma-v-respublike-tatarstan (дата обращения: 01.10.2020).
2. Дёменко А. Ю. Информационное сопровождение: проблема научного определения. *Успехи современной науки и образования*. 2015. № 1. С. 100–101.
3. Лаврик О. Л., Шевченко Л. Б. Информационное сопровождение как новый этап развития информационной деятельности. *Науч.-техн. информ. Сер.1 Орг. и метод. информ. работы*. 2006. № 9. С. 19–23.
4. Лазуренко Н. В., Подпоринова Н. Н. Информационное сопровождение семейной политики в муниципальном образовании. *Современная наука: актуальные проблемы и пути их решения*. 2014. № 10. С. 124-126.
5. Максимова Л. М. Роль информационного обеспечения в системе развития въездного и внутреннего туризма. *Современные проблемы сервиса и туризма*. 2012. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-informatsionnogo-obespecheniya-v-sisteme-razvitiya-vezdnogo-i-vnutrennego-turizma (дата обращения: 01.10.2020).
6. Сущинская М. Д. Культурный туризм. Москва : Юрайт, 2020. 157 с.
7. Vidyullata Shekhar Jadhav. *International Journal of Computer Science and Information Technologies*. 2011. Vol. 2 (6). P. 12–16.
8. World Travel and Tourism Council: Travel & Tourism Economic Impact, 2019. URL: https://www.wttc.org/-/media/files/reports/economic-impact-research/regions-2019/world 2019.pdf.

Dychkovskyy Stepan, *Candidate of pedagogic sciences, associate professor,*
Director of the Institute of Practical Culturology and Art Management, NACAM

CULTURAL TOURISM AS A MULTIDIMENSIONAL SOCIO-CULTURAL PHENOMENON IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION AND NORMALIZATION

Considering cultural tourism as a symbiosis of economy and culture we should emphasize that it contemplates not only knowledge of cultural heritage of tourist destination, but also inclusion of a tourist into a modern cultural environment – active involvement in cultural events and practices characteristic for a certain territory [1, 233-242].

Demonstration of widening of motivation variety and specialization of traveler's interests on different aspects of culture and cultural heritage of countries and territories they visit is tendencies of diversification of cultural tourism, which is often a factor of activation of event tourism in a certain world region. Research of peculiarities of demand and supply for tourist trips with cultural purposes based on study of foreign and national sources allow making conclusion that today in international tourism, except traditional cultural and educational tourism, there are different tourism subtypes put into practice. They allow more meaningful diversification of leisure by means of interactive programs of a visit [2]. In modern tourist sphere it is important to combine social and economic conditions, natural potential and cultural environment, which is a significant tourist resource. Such a combination allows developing event tourism, which according to the World Tourist Organization's estimates is becoming one of the motivating factors of cultural resorces study. The word Event (occurrence, happening) in

English has very many meanings, in particular, as both a social-cultural and technical and even philosophic occasion or a planned social-public event/occurrence, which takes place at a certain time and with a certain purpose and has a certain public reaction. It combines some kinds of traditional recreation with active and passive participation in different events [3, 116-119].

Purpose of the research is event tourism, which is a unique kind of tourism as it is an inexhaustible in content. According to projections of event tourism researchers, extreme sport, spectacular combat sports and open-air festival shows will be the most popular subjects of special events in future. These types of activity the best way reflect the topics modern people are interested in – issues of environment safety, preservation of cultural heritage, health promotion and family strengthening.

There is one more advantage of event tourism – constant renewal of propositions. Having a great multiplicative effect, event tourism promotes development of related branches. Travelers visiting one or other region are potential consumers of other types of tourism popular in this territory. It results in increase of propositions and demand for additional services. Positive effect of event tourism on region's development lies in the fact that owing to the interesting events tourists go to those regions, which at other times could hardly attract their attention.

In the past the most events were the integral part of social contexture and played important role in the society – marking significant moments shared by all people. Religious holidays, cultural festivals and trade fairs created the environment of social cooperation. Taking into account the fast pace of social, economic and cultural changes today, events continue to acquire new functions in the society. Recents researches show the growing role of events and festivals as economic accelerators, factors of creation of cultural environments, incentives for new management models as innovative platforms and as centers in global networks. When socio-cultural phenomena are studied, events can be seen as social subjects, which have a potential to support and transform social systems. Event is understood as a complex of occasions notable for its identity and significance for the given society or mankind in general, small groups or individuals. It can be of the form of a onetime unforgettable event or periodic one, which takes place every year or in a certain period of time. [4]. Event as a tourist resource has clear multiplicative effect – it "makes" different tourist industry sectors of the country develop, which promotes effective use of its own potential. Hotels and transport companies, restaurants, cafes and sports centers, souvenirs shops and museums – it is hardly full list of components, which serve event tourism [5, 132-137].

In this case event tourism as a kind of cultural tourism influences: revival of folk traditions and promotion of local crafts, job placement, organization of diverse tourist programs and travel itineraries, protection and revival of cultural and architectural heritage, transition from traditional way of life to so called modern western forms of society, which promotes development of interindustry cooperation, study of regional cultures with the purpose of development of interethnic tolerance. Integration of some monuments of cultural heritage into tourist network is promoting confirmation of restoration programs, creation of new image museums, skansens, restaurants of traditional food, furnishing of guest rooms for tourists by local residents.

Specifically event market segmentation makes you to adapt to it, creating a requested product. Competitive preference is given to the territories with rich history and high culture monument and natural site density. To create tourist attraction in case if there is no any cultural or historical event, it should be produced intentionally by developing legend of the given region. In this case there should be conducted a campaign for raising significance of individual or group cultural product, which involves maximum number of tourists. In the result the territory gets financing from event tourism and tourists, who have certain cultural demands, satisfy them in outdoor activities while visiting popular monuments and taking part in interesting different scale and subject matter events.

Cultural tourism is one of the leading dominant cultural practices, which accounts for a large percentage of capital investments in all developed countries and gives a vast amount of money for the development of culture on the whole. Cultural consumption of values in the context of artistic and cultural-historical potential of tourism is being implemented in the form of production of new senses, destinations, images and gestalts of everyday life during travelling [6, 298-302]. Development of international tourist markets of cultural events should be considered from different points of view – from individual to social and local, regional, national and international levels of creation of cultural capital. Increasingly the new approach to the assessment of the impact of event tourism is becoming a new paradigm, although in some areas it directly contradicts mainly instrumentalist approach. Effective use of cultural and historical potential, architectural and natural landmarks allows developing new, more promising economic sectors of event tourism.

References

1. Parfinenko A. Cultural tourism as an official of social and economic development of the territory. *News of Lviv University. Seriya*: Geographic. 2013. VIP. 43, part 1. S. 233–242.

2. Cultural heritage and tourism development: conference proceedings. Madrid: WTO, 2001 = Cultural Heritage and Tourism Development. Madrid: WTO, 2001. URL: https://cribs.me/turizm/mezhdunarodnye-turistskie-organizatsii (accessed: 08/12/2019).

3. Dolzhenko G. P., Shmytkova A. **V.** Event tourism in Western Europe and the possibility of its development in Russia // News of higher educational institutions. North Caucasus region. Series: Social Sciences. 2007. № 6. S. 116–119.

4. Alexandrova A**.** Yu. International tourism. Moscow: Aspect Press, 2001.446 p.

5. Atroshchenko B. F. Event tourism is an important component of the hospitality industry in the city of Chernigov // News of the Gomel State University named after F. Skorina. 2016. No. 2 (95): Economics. S. 132–137.

6. Klimko I. G. Cultural practices of tourism in the context of globalization problems of complicity // Gilea: sciences. Newsletter: sciences. prats. Kiev: PP Vidavnitstvo Gilea, 2017. VIP. 122 (No. 7). S. 298-302.

Іващенко Дар'я, *магістрантка НАКККІМ*

СУЧАСНА КОРПОРАТИВНА КУЛЬТУРА АБО ЧОМУ ЛЮДЯМ ВАЖЛИВО ВІДЧУВАТИ ТУРБОТУ НА РОБОТІ

Сучасні виклики глобальної конкуренції XXI ст., спричинені переходом низки країн до постіндустріального суспільства, відмінними рисами якого є інформаційно-технологічна революція, що супроводжується змінами у різних сферах, у першу чергу, в культурі, прописують умови стрімкого зростання інновацій, стратегічного потенціалу організації, а також новітніх технологій у сфері сервісу, що надається підприємствами. Реальні ж факти свідчать про те, що багато підприємств у сучасних умовах не мають змоги швидко адаптуватися до нових умов ринку, а, як наслідок, не здатні ефективно управляти якістю своєї продукції і сервісу, роботою менеджерів або персоналу інших напрямів, якісними взаєминами з клієнтами. У більшості випадків це спричинено тим, що підприємства як і раніше спираються на радянську систему побудови виробництва і управління персоналом, яка, повністю застаріла і на сьогодні не забезпечує високої ефективності як раніше, адже людям більше не байдуже, в якій команді вони працюють, тому що саме там відбувається найважливіша робота.

Корпоративна культура існувала завжди, навіть коли її носії цього не усвідомлювали. Проблема корпоративної культури привернула увагу дослідників з усього світу вже давно. Поняття культури організації є одним з базових понять у менеджменті. Проте тільки останніми роками корпоративну культуру стали визнавати провідним показником, необхідним для правильного, точного усвідомлення і керування поведінкою персоналу.

У «звичному» розумінні корпоративна культура розглядається як інструмент стратегії на всіх етапах розвитку компанії. Це інструмент який діє через стимулювання інновацій та керування змінами. Корпоративна культура на сьогодні існує у будь-якій компанії – з моменту створення компанії і до самого кінця – незалежно від того чи існує спеціальний відділ. Відповідальне ставлення до корпоративної культури надає саме позитивні наслідки для бізнесу компанії. Зокрема, воно дозволяє зменшувати витрати, у першу чергу, на пошук і підбір персоналу, тут не зайвим буде HR-бренд. До того ж зовнішній PR: співробітники, що є –транслюють філософію компанії у зовнішній світ, беруть на себе частину функцій відділу, який займається PR-просуванням компанії. Компанія з високорозвиненою корпоративною культурою користується великим авторитетом на ринку і приваблива як для потенційних співробітників, так і для людей, які мають намір долучитися до бізнесу як спонсори, партнери та акціонери. Аналіз зарубіжної практики виробничо-господарської діяльності корпорацій свідчить, що виробники, діяльність яких базується на принципах корпоративної культури, функціонують особливо ефективно.

Корпоративна культура націлена на внутрішню сферу компанії і виявляється, перш за все, і в основному в організації поведінки співробітників. Це стосується стійкісті, ефективністі і надійністі внутрішньосистемних організаційних зв'язків; дисципліну і культуру їх виконання; динамізм і вміння адаптуватись до нововведень в організації; загальноприйнятий (на всіх рівнях) стиль управління, заснований на співпраці, активні процеси позитивної самоорганізації, увагу до кожного члена команди, наявність персональних цілей кожного члена команди, що виявляється в корпоративній поведінці працівників відповідно до прийнятих норм і визнаними цінностями, які об'єднують співробітників однієї організації.

Формування і створення корпоративної культури, а тим більше зміна вже існуючої на підприємстві – важке і багатоаспектне завдання. Від її вирішення багато в чому залежить успішність бізнесу. Формування і зміцнення корпоративної культури має стати невід'ємною частиною стратегічного і оперативного управління бізнесом і постійно перебувати в полі зору вищого керівництва компанії. Корпоративна культура, як засіб управління впливає на: внутрішню і зовнішню мотивацію співробітників; привабливість фірми як роботодавця; продуктивність і ефективність трудової діяльності; якість роботи співробітників; творчий потенціал службовців.

У сучасних умовах керівництво корпорації зацікавлене в тому, щоб гнучкість і новаторство були найважливішими і невід'ємними складовими корпоративної культури, тому що ідея корпоративної культури має абстрактний характер, але вона впливає на діяльність організації.

Література:

1. Виханский О. С., Наумов А. И.. Менеджмент: человек, стратегия, организация, процесс. Москва : МГУ, 1995. 421 с.

2. Капитонов Э. А., Капитонов А. Э. Корпоративная культура (социологический аспект. Ростов-на-Дону: ОАО Ростиздат, 2001. 384 с.

3. Койчева Т. І. Теорія і практика формування корпоративної культури викладачів педагогічного університету в процесі наукової діяльності : [монографія]. Одеса : ФОП Бондаренко М. О., 2014296 с.

4. Погребняк В. А. Культура организации как объект регулярного управления. Вопросы управления предприятием. 2005. № 1 (13). С. 54–59. 5. Шейн Э. Х. Организационная культура и лидерство : [монография]; пер. с англ.; под ред. В. А. Спивака. Санк-Петербург. : Питер, 2002. 336 с.

6. Виханский О.С. Стратегическое управление: учебник. Москва: Изд-во «Гардарика», 1998. 292 с.

7. Міхов Л. І. Сутність та зміст корпоративної культури . *Вісник Бердянського університету менеджменту і бізнесу*. 2015. № 3(31).

8. Воронкова А.Е., Баб'як М.М., Коренєв Е.Н., Мажура І.В. Корпорації: управління та культура. Монографія. / За заг. ред. А.Е. Воронкової. Дрогобич: Вимір, 2006. 367 с.

9. Дмитренко М. Й. Корпоративна культура: біхевіоральний і праксеологічний аспекти. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2014. Вип. 5. С. 3-7. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU_2014_5_3

10. Зеркаль А. В. Перспективи підвищення якості управління персоналом крізь призму корпоративної культури [Електронний ресурс*]. Інвестиції: практика та досвід*. 2015. № 24. С. 44-48.

Кива Злата, *студентка НАКККіМ*

РОЗВАГИ В ЖИТТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНЦІВ

Розваги є невід'ємною складовою життя сучасних українців, адже їх роль і функція займає чільне місце в житті кожного суб'єкта суспільства. Нажаль, у сучасній ситуації суспільної трансформації, в умовах Пандемії COVID-19 та запровадження карантинних обмежень, розваги набувають нестандартних форм, стають незвичними, нестандартними. Здебільшого набирають характер віртуальних, але при цьому їх роль і значення не зменшуються.

Провідна функція розважальної діяльності, котра спрямована на задоволення власних потреб людини, у будь-якій сфері − фізіологічній, емоційній, інтелектуальній або духовній, забезпечує надходження ззовні додаткової енергії, нових вражень – не втрачає і на сьогодні своєї актуальності.

Отже, організація таких заходів на сьогодні перебуває в такому ж перехідному періоді трансформації від традиційних (шоу, концерти, виставки, карнавали, подорожі, екскурсії тощо) до інших форм своїх впроваджень (онлайн-концерти, марафони тощо із застосуванням інтернет ресурсів та цифрових систем).

Утім, розваги, у будь-якому вигляді, мають використовувати механізми, котрі будуть задовольняти пізнання духовних цінностей, а саме традиції, культури та звичаї. Таким чином, розваги нового формату мають містити в собі, як невід'ємну складову, структурні елементи спрямованні на задоволення цих потреб суспільства.

Наразі ми переживаємо перехідний період від традиційного формату устрою суспільства, до нового, невідомого формату суспільства: від індустріального до інформаційно-цифрового. Значно загострили ці процеси карантинні обмеження. Такі процеси містять в собі певні емоційні, інтелектуальні проблеми і негативи такі як: неготовність до сприйняття нового, прив'язаність до старих устоїв. На нашу думку, внутрішня та зовнішня емоційна агресія, як механізм захисту, потребують компенсаторної функції від розваг, котрі буде поглинати сучасний українець, які будуть концептуально спрямованні на досягнення внутрішньої та фізичної гармонії.

Отже, слід зазначити, що кожен суб'єкт українського суспільства в умовах суспільної трансформації, пандемії COVID-19 і за допомогою розважальних заходів має пройти певну внутрішню перебудову відповідно до вимог часу. Знайти своє внутрішнє і зовнішнє Я, зберегти суспільно-культурне надбання із урахуванням певних суспільних корективів. Сприйняти парадигму нового фізичного та інтелектуального існування трансформованого суспільства, як свою, не втратити власну особистість. Стати новим будівничим власного життя займаючи усвідомлене місце в житті оновленого суспільства. Тому, сучасні розваги мають враховувати психоемоційний напружений компонент нового суспільства та мати елементи, котрі фігурують, як антидот для гармонійного переживання надзвичайних, екстремальних відчуттів із позитивним результатом.

Література

1. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук ступеня д-ра культурології : 26.00.06 «Прикладна культурологія. Культурні практики». Київ, 2018. 35 с.
2. Міняйло І. В. Зв'язок культурного споживання та позиції у соціальній структурі : теоретичні підходи в емпіричних дослідженнях у західній соціології. *Наукові записки НаУКМА. Соціологічні науки* . Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ : НаУКМА, 2011. Т. 122. С. 19-23.
3. Семененко А. А. Новітні культурні практики у формотворчих індустріях сучасності. *Українські культурологічні студії* : зб. наук. праць. 2018. № 1 (2). С. 82-87.
4. Флоріда Р. Homo creatives. Як новий клас завойовує світ / пер. з англ. М. Яковлєв. Київ : Наш Формат, 2018. 432 с.

***Коваленко Єлена**, кандидат економічних наук, доцент НАКККіМ*

ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ МЕНЕДЖМЕНТУ: НАВІЩО ПОТРІБНА ТАКА ДИСЦИПЛІНА?

Хоча вираз «філософія культури менеджменту» зустрічається у літературі, не можна вважати, що ця дисципліна відбулася. Пошук єдиних філософських підстав культури менеджменту не призводить до позитивних результатів, зокрема, тому, що філософія прагматизму й емпіризму, яка сьогодні покладена в основу концепцій управління, звужує можливості створення єдиних методологічних засад для розроблення загальної теорії культури менеджменту.

Вагомий внесок у вирішення цієї проблеми здійснили І. Адізес [1], Р. Дафт [2], П. Друкер [3], Я. Мартинишин [4], С. Чоудхарі [5] та ін. Однак незважаючи на це, наука так і не має у своєму розпорядженні теоретично розгорнутої феноменології культури менеджменту, уявленням про закономірності її породження, побудови, функціонування та розвитку.

Чи справедливі закиди на адресу теорії культури менеджменту? Чи дійсно практикам управління не вистачає власних теоретичних концептуалізацій, чи так їм необхідні ще й філософські уявлення про менеджмент? Якщо ми проаналізуємо теоретичні уявлення теорії культури менеджменту, то зможемо помітити, що, по-перше, ці уявлення адресовані практикам управління (а ті не з чуток знають, що таке менеджмент), по-друге, вони не претендують на філософське осмислення (тут немає загальних понять культури менеджменту, які задають реальність і потім конкретизуються, змушуючи практиків слідувати за ідеальними уявленнями управління), по-третє, теоретичні уявлення культури менеджменту явно розширюють бачення практиків завдяки аналізу нових кейсів, схематизації та осмислення управлінського досвіду.

Слід зазначати також, що культура менеджменту має колосальний вплив на трансформацію суспільства. Ця обставина насправді змушує осмислювати у філософії феномен культури менеджменту.

У чому ж призначення філософії культури менеджменту? На наш погляд, у наступному. Філософ займається критикою і розпредмечуванням реальності, яка, з його точки зору, вже вичерпала себе й тому повинна піти зі сцени історії. Далі, філософія конституює нову реальність, але за допомогою нормування нових способів отримання знання про світ. Не менш важливо, що, роблячи все це, філософія відповідає на злободенні виклики часу, але відповідає, так би мовити, особистісним способом. Мається на увазі, що, конституюючи нову реальність, відповідаючи на виклики часу, філософ реалізує себе, вступає в діалог зі своїми вчителями та іншими мислителями, проводить власне бачення реальності й розуміння проблем. Конституючи нову реальність, філософ обговорює і задає сутність певного явища. Якщо віднести всі ці вимоги до культури менеджменту, то ось як може виглядати предмет філософії культури менеджменту.

Філософ культури менеджменту повинен, насамперед, здійснити критичний аналіз існуючих незадовільних способів вивчення культури управління.

Другий великий блок роботи в рамках філософії культури менеджменту – конституювання сутності культури менеджменту. Тут напрошується кілька напрямів дослідження. По-перше, порівняльний аналіз концепцій культури менеджменту, передусім, з точки зору підходів і основних способів мислення. По-друге, генетичне дослідження основних типів культури менеджменту, що мали місце в історії культури. По-третє, вибудовування власних концепцій культури менеджменту, охоплюючи не тільки сутність культури управління, а й різні її типи.

Третій блок роботи – аналіз більш широкої реальності, що обумовлює різні типи культури менеджменту, а також їх еволюцію. Він передбачає філософсько-методологічний розгляд таких проблем, як мова, суспільство, особистість, влада, соціальні інститути та низки інших, наприклад, вивчення тенденцій сучасності, уявлень про майбутнє, стратегій соціальної дії, форм соціального життя, соціальної еволюції, особливостей української моделі культури менеджменту та її розвитку.

Зрозуміло, що вивчення явищ, що визначають культуру менеджменту, потрібно вести з точки зору проблем і особливостей самого менеджменту. Наприклад, при вивченні особистості має сенс розглянути, яку роль в її становленні відіграли ідеї менеджменту, основні типи особистості, зокрема, відмінність унікальної і масової особистості, аналіз особистості лідера, менеджера і виконавця, проблему керованості особистості, кризи особистості в модерні, постмодерні, особистісно-орієнтовані практики, міфи особистості тощо.

Мета філософського осмислення культури менеджменту – побудова її диспозитиву. Під диспозитивом культури менеджменту ми розуміємо «схему» цього явища як ідеального об'єкта, що містить окремі складові. Причому така схема тією чи іншою мірою враховує аналіз дискурсів, розгорнутих з приводу даного явища, дозволяє пояснити проблеми, що відносяться до цього явища, створює можливість впливу на нього. Диспозитив є цілісним, але до того ж гетерогенним уявленням об'єкта. У модальному відношенні цей об'єкт може бути пізнаний як «об'єкт можливий», оскільки філософ-управлінець аналізує дискурси, проблематику ситуації як незадовільну і має намір впливати на її розвиток. Побудова можливого об'єкта прояснюється, уточнюється і конкретизується (а також переглядається, якщо це необхідно) під час подальших досліджень і створення дисципліни, яка описує і пояснює цей об'єкт. При побудові цієї дисципліни диспозитив використовується як методологічний план, а також конфігуратор можливого об'єкта (тому таку дисципліну можна назвати диспозитивною). У даному випадку можливим об'єктом є культура менеджменту, яка розглядається в контексті культури, і як вид мислення; щодо уявлень цього об'єкта потрібно здійснювати філософське осмислення, орієнтоване на вдосконалення культури менеджменту.

Література:

1. Адизес И. Стили менеджмента: эффективные и неэффективные. Москва : Альпина Бизнес Букс, 2009. 344 с.
2. Дафт Р. Теория организации. Москва : Юнити-Дана, 2006. 458 с.
3. Друкер П. Задачи менеджмента в XXI веке. Москва : Вильямс, 2003. 273 с.
4. Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Мистецтво управління й освітні технології підготовки менеджерів соціокультурної діяльності. Біла Церква : Вид. Пшонківський О. В., 2018. 374 с.
5. Чоудхари С. Менеджмент XXI века: когда-нибудь мы все будем так управлять. Москва : Инфра-М, 2009. 321 с.

***Копієвська Ольга**, доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт менеджменту та івент-технологій НАКККіМ*

НАЦІОНАЛЬНЕ ВБРАННЯ В ДИЗАЙН-ПРАКТИКАХ УКРАЇНИ

Національне вбрання як унікальний культурний феномен приваблює виробників сучасних дизайн-практик. Як комплексна проектно-мистецька діяльність, сучасна дизайн-практика має потужний культуротворчий вплив на людину, змінюючи її споживчі інтереси, якість життя та свідомість.

Дизайн практика сьогодні, це високопрофесійні виклики, які визначаються набуттям відповідних для даного ринку фахових компетентностей. Особливої уваги вищезазначене набуває при виконанні проектних завдань, місія яких пов'язана з виробленням і просуванням на світовий ринок національного вбрання. Реалізація таких завдань неможлива без спеціальних знань, які дозволять створити конкурентоспроможний дизайнерський продукт, що в своїй перспективі сприятиме економічному зростанню України та популяризації національного вбрання, його елементів в світі.

Як об'єкт матеріальної культурної спадщини, національне вбрання, його мистецтвознавчий, культуротворчий потенціал стає активного обговорюваним як серед науковців, так і практиків.

Так, досліджуючи феномен національного одягу в контексті українського етнодизайну, І. Сиваш розглядає народний костюм як головний об'єкт у функціонуванні будинків моди. На думку вченої, активна увага до народного костюму серед дизайнерів дозволяє «підкреслити національну, етнічну культурну самобутність у полікультурному середовищі сучасного світу» [2].

Окрема увага науковці прикута до питання реконструкції народного вбрання. Наголошуючи на пріоритетності наукового та практичного осмислення історії костюма, вчена Г. Кокоріна зазначає, що результати таких досліджень мають потужний мистецтвознавчий, історичний, технологічний потенціал для створення сучасних колекцій одягу. Вчена аргументовано доводить про не аби якій інтерес до народного вбрання з боку клубів історичного моделювання, зазначаючи при цьому на популяризації таких рухів в світі [1].

На актуальності дизайн практик українського національного костюму в проектуванні одягу наголошує І. Шевчук. Дослідниця зазначає, що повернення до українських народних традицій в сучасних дизайн практиках, надасть можливість підкреслити національну приналежність та посили патріотичність [3].

Розглядаючи національне вбрання як важливий культурний, ментальний, національний код, науковці одностайні в його унікальному потенціалі, якій через певні культурні практики, дизайн практик зокрема мають потужний ефект, від збереження до популяризації української культури в її локальному і глобальному контекстах.

Дизайн практики сьогодні, мають на меті активне вивчення особливостей національного вбрання, його елементів, що в свою чергу дозволяє розкрити унікальні виробничі техніки, які характерні для різних регіонів України.

Глобальна потужність сучасних дизайн практик беззаперечна, в силу тієї важливої і вагомої ролі останніх в процесах встановлення взаємозв'язку традицій і новацій. Дизайн практика сьогодні є потужним засобом популяризації національного вбрання, його збереження та відродження. Такі процеси мають носити виважені, логічно-осмислені кроки.

Особливого занепокоєння викликають так звані стихійні процеси стилізації національного вбрання, при яких формальне дотримання традиційних мистецьких прийомів призводить до втрати автентичності.

Надмірна креативність в сучасних дизайн практиках призводить до трансформації або повної втрати автентичних елементів в національному вбранні. Актуалізується глибинне занурення до науково-практичного осмислення традиційності національного вбрання, його елементів при створенні нових колекцій.

Отже, на перший план виходить питання, щодо переосмислення ролі і значення національного вбрання в сучасних культуротворчих процесах, де збереження і популяризація культурного надбання України є пріоритетними. Реконструкція національного вбрання, його елементів має носити потужне теоретичне підґрунтя, яке дозволить посилити роль, значення і перспективність його культурно-історичного представництва в світі.

***Література*:**

1. Кокоріна Г.В. Реконструкція українського історичного костюма: створення бази даних. *Легка промисловість*. 2007. № 4. С. 50-51.

2. Сиваш І.О. Національний одяг як чинник етнокультури в контексті українського етнодизайну. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум, 2017. № 31. С. 228-236.

3. Шевчук І. Аналіз сучасного дизайну українського національного костюма. *Магістерський науковий вісник* Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. 2018. Вип. 28. С. 31–32.

Косінова Олена, *заслужена артистка України,*
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури
та майстерності актора КНУКіМ

ЗНАЧЕННЯ КОРПОРАТИВНОЇ ЕТИКИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ВИМІРІ

Корпоративна етика як особлива форма є вельми істотною і значущою частиною корпоративної культури: це поле особистісної і міжособистісної регуляції діяльності людей у зовнішньому і внутрішньому середовищі організації, де їх мотивація здійснюється на основі етичних стандартів, прийнятих відповідними статутами. Вона вимагає від всіх членів корпоративного співтовариства дотримання таких етичних норм і правил, які, з погляду мистецької організації, забезпечують найбільшу ефективність її діяльності.

Етична регуляція повинна орієнтувати персонал на загальнолюдський стандарт вчинків, на якісність побудови взаємодій з іншими людьми. Етика як сфера внутрішнього контролю набагато ефективніша від контролю зовнішнього, вона належить до довготривалих і константних детермінант людської поведінки. Тому ретельно збудована корпоративна етика може багато років служити в мистецькому арсеналі як чинник ефективності вирішення будь-яких проблем у взаєминах з цільовими аудиторіями і зміцнити її репутацію в очах партнерів, клієнтів, широкої громадськості [3].

Ще однією формою корпоративної культури є корпоративний імідж – украй складна частина корпоративної культури, активність, що синтезує в собі всі інші її форми. Корпоративний імідж слугує специфічним каналом комунікації організації зі всіма її цільовими аудиторіями і вирішує ряд найважливіших для компанії завдань, головними з яких є: утримання і розширення підтримки суспільства і створення клімату сприяння з боку всіх суб’єктів зовнішнього середовища. Працюючи у внутрішньому середовищі організації і сприяючи її поліпшенню, корпоративний імідж так або інакше задіяний у процесах формування і розвитку мотивації особового складу, створення позитивного етико-психологічного клімату та його морально-психологічного стану [1].

На сьогодні корпоративний імідж належить до найважливіших активів військової організації. Здійснюючи презентацію армії в її зовнішньому і внутрішньому середовищі і будучи її обличчям, він сигналізує про унікальність армії всім суб'єктам її взаємодії. Корпоративний імідж є символічним виразом специфіки і унікальності корпорації, який закріплюється для всіх її цільових аудиторій, і, по суті справи, виступає узагальненим індикатором всієї корпоративної культури. Особлива роль у практиці іміджу, як і у всій корпоративній культурі, належить ще одній формі корпоративної культури – *корпоративній естетиці.*

Естетичне в корпоративній культурі – це особлива мова, що існує у вигляді різних, перш за все, аудіальних і візуальних знаків фірмового стилю корпорації. За допомогою цих знаків кодується і транслюється інформація, для якої не призначена гуманітарна мова, соціокультурна інформація; що і стає змістом, наприклад, іміджу, ідентифікації, реклами, формуючи символічний потенціал мистецької організації. Корпоративна естетика оформляє весь простір корпоративної культури, додаючи йому неповторного характеру. Для сучасних організацій життєво важливо позиціонувати себе як унікальну структуру, яскраву індивідуальність – естетично виразна корпоративна культура організації здатна забезпечити вирішення цього задання як особливого*, субкультура унікальності,* індивідуальності корпорації.

Корпоративна культура, будучи підсистемою «великої» культури і володіючи тим же регулятивним потенціалом, що і вся культура в цілому, визначає не тільки «структурний» порядок функціональних форм корпоративного середовища, але і якість, і внутрішній порядок. Від сучасного персоналу потрібна срямована на ініціативу, постійну самоосвіту, креативність. І кожна з форм корпоративної культури робить свій внесок у вирішення цього завдання. Естетична образність як характеристика фірмової естетичної мови сприяє розкриттю і розвитку творчого потенціалу суб'єктів корпоративного простору, оскільки в естетичному переживанні людина реалізується у всій цілісності своєї особистості, коли знімається вузький утилітаризм і людина піднімається на рівень творчого її рішення. Естетичний досвід дозволяє людині розширити горизонти бачення, придбати здатність тонкого розрізнення, створити норми оцінки, які знайдуть застосування і в інших видах досвіду. Евристична функція корпоративної естетики і служить завданню формування творчої атмосфери в організації, сприяючи креативній поведінці її співробітників, що вимагає від своїх учасників постійного новаторства, нестандартних ходів, творчих рішень.

Сенс корпоративної культури в тому, щоб цінності організації і людини збігалися. Це стосується навіть зовнішніх проявів, тому установи встановлюють правила поведінки, які повинні дотримуватися всіма. Взагалі метою формування корпоративної культури є забезпечення високої ефективності діяльності організації через вдосконалення управління людськими ресурсами для забезпечення лояльності співробітників до керівництва та прийнятих ним рішень; виховання у персоналу ставлення до установи або організації як до власної домівки; розвиток здатностей в ділових, і в особистих відносинах спиратися на встановлені норми поведінки; вирішувати будь-які проблеми без конфліктів, що призводить до максимізації ефективності менеджменту і до якісних покращень діяльності установи в цілому.

Література

1. Маслов В.С. Теорія та практика культурологічного виховання. Київ : КВГІ, 1995. С.11-76.
2. Національна державна комплексна програма естетичного виховання. Проект / АПН України, Інститут українознавства КДУ ім.Т.Шевченка; Уклад. І.І. Зязюн, О.М. Семашко. Київ, 1994. С.23.
3. Педагогічні технології: навч. пос. для вузів / О.Падалка, А.Нісімчук, І.Смолюк та ін. ; Укр. пед.ун-т ім. М. Драгоманова. Київ: Українська енциклопедія, 1995. 254 с.

Мироненко Роман, *магістрант НАКККіМ*

КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВІ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ

На сучасному етапі дослідники зауважують, що практики відображають все те, що роблять люди, використовуючи як речові, так і символічні засоби. О. Копієвська зазначає, що культурна практика – це предметно-практична діяльність людини, пов'язана зі створенням або поширенням культурних продуктів. Культурна практика пов'язана зі сферою сенсів соціокультурного буття й індивідуального життя людини, а відтак мислиться, репрезентується й реалізується в межах доступного їй, персоналізованого ціннісно-смислового горизонту. Одна з головних інтенцій культурних практик полягає у збереженні, передачі й подальший розвиток системи значень, смислів, уявлень, що опредметнені в знаннях і виражені в символічній формі [2, 141].

Натомість Л. Агамір'ян визначає дозвіллєві практики як хабітуалізовані дії особистості у сфері дозвілля, які зумовлюються її ціннісним ставленням до вільного часу, а також нормами дозвіллєвої діяльності, поширеними як у її безпосередньому оточенні, так і в суспільстві в цілому, а творчі дозвіллєві практики як специфічний різновид дозвіллєвих практик особистості, хабітуалізовані нею дії, під час яких

створюються нові об'єкти, які мають матеріальну та нематеріальну цінність для індивіда і виступають ресурсом влади у фігураціях [1].

Культурно-дозвіллєві практики є реальним дозвіллям, яке не знаходиться у розриві як із самою особистістю, так і з суспільством та не має зв'язку із уявним дозвіллям, яке передбачає насилля над собою, що призводить до деградації та руйнування особистості, так як уявне дозвілля обумовлене невмінням проводити свій час, є безцільним витрачанням часу. До того ж активне залучення молодих людей до культурно-дозвіллєвих практик допоможе стабілізувати життєвий світ молоді [4, 152].

Утім аналіз даних щодо обсягу культурно-дозвіллєвих практик різних за матеріальним становищем соціальних груп показує, що частина тих, хто не бере участь у тих чи інших видах занять, зростає відповідно із зниженням рівня доходу [5, 86].

Проте дозвіллєві практики й культурні пріоритети українців, на думку І. Петрової, змінюються стихійно внаслідок впливу глобалізаційних процесів та відсутності цілеспрямованої культурної політики держави, потенційно загрожуючи суспільній стабільності. Нові пріоритети у споживанні культурних послуг, що утримуються в суспільній свідомості, переважно не враховують набутих упродовж багатовікового розвитку традиційних цінностей українського народу, тим самим укорінюються стандарти споживацького ставлення до культури, формуються примітивні масові культурні смаки й потреби, як наслідок виникають сприятливі передумови для культурної колонізації України [3].

Між тим, слід враховувати, що за певних обставин культурно-дозвіллєві практики можуть стати вагомим чинником оптимізації якості життя молоді через задоволення її потреб в емоційному здоров'ї, самореалізації та духовному розвитку, що складають суб'єктивний компонент якості життя.

У свою чергу, нині у сфері дозвілля спостерігається тенденція, що більшість молоді свій вільний час проводить в культурно-дозвіллєвих центрах, основним завданням яких є максимальне втілення в життя розвивальних дозвіллєвих програм для молоді на основі принципів простоти організації, масовості, активності. Проте, переважна більшість послуг, які надаються центрами мають розважальний характер та несуть низку змін у розвиток та становлення сучасної людини, відповідно є потреба в удосконаленні діяльності центрів та збільшенні інноваційних, різноманітних послуг, що дозволить збагатити кругозір особистості та задовольнити потреби кожного [6, 19].

Отже, дозвілля є тією сферою, де за допомогою культурно-дозвіллєвих практик відбувається не лише самореалізація особистості, а й формуються передумови покращення соціальної якості життя, відповідно слід приділяти увагу створенню високоякісних культурно-дозвіллєвих послуг, які б задовольняли потреби всіх верств населення.

Література:

1.Агамір'ян Л.В. Творчі дозвіллєві практики сучасної підліткової молоді: специфіка, функції, прояви. *Український соціум.* 2018. № 3 (66). С. 82-93.

2.Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 296 с.

3.Петрова І. В. Культурно-дозвіллєві практики населення сучасної України: тенденції та пріоритети. *Культура і сучасність*: альманах. 2011. № 1. С. 108 - 113.

4.Скляр С. Культурно-дозвіллєві практики як соціокультурне явище: концептуальні засади вивчення. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки.* 2010. № 10. С.146-153.

5.Скокова Л.Г. Структурні обмеження культурно-дозвіллєвих практик. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2014. №4 (25). С. 85-93.

6.Шмаюн О. Ю. Феномен дозвіллєвих центрів в контексті функціонування осередків культурного розвитку в Україні. *Стратегічні напрямки розвитку науки: фактори впливу та взаємодії:* матеріали міжнародної наукової конференції (Т. 3). 22 травня. 2020 рік. Суми. Україна: МЦНД. С.18-19.

Мудренок Анна, *магістрантка НАКККіМ*

СТРАТЕГІЇ УПРАВЛІННЯ ПОЗАШКІЛЬНИМИ ЗАКЛАДАМИ В УКРАЇНІ

На сьогодні позашкільна освіта становить невід'ємну частину системи неперервної освіти, оскільки дає дитині додаткові можливості інтелектуального, духовного й фізичного розвитку, сприяє актуалізації творчих та освітніх потреб. Саме тому позашкільні заклади мають попит у сучасному суспільстві. Їхня робота помітно відрізняється від організації інших соціокультурних і виховних центрів. Актуальність позашкільної освіти полягає в розвитку соціально-комунікативної компетентності у дітей, у становленні їхньої соціальної зрілості та відповідальності.

Аналіз історико-педагогічного аспекту досліджуваної проблеми засвідчує, що однією з основних форм організації навчально-виховної діяльності в позашкільних закладах слід визначити гурток. Історично кожен з періодів розвитку позашкільної освіти визначав свої напрямки роботи гуртків. Проаналізована документація дозволяє дійти висновку, що система позашкільної освіти у 2000 – 2020 рр.

активно розвивалася, затвердилися типи позашкільних навчальних закладів: дитячо-юнацькі спортивні школи; клуби; Мала академія мистецтв (народних ремесел); Мала академія наук учнівської молоді; оздоровчі заклади для дітей та молоді; початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади (школи естетичного виховання: музичні, хореографічні, художні, театральні, хорові, мистецтв тощо); центр, палац, будинок, клуб художньої творчості дітей, юнацтва та молоді, естетичного виховання; станція юних натуралістів; клуб науково-технічної творчості; станція юних туристів, бюро туризму; центри військово-патріотичного виховання; напрямів позашкільної освіти: дитяча бібліотека, дитячий парк, дитячо-юнацька студія; кімната школяра, школи мистецтв тощо. Тенденція до збільшення контингенту дітей (наприклад, у 2004 – 2006 роках у художній школі набирали 6 – 8 перших класів по 10 – 13 осіб), які бажають навчатися в позашкільних установах, приводить до розширення мережі позашкільних закладів освіти, виникають аматорські секції, гуртки, приватні індивідуальні заняття. Отже, сучасна позашкільна освіта представлена такими напрямами, як художньо-естетичний, еколого-натуралістичний, туристсько-краєзнавчий, науково-технічний, дослідно-експериментальний, оздоровчий, соціально-реабілітаційний.

Стратегія розвитку позашкільної освіти – документ, розроблений Міжнародною асоціацією позашкільної освіти спільно із залученням представників органів законодавчої і виконавчої влади, працівників органів управлінь освітою, закладів освіти, вчених, громадськості України та інших держав, які займаються питаннями позашкільної освіти. У 2017 р. згідно з розпорядженням Президента України від 29.05.2017 р. №114/2017-рп проведено наукове дослідження «Розроблення сучасної концепції позашкільної освіти в умовах децентралізації» (науковий керівник – проф. О. В. Биковська, доктор педагогічних наук, завідувач кафедри позашкільної освіти Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова). Результатом дослідження стала Концепція позашкільної освіти, яка окреслила основи положення щодо системи позашкільної освіти, діяльності закладів позашкільної освіти та стратегічних векторів розвитку позашкілля в умовах реалізації нового Закону України «Про освіту». Концепція позашкільної освіти визначила стратегію дій і обумовила важливість подальших кроків у розробці документу «Стратегія розвитку позашкільної освіти». У результаті Міжнародна асоціація позашкільної освіти спільно з Комітетом Верховної Ради України з питань науки і освіти, Національною академією педагогічних наук України, Міністерством освіти і науки України, Національним педагогічним університетом імені М. П. Драгоманова, іншими партнерами організували і провели Стратегічну сесію з розвитку позашкільної освіти (25.06.2018 р., м. Київ). У результаті визначено основні вектори розвитку позашкільної освіти в Україні, розроблено документ «Стратегія розвитку позашкільної освіти». Стратегія визначає цілі та пріоритети розвитку позашкільної освіти в Україні, заходи та завдання для розвитку закладів позашкільної освіти, що відповідають основним стратегічним напрямам розвитку і заходам державних, обласних і місцевих цільових програм. Метою Стратегії розвитку позашкільної освіти є підвищення якості і доступності позашкільної освіти, розширення функцій закладу позашкільної освіти в адміністративно-територіальній одиниці як центру освітньої, соціокультурної та громадянської діяльності з урахуванням навчання впродовж життя.

За статистичними даними Міністерства освіти і науки в Україні в системі освіти функціонують 1369 державних і комунальних позашкільних навчальних закладів: будинки, центри, клуби, станції дитячої творчості тощо, та 544 дитячо-юнацьких спортивних шкіл. Всього – 1913 закладів. Працюють 79,8 тис. гуртків, творчих об'єднань художньо-естетичного, науково-технічного, еколого-натуралістичного, туристично-краєзнавчого, фізкультурно-спортивного профілю тощо. Позашкільні навчальні заклади відвідують 1 млн. 286 тис. вихованців, що становить майже 35 % дітей шкільного віку. Із загальної кількості вихованців позашкільних закладів 13,2 тис. – діти-сироти і діти, позбавлені батьківського піклування; 6,8 тис. – діти з особливими освітніми потребами; 40 тис. – діти з малозабезпечених та багатодітних сімей.

Сьогодні Україна має потужну нормативно-правову базу позашкільної освіти, позашкільних навчальних закладів, яка включає понад 70 документів.

У нинішній ситуації, в період реформування всіх ланок суспільного життя, нарощуються виклики системі освіти взагалі і позашкільній освіті зокрема. Все гостріше стає питання суспільного розуміння необхідності позашкільної освіти.

Стратегія розвитку позашкільної освіти – це документ, розроблений Міжнародною асоціацією позашкільної освіти спільно із залученням представників органів законодавчої і виконавчої влади, працівників органів управлінь освітою, закладів освіти, вчених, громадськості України та інших держав, які займаються питаннями позашкільної освіти.

Зокрема, вивчаючи діяльність Позашкільний навчальний заклад «Центр технічної і художньо-естетичної творчості для дітей та юнацтва «Зміна» м. Києва» як комунального комплексного позашкільного навчального закладу, який підпорядковується Управлінню освіти Дніпровської районної в

місті Києві державної адміністрації, Департаменту освіти і науки, молоді та спорту виконавчого органу Київської міської ради (Київської міської державної адміністрації) та діє на підставі Статуту. Можна дійти висновку, що Заклад стрімко розвивається, та налічує ряд гуртків для всебічного розвитку дитини, а саме : Студія сучасного танцю «VEKTOR-D», Art English Studio «Speaking and Grammar Club», Студія моди і стилю «EL PODIUM»,Студія шахів, Шоу-група «Козачата», Театр пісні «Експресія», Майстерня вокалу «Карамель», Ансамбль народного та сучасного танцю «Радея», Навчальна студія «СТИЛЬ», Майстерня «Солом'яне дивоплетіння», Хореографічна студія сучасного танцю «Позитив», Майстерня «Лозоплетіння», Студія образотворчого мистецтва «Кольорові долоні», Творча майстерня опанування мистецтвом столярної справи «Сверлик» та інші. Кожна зі студій налічує не менше 20 учасників які відповідно беруть участь у творчих конкурсах,з маганнях міського та загальноукраїнського рівня.

Центр «Зміна» очолюваний К. О. Фойєю здобув великий кредит довіри від батьків Деснянського району м. Києва, оскільки батьки з інших більш віддалених районів Києва намагаються потрапити на навчання саме в цей центр художньо-естетичної творчості, так як організаційні, фінансові і сценічні можливості «Зміни» у презентації діяльності шкільної молоді досить мають переваг порівняно з рядом закладів м. Києва.

Не викликає сумнівів, що позашкільна освіта має вагоме значення і є сьогодні одним із найбільш важливих інститутів виховання і соціалізації дітей та молоді, створює умови для формування національної ідентичності, соціального розвитку та творчої самореалізації дітей, сприяє їхній соціальній захищеності та професійній орієнтації, профілактиці негативних проявів у молодіжному середовищі. Система позашкільної освіти України також є провідною у вирішенні завдань організації дозвілля молоді, що є одним із 15 пріоритетних напрямів у роботі з молоддю, визначених Генеральною Асамблеєю ООН у Всесвітній програмі дій, що стосуються молоді.

На сьогодні залишаються нерозв'язаними наступні проблеми: недотримання місцевими органами влади й управління освітою Закону України «Про позашкільну освіту» щодо збереження і розширення мережі позашкільних навчальних закладів; поступове скорочення кількості гуртків і творчих об'єднань, а відтак і дітей, які навчаються у позашкільних навчальних закладах всіх без винятку регіонів України; незадовільне матеріально-технічне забезпечення позашкільної освіти місцевих рівнів (особливо районних і сільських).

На сьогодні суспільство зіштовхнулося із викликами, до яких воно не було готове. Тому алгоритми створюються в процесі, аби надати дітям та молоді можливість розвиватись та навчатись новому, навіть в умовах пандемії, але з урахуванням надання захисту та безпеки. Такими заходами є: зменшення кількості дітей у навчальних групах, ретельна дезінфекція приміщень, провітрювання та особиста гігієна, заняття в кілька змін.

Звісно, це дуже ускладнює процес навчання, але не припиняє його. І це добре. Адже дитина не залишається на самоті, займається справою по душі та має чим заповнити вільний час.

Література:

1. Карамушка Л. М. Психологія управління : навч. посіб. Київ : Міленіум, 2003. 344 с.
2. Поза межами можливого : школа якою вона є / за ред. М. Мосієнко. Київ Шкільний світ, 2004. 264 с.
3. Бондар В. І. Управлінський аспект плану роботи школи . *Підручник для директора*. 2006. № 1. С. 4–6.
4. Шершньова З. Є., Оборська С. В. Стратегічне управління. Київ : КНЕУ, 1999. 320 с.
5. Освітній менеджмент : навч. посіб. / Л. Даниленко, Л. Карамушка. Київ: Шкільний світ, 2003. 400 с.
6. Міщенко А. П. Стратегічне управління : навч. посіб. Київ : Центр навч. літ-ри, 2004. 336 с.
7. Корецький М. Х., Дєгтяр А. О., Дацій О. І. Стратегічне управління : навч. посіб. Київ : ЦУЛ, 2007. 240 с.
8. Скібіцький О. М. Стратегічний менеджмент : навч. посіб. Київ : ЦУЛ, 2006. 312 с.
9. Ренькас Б. М. Стратегічне планування в управлінні загальноосвітнім навчальним закладом. *Педагогічний процес: теорія і практика* : зб. наук. праць. Вип. 2. Київ : ЕКМО, 2009. С. 238-247.
10. Портал Громадських експертів. Аналітичний звіт про панельну дискусію на тему «Вектор розвитку позашкільної освіти : виклики часу». URL: http://education-ua.org/ua/draft-regulations/437-analitichnij-zvit-pro-panelnu-diskusiyu-na-temu-vektor-rozvitku-pozashkilnoji-osviti-vikliki-chasu (дата звернення 11.10.2020).

Охримович Вікторія, *магістрантка НАКККіМ*

ПРОБЛЕМИ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Важливою сферою культури є мистецтво. Мистецтво, як складова культури не може існувати без свободи та простору необхідних для виконання його суспільної функції: надихати на нові ідеї, виховувати, втілювати актуальні проблеми суспільства, формувати нації та ідентичність народів, створювати культурну спадщину, яка передається наступним поколінням. Мистецтво в усіх його проявах потребує управління та адміністрування. Саме тому, виник окремий вид менеджменту – арт-менеджмент.

Арт-менеджмент застосовує техніку та процеси ділового адміністрування у сфері культури і мистецтва. Він включає ведення щоденних господарських операцій приватних чи державних художніх установ. Мета арт-менеджменту поєднати управління та мистецтво, оскільки вони потенційно мають протилежні цілі. Менеджмент стосується практичних аспектів ведення бізнесу: раціонального управління ресурсами, утримання витрат у межах бюджету, досягнення ефективності. Мистецтво, у свою чергу, є засобом вираження, воно містить бачення та емоції автора і не стосується прибутку. Окрім цього, завданнями арт-менеджменту є відбір, зберігання, виробництво та поширення цінностей культури.

Арт-менеджмент як комплексна соціокультурна управлінська діяльність, визначається як:

– багатогранний інноваційний потенціал процесу управління мистецтвом і художньою практикою;

– розуміння можливостей співробітництва сфери мистецтва з іншими інститутами соціокультурної діяльності: освітою, наукою, дозвіллям, анімацією, туризмом, спортом тощо;

– збільшення вимог до управлінської культури та компетентності працівників і фахівців сфери культури і мистецтв;

– можливість вирішення комплексу проблем в ряді інститутів соціокультурної сфери щодо забезпечення процесів управління організаціями і установами, розробці та реалізації стратегічного розвитку, формування і підтримки організаційної культури, мотивування і стимулювання кадрового складу, створенню сприятливих умов, орієнтованих на ефективне досягнення мети та завдань.

Музеї, художні галереї, театри, кіностудії, творчі колективи – це все мистецькі установи. Вони є юридичними особами, які мають відповідати правовим, економічним та організаційним вимогам, щоб існувати та діяти всередині суспільства. Роль арт-менеджменту полягає у підтримці мистецьких установ як комерційних, так і некомерційних, щоб відповідати цим вимогам.

Основною проблемою з якою стикаються мистецькі установи в Україні є бюджетні та технічні обмеження. Наприклад, будь-яка художня установа має бути економічно життєздатною, знаходити фінансування, залучати інвесторів тощо. Саме тому арт-менеджмент є важливим у життєдіяльності таких установ.

До головних завдань арт-менеджменту можна віднести:

1. Управління, прогнозування та планування мистецьких подій.
2. Організація, реалізація, координація, регулювання мистецькою установою.
3. Керування художніми творами в галереях та музеях.
4. Управління, мотивація та стимулювання персоналу, наймання акторів, керівників сцени, танцюристів, музикантів тощо.
5. Фінансування, облік та управління бюджетом мистецької установи.
6. Продаж квитків, ціноутворення, реклама і комунікація з аудиторією та засобами масової інформації.

За останні десятиліття в Україні поглибився процес змін у культурно-мистецькій сфері. У першу чергу, це стосується скорочення інвестування мистецьких установ, пов’язане з економічною кризою; зниження зацікавлення з боку споживачів певними видами мистецьких продуктів та послуг, викликане соціальними змінами. До соціальних змін, які впливають на зацікавлення споживачів можна віднести: підвищення мобільності; збільшення віку; технологізація суспільства; переміщення установ, які надають мистецькі послуги у віртуальний простір; підвищення конкуренції за вільний час споживачів. Ці фактори мають вплив одночасно на аудиторію, яка бере участь у культурних заходах, та на процес організації діяльності мистецької установи.

Разом з тим не можна не відзначити позитивні зміни, що впливають на розвиток арт-менеджменту в Україні, а саме:

– збільшення кількості висококваліфікованої робочої сили у сфері культури, що сприяє розвитку креативної економіки;

– отримання Україною безвізового режиму з ЄС, що дозволяє вільно пересуватися та обмінюватися інформацією;

– продовження процесу децентралізації, що забезпечує можливості для розвитку нової соціально-культурної структури на місцевому рівні;

– популяризація на всіх рівнях руху «Зроблено в Україні», що привертає увагу споживачів до українських культурних продуктів;

– регулювання на законодавчому рівні питань пов'заних з використанням української мови, що надає значно більше можливостей україномовним культурним продуктам бути конкурентоспроможними;

– розвиток інтернету, збільшення ролі нетрадиційних ЗМІ: соціальних мереж та блогерства, що трансформувало соціум, зробивши його глобалізованим і в той же час зруйнувавши традиційні соціокультурні зв'язки.

На нашу думку, в України потужний культурно-мистецький потенціал. Доказами цього є кількість реалізованих проектів у сфері культури на міжнародному рівні, зокрема проекти, які підтримали «Креативна Європа» та Український культурний фонд. У той же час існує низка проблем, які перешкоджають розвитку культурно-мистецької сфери. Їх вирішення можливе лише при залученні арт-менеджерів та їх тісній співпраці з представниками органів влади. При вирішенні таких проблем необхідно: враховувати потенціал цифрових технологій при доступі населення до культурних продуктів та послуг; пришвидшувати темпи реформ з децентралізації; створювати умови для запровадження інновацій у культурі шляхом розвитку ефективної інноваційної інфраструктури; залучати представників громадянського суспільства до процесів реформування мистецької сфери.

Література:

1. Білецька К. В. Засади формування креативного лідера як менеджера нового покоління. *Економічний часопис Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.* 2015. № 4. С. 58–64.

2. Єфімова А. Новітні мистецькі практики public art : до питання термінології. *Народознавчі зошити*. 2011. № 6. С. 1019–1024.

3. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 293 с.

4. Костылев С. В. Арт-менеджмент как комплексная система управленческой деятельности в области культуры, искусства и образования. *Современные проблемы науки и образования.* 2014. № 1. URL : http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=11971 (дата обращения: 06.10.2020).

Пантя Анна, *магістрантка НАКККіМ*

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПОТРЕБИ ОСОБИСТОСТІ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ЦЕНТРІВ КУЛЬТУРИ ТА ДОЗВІЛЛЯ

Активність особистості в соціумі обумовлена економічною та соціальною ситуацією. В культурології розглядається низка проблем, що пов'язана з соціокультурними цінностями та особливостями їх динаміки.

Питання універсалізації соціальних механізмів культури розглядаються в працях: М. Вебера, В. Віндельбанда, Г. Зіммеля, В. Розіна, Б. Єрасова, С. Бесклубенка та ін. Смисложиттєві орієнтири людської діяльності безпосередньо пов'язані з соціокультурними потребами особистості, що відображаються спочатку в системі цінностей.

Культурологічний аспект у розумінні цінностей передбачає їх розгляд саме в контексті самої культури. «Ціннісні пріоритети різних поколінь базуються на розумінні різниці в досвіді, а отже – і у різниці в соціокультурних потреб. Важливе значення в цьому контексті посідають процеси, що пов'язані з ціннісною свідомістю, а особливо з ціннісною свідомістю молодих людей, адже саме вони створюють найближче майбутнє певного суспільства, виявляють як його можливості, так і проблеми» [1, 145]. Ціннісна свідомість є підґрунтям світогляду, який формується в молоді роки, а потім є складовою суспільних процесів, культурної політики держави, пріоритетів та вподобань більшості населення країни, розмаїття, або навпаки – мінімізації цих особливих потреб.

У сучасному глобалізованому світі відбувається переоцінка соціокультурних цінностей. Традиційний розподіл на матеріальні та духовні цінності вже не є достатнім, а потребує розширення класифікації шляхом усвідомлення того, що всі культури мають свої особливості, ментальність, бо є самобутніми. Соціокультурні потреби, таким чином, також складаються за певних культурних умов та відповідають особливостям емпіричного досвіду та світогляду індивідів.

Важливим аспектом розгляду формування соціокультурних потреб та дослідження стану соціокультурної інфраструктури – є розгляд діяльності центрів культури, особливо в сільській місцевості. Відомо, що центром культурного життя завжди є місто, особливо велике місто, в першу чергу – столиця.

Але ж діяльність осередків культури в регіонах є не менш важливою складовою у формуванні соціокультурних потреб громадян.

У вітчизняній практиці розподілу бюджетних коштів склалася традиція фінансування будинків культури та сільських клубів за «залишковим принципом». Тому, у громадах з малим бюджетом просто немає змоги утримувати культурні заклади. Без культурно-масштабних програм та проектів сьогодні можуть залишитися, так звані «депресивні території» в Україні, а їх чимало [2].

До цього питання приєднується ще одна важлива проблема – це «кадровий голод». На роботу у сфері культури з низькою заробітною платою не поспішає влаштовуватись молодь. Щоб вирішити ці проблеми важливим і дослідницьким, і державним завданням є, окрім аналізу культурних потреб населення – формування нової культурної мережі у громаді. У першу чергу – трансформація застарілих клубів. Уже зараз відбувається об'єднання будинків культури під координацію Центрів культури, Центрів мистецтва та естетичного виховання, створюються багатофункціональні «хаби», тобто культурно-освітньо-розважальні центри, що об'єднують у собі і громадський простір для спілкування, і комп'ютерний клуб, і бібліотеку тощо.

Приклади такого досвіду вже досить популярні в Україні, тож потребують узагальнення та розширеного впровадження в культурне життя інших громад.

Література:

1. Ерасов Б.С. Социальная культурология. Москва: Аспект-Пресс, 1994 472 с.
2. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на 2012-2021 роки [Електронний ресурс]. URL: http://www.mon.gov.ua/images/files/news/12/05/4455.pdf (дата звернення: 10.10.2020).

Стрельцова Світлана, *старша викладачка кафедри образотворчого мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка*

ІНТЕГРАЦІЯ ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА О. ДЕНИСЕНКА В ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР

Сьогодні Україна знаходиться на переламному етапі всебічного проникнення в європейський простір. Підґрунтям євроінтеграційних процесів стає збереження загальноєвропейських культурних традицій через взаємопроникнення багатьох видів мистецтв, спорідненість та полікультурність з країнами Європи. Спільність історичних подій, розвиток мистецтва та культурні надбання приводять до соціокультурної близькості між різними країнами та народами.

Українська культура і мистецтво у світовому культурному просторі вже впевнено займають свої позиції саме тому, що молоді талановиті сучасні митці гідно репрезентують Україну в Європі, чим викликають інтерес до нашої країни. Так, серед представників сучасного графічного мистецтва одним з найцікавіших є львівський художник Олег Денисенко. Це митець, який спирається у своїй творчості на всесвітні мистецькі надбання, тож абсолютно логічно його доробок треба розглядати як засіб інтеграційного взаємопроникнення.

У 80-90 роках XX сторіччя у митців з'являється можливість вільної творчості, налагоджується спілкування з митцями інших країн та взаємозв'язок культур через міжнародну виставкову діяльність. У своєму професійному становленні О. Денисенко впевнюється на тому, що весь творчий процес має спиратися на знання з історії світової культури та мистецтва, а також своєї країни. Художник, який має міцний фундамент класичних мистецьких знань, може впевнено входити до будь-якого культурного простору своїм доробком.

У своїй творчості митець звертається до філософських міркувань, до проблематики дуалістичності буття, до пошуку істини та сенсу життя. Він поєднує різночасові та різностильові пластичні форми, спрямовує свою творчість на ствердження гуманістичного ідеалу, або креативного образу, спираючись на етнонаціональну ментальність. Своїми творами Олег Денисенко звертається до європейської культури, поєднуючи її з етнічною символікою різних цивілізацій, розкриває зміст міфів та легенд, використовуючи різні підходи та техніки виконання.

Творчість О. Денисенка розвивається в різних видах мистецтва, а саме: графіці, живописі (левкас), у творах станкової скульптури. У роботах митця можна побачити відображення його внутрішнього світу, естетичні смаки та сприйняття реальності. Усі твори мають продуману стилізацію персонажів, наповнених символічним значенням та знаковою системою, митець намагається якомога більше надати глядачеві підказок. Він максимально підштовхує до роздумів, спрямоває рух думок глядача у глибинну

історію, але при цьому залишається безмовним творцем. Той символізм, який художник вкладає у свої роботи, має дати розуміння глибокого історично-філософського змісту.

Головними героями його творів стають лицарі, які постійно готові до нових звершень, до пошуків істини, до захисту гідності та честі. Художник цінує в мистецтві поступовість розвитку авторської мови, цільність у творчості, його графічні твори знаходять своє відображення у різних видах діяльності, по--різному трактуючи своїх героїв. Денисенко у роботах використовує символи та знаки для невербального спілкування з глядачем, які стають інструментом впливу на свідомість чи підсвідомість, на той багаж знань яким ми можемо формулювати цілісність образу.

Мистецтво – це простір свободи та творення, експериментів та відкриттів. До мистецтва може доторкнутися зацікавлений, той, хто шукає можливість встановити зв'язок із самим собою. Роботи О. Денисенка наповнені образністю. Вони побудовані на звичайній основі, яка є даниною старим майстрам. Також це вираження емоцій, які неможливо вербалізувати. Для самого художника емоція – справжнє мистецтво, яка обов'язково має бути задля творчого процесу.

Мистецький твір, як символіко-семіотична функція, здатний передати засвоєний досвід всього людства, всіх попередніх поколінь, навіть тих, що є недосяжними за відстанню. Тоді для глядача відкривається світ, наповнений сенсом, системою значень, через які відбувається пізнання та самопізнання. Враховуючи такий полікультурний засіб спілкування, твори митця сприймають у будь-якій країні світу, вони наповненні глибинного і змістовного значення. У різних європейських країнах твори митця глядач сприймає по-різному. Представники західних країн схиляються до трактування семіотичного значення у творах, як до слов'янського знакового наповнення. Натомість представники центральної Європи розглядають це як середньовічну ознаку. Розуміння та вивчення себе як складової Всесвіту – це основа творчості О. Денисенка.

Проведене дослідження та аналіз творчості художника О. Денисенка доводить, що мистецькі твори автора можуть цілком впливати на інтеграційні процеси української культури в європейський простір та встановлювати міцні зв'язки між спільними культурними надбаннями. Враховуючи схожість світоглядних засад європейських країн та України, напрямок євроінтеграційних процесів має бути сфокусований на різноманітність європейських культур. Культурна інтеграція передбачає більшого спілкування між собою представників різних національних культур з підтримкою власної ідентичності. Найкращою реалізацією цього є мистецький простір, в якому спілкування відбувається засобами вербального та невербального обміну інформацією духовного виміру. Такі комунікаційні засади дозволяють сформувати спільне сприйняття життєвих цінностей, проаналізувати сенс існування людства, його значущість та передавати один одному ціннісний досвід.

***Шевченко Наталія**, кандидат педагогічних наук, доцент НАКККіМ*

СТРАТЕГІЇ ІНКОРПОРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ГУМАНІТАРНОГО ПРОСТОРУ

Міжнародне визнання української держави нерозривно пов'язане з впровадженням європейських стандартів у сферу економіки та політики, усвідомленням ролі національної культури в успішній інтеграції в загальносвітове інтелектуально-освітнє й науково-технічне середовище та раціонального використання її могутнього потенціалу. Адже позитивний досвід європейської цивілізації включає в себе напрацьовані механізми культурної співпраці та взаємозбагачення, реалізації політики культурної самобутності та ідентичності націй [4]. Європейська політика міжкультурного співробітництва реалізується через стратегії, програми й проекти таких міжурядових регіональних організацій, як Рада Європи, Європейський Союз, Організація з безпеки і співробітництва в Європі, Центральна європейська ініціатива, а також інших регіональних об'єднань, які розглядають і розв'язують проблеми політики у сфері міжкультурних відносин. Найвпливовішими в Європейському регіоні є Рада Європи та Європейський Союз – інституції, які здійснюють постійний аналіз процесів міжкультурної взаємодії, яка зазнає численних трансформацій в умовах глобалізаційних та політичних впливів [1].

Державна підтримки української культури на рівні політичних рішень та законодавче забезпечення реального наповнення культурного продукту власним національним змістом має забезпечити її репрезентативність на міжнародному рівні, успішну інкорпорацію до європейського гуманітарного простору, створить перспективи партнерства та взаємних обмінів. Зовнішня культурна політика сучасної України має виражати загально цивілізаційні тенденції – становлення інформаційного суспільства, трансформації процесів міжнародної співпраці, формування пріоритетів самодостатності

нації і реалізується через стратегії, що забезпечують розширення участі України в європейському та світовому культурному співробітництві, інтеграції української культури до світового культурного простору.

Загалом представлення української культури у світі, зокрема у Європі можливе на кількох рівнях: створення відповідних інформаційно-культурних установ у європейських містах; підтримка державою окремих спільних культурно-мистецьких проектів, ініційованих громадським сектором; підтримка програм і проектів Європейської Комісії та Ради Європи [2]. Необхідно удосконалити системи культурного співробітництва України із зарубіжними країнами шляхом укладання міжнародних договорів та прямих зв'язків між культурно-мистецькими установами інших країн, надати державну підтримку для реалізації найбільш значущих культурних ініціатив міжнародного характеру, що дасть змогу підвищити авторитет України у світі, сприятиме налагодженню порозуміння між народами [5]. Також, потрібно проводити заходи за участю українських мистецьких колективів, виставок українського мистецтва, фестивалів українського кіно, «круглих столів» за кордоном. Сприяти участі представників України у міжнародних виставках і конкурсах, завдяки чому можна представити самобутню українську культуру та найновіші культурні досягнення світовій громадськості.

В умовах викликів глобальної експансії розвинутих країн та проникнення їх політичної ідеології на регіональний та національний рівні, міжнародне культурне співробітництво сприяє налагодженню більш особистісних контактів й набуває характеру не лише творчої, а й громадської діяльності. Обмін культурними цінностями у процесі спілкування з плином часу стає все більш масовим і набуває певних організаційних форм. Якщо стратегії розвитку визначаються на кілька років і «диктують» певні тенденції культурних процесів, то значимі події у сфері культури на локальному рівні відбуваються щодня, зумовлюючи певні зміни на регіональному і загальнодержавному рівні.

Збільшення кількості інноваційних культурних проектів та помітне зростання громадських ініціатив відображає позитивні тенденції в культурному секторі сучасної України. Не останню роль у цьому процесі відіграють запроваджені міжнародними організаціями, в першу чергу європейськими інституціями, програми , які мають на меті підвищити рівень демократії в країні та розвинути місцеве самоврядування. При цьому культурним та міжкультурним відносинам відводиться важливе місце у цьому процесі. Поява нових приватних організацій, що впроваджують нові культурні проекти, продукти і послуги, сприяє загальному розвитку та демократизації культурного сектору [3].

Одним із механізмів запровадження європейських стандартів у культурну політику є широке використання таких форм фінансування, як конкурсні гранти і тендери на культурно-мистецькі заходи. В основі цього має бути конкурсний підхід із прозорими процедурами розгляду та чіткими критеріями оцінки проектів. У діапазон можливих тематичних напрямів і форматів проектів входить: укладання карт об'єктів культури, маршрутів культурної спадщини; створення мобільних додатків для просування конкретної культурної спадщини; просування сучасних методів і технологій відновлення культурних ландшафтів; мобілізація місцевих спільнот для участі у місцевому плануванні, впливі на культурні процеси місцевого і державного значення .

Література:

1. Бакальчук В. О. Концептуальні основи культурної політики Ради Європи та ЮНЕСКО. *Стратегічні пріоритети.* 2008. № 4 (9). С.64-69.

2. Здіорук С. І., Литвиненко О.М., Розумна О.П. Культурна політика України: національна модель у європейському контексті : аналіт. доп. / за ред. С. І. Здіорука. Київ : НІСД, 2012. 64 с.

3.Копієвська Ольга. Поняття «локальне» в контексті креативних практик та інновацій . *Культурні і креативні індустрії: історія, теорія та сучасні практики* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (24 квітня 2017 р.). Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017. С. 69-72.

4. Пріоритетні напрями розвитку державної культурної політики в системі національної безпеки. Аналітична записка. URL: http://old2.niss.gov.ua/articles/2130/ (дата звернення: 14.10.2020).

5.Участь України у міжнародних договорах Ради Європи. URL: http://old.minjust.gov.ua/201 (дата звернення 14.10.2020).

ДИЗАЙН І РЕКЛАМА: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ВИМІР

Агеєва Олександра, *Магістрантка НАКККіМ*

КОМП'ЮТЕРНА ГРАФІКА ЯК НОВЕ МИСТЕЦТВО

В умовах постійного розвитку технологій, спостерігається ситуація, коли комп'ютерна графіка стає все більш популярним вибором при пошуку майбутніх професій випускниками творчих вишів. Перехід на цифрову графіку часто зумовлений не тільки зручністю методу роботи, а й у фінансовому плані. Комп'ютерна графіка та анімація сьогодні застосовуються у багатьох сферах діяльності: у промисловості, у науці, мистецтві, телебаченні, журналістиці, освіті тощо. Комп'ютерна графіка – це галузь, що зосереджена на вивченні та розробці образотворчих засобів та методів творення за допомогою технічного інструменту для роботи і необхідного програмного забезпечення.

Актуальність обраної теми полягає в аналізі можливостей комп'ютерної графіки порівняно із класичним рисунком та живописом.

У сучасному суспільстві постійно зростають можливості технологій, і разом з тим зростають вимоги до якості зображень та відео. Для сучасної людини стало «нормальним» бачити на екранах фантастичні світи, ефектні спалахи та чарівну магію. І навіть поняття «віртуальної реальності» нам вже добре знайоме. XXI ст. стрімко вирвалося вперед за темпами розвитку у сфері комп'ютерних технологій. Так, у XXI ст. багато класичних художників змінили свою професію, віддавши перевагу графічному планшету замість звичних олівців, фарб та інших матеріалів. Так, як гарний приклад переходу на комп'ютерні технології може привести анімацію – вид мультиплікації, який створюється за допомогою комп'ютера. Принцип анімації полягає у створенні кадрів, тобто зображень із замальованими фазами руху того чи іншого об'єкта, та створенні ілюзії руху завдяки почерговій їх зміні між собою. Із збільшенням і поширенням засобів комп'ютерної графіки та інших відносно нових технологій, з'являються нові професії, через що закономірно постійно виникає необхідність використання графічних програм.

Робота, в особливості мультиплікаторів, завдяки переходу на комп'ютерну графіку відкрила для себе менш трудомісткі методи вимальовування кадрів, а також значно знизило розходження матеріалів у процесі, оскільки техніка є довговічним та багаторазовим матеріалом. Ця робота є дуже кропіткою та потребує часу, адже має багато етапів.

Проте, приводячи у приклад анімацію, також чітко бачимо, як пропорційно до росту технологій зростає і середній рівень потреб в аудиторії. Так, сучасна анімація вже впевнено створює гіперреалістичні зображення не тільки для великих проектів. Іноді, подібні вимоги актуальні і для дрібних компаній. Найпопулярнішими сферами для роботи CG-художників (від англ. Computer graphics – ком'ютерна графіка) є кіноіндустрія комп'ютерних ігор та окремі анімаційні студії, що частіше виступають як наймана робоча сила на період певного проекту під брендом компанії. Проте, варто згадати і художників. Багато митців продовжили творити, просто перейшовши у віртуальність. Комп'ютерні технології використовуються також у книжковій і промисловій графіці, плакатах, дизайні.

Як відомо, залежно від мети комп'ютерна графіка розподіляється на векторну та растрову. Растрова графіка є буквально наближеною до класичного малювання, де зображуване буде за якістю і розміром відповідати початково заданим розмірам. У разі зменшення, збільшення або інших операціях зі зміною форми чи пропорцій растрове зображення якість буде втрачатися. Часто растрову графіку використовують для роботи з уже готовими зображеннями, наприклад, для створення колажів, редагування та корекції фотографій. До простих редакторів із можливістю роботи із растровою графікою належать, зокрема, програми Microsoft Paint, Adobe Photoshop, Corel Photo-Paint, Live Picture, Macromedia XRes, PaintToolSai та інші. Векторна графіка – це створення зображення на основі поєднань геометричних примітивів, тобто точок ліній, кривих, полігонів. Кожен із створених векторних об'єктів можна описати математичними виразами, заавдяки чому, насправді зображення задається математичним кодом. Це дозволяє створювати та вільно змінювати векторні зображення, масштабувати об'єкти, повертати, витягувати, нахиляти їх, створювати ефекти переходу одного об'єкта в інший та багато інших можливостей без втрати якості. Проте, подібна графіка займає більше віртуальної пам'яті на носіях. Найвідоміші векторні редактори — Adobe Illustrator, Corel Xara, Macromedia FreeHand, CorelDRAW.

Якщо порівнювати класичний академічний малюнок і комп'ютерну графіку, то питання технічності не буде доречним, оскільки обидві професії в ідеальному варіанті вимагають щоденної практики, знання анатомії, принципів світла і перспективи. Проте, щодо зручності комп'ютерна графіка стає лідером, оскільки файл гарної якості куди легше переноситься на носії або просто зберігається у мережі, до моменту поки не знадобиться, в той час як картини для кращого зберігання вимагають

особливого догляду, а також фізичного місця. Із появою технології друку на полотні, багато закладів віддало перевагу декоруванню приміщень цифровими зображеннями, перенесеними на полотно. Академічний живопис та малюнок не можуть імітувати стиль «комп'ютерних» зображень в силу обмежень матеріалів, а комп'ютерна графіка навпаки може легко підлаштовуватись під стиль та навіть різноманітні техніки. Так, наприклад, однією з технік у сучасній рекламі є використання в рекламному образі витворів мистецтва. Про цей метод описує І. Імшинецька у своїй роботі «Креатив у рекламі» [1]. Проте, коли люди хочуть бачити витвір мистецтва, то перевага все ще віддається класичним картинам. Відблиск мазків, або графіту вважаються більш естетичними та чуйними. Створенням комп'ютерної графіки можуть займатися не тільки працівники рекламних агентств чи в дизайнерських бюро, але й звичайні люди з певними знаннями в даній сфері, що вміють працювати з графічними редакторами. Така робота займає багато часу і потребує творчого підходу, проте має гарні перспективи.

Так, порівняно із академічним малюнком та живописом, комп'ютерна графіка посідає пріоритетне місце для більшості аудиторії серед потенційних замовників та компаній для працевлаштування.

***Література*:**

1. Имшинецкая И. Креатив в рекламе: учебн. пособ. Москва: РИП-Холдинг, 2006. 174 с.
2. Пронин С. Рекламисту о дизайне. Дизайнеру о рекламе: учебн. пособие. Москва, 2003. 96 с.
3. Программные средства мультимедиа. URL: http://www.multimediakurs.narod.ru/code/7animaciya.html (дата звернення: 22.08.2020)
4. How to Create Cartoon Animation. After Effects & Illustrator Workflow Tutorial. URL: https://youtu.be/QQgmXARn8aA (дата звернення: 17.08.2020).

Адамовська Маріанна, *викладачка кафедри дизайну АРТ Академії сучасного мистецтва ім. Сальвадора Далі*

ЦИФРОВИЙ МАРКЕТИНГ ТУРИЗМУ

На початку XXI століття однією з найбільш динамічних сфер життєдіяльності людини є туризм, як чуттєвий і гнучкий соціокультурний феномен, одразу ж відреагував на виклик пандемії COVID-19 та світову економічну кризу. У глобальному масштабі – великими збитками у зв'язку із закриттям кордонів і карантинними обмеженнями. Однак, у регіональному масштабі для України ця ситуація позначилась і деякими позитивними проявами: появою нових приватних локацій і форм туризму в межах оздоровчих регіонів, які були активно відвідувані у цьому літньому сезоні українцями, що традиційно виїжджали на відпочинок закордон. Статистично підтвердити це складно, тому що переважно йдеться про саморганізований туризм малими групами і неофіційний малий приватний бізнес: садиби відпочинку, водні атракції по річках та озерах, велосипедні екскурсії тощо. Потреба у відпочинку в подорожах для багатьох українців стала цього літа домінуючою і реалізованою в міру власних можливостей та внутрішніх туроператорів.

Іншою стороною розвитку туристичної сфери в сучасних умовах є віртуалізація туризму, як і багатьох інших сфер, в тому числі й маркетингу туризму. Так, серед основних напрямів інноваційної туристичної діяльності науковці виокремлюють організаційні зміни у споживанні туристичного продукту (новий вид маркетингу і новий підхід до менеджменту) [1].

Поступово цифровий маркетинг завойовує увагу аудиторії і переносить її з традиційної комунікації у віртуальне середовище, де з'являються нові види взаємодії компанії з громадськістю. До того ж сучасні споживачі самі формують продукт таким, яким вони хочуть його бачити. Більше того, споживачі туризму здатні контактувати з підприємствами, висловлювати свою думку, яка має бути обов'язково почутою, бо навіть один негативний відгук може несприятливо вплинути на продажі та репутацію в цілому. У галузі туризму цифровий маркетинг формує імідж підприємства та допомагає у просуванні нової послуги або туристичного продукту на ринок, підвищує пізнаваність компанії та стимулює продажі.

Успішне ведення туристичного бізнесу і наявність конкурентних переваг, змушують власників туристичних підприємств постійно перебувати у пошуках інноваційних методів залучення клієнтів і просуванні своїх унікальних пропозицій до цільової аудиторії. Серед онлайн-реклами найпоширенішою є пошукова оптимізація (SEO); контекстна реклама; медійна реклама; SMO; SMM; вірусний маркетинг; мобільний маркетинг та мобільні додатки. У більшості вебсайтів є мобільна версія за принципом адаптивного вебдизайну від Google.

Особливо дієвою є прихована реклама у віртуальному просторі, яка не є рекламною об'явою, але латентно впливає на цільову аудиторію, наприклад, через подачу споживачу корисної інформації. Така форма зв'язку із аудиторією стає основою формування довіри до туристичної компанії та її продуктів і тому її ефективність зростає порівняно із класичною офлайн-рекламою у традиційних ЗМІ (телебаченні, радіо тощо) і зовнішній рекламі.

Однією із важливих тенденцій цифрового маркетингу, на нашу думку, є впровадження віртуальних медійних персонажів та «інфлюенсерів», які виконують роль послів брендів, що забезпечує компанії конкурентні переваги на ринку й сприяє досягненню успіху. Про це свідчить останній інвестиційний раунд каліфорнійської компанії AI та робототехніки Brud на суму понад 20 млн [2]

У такому контексті все більше уваги до себе привертають такі віртуальні медійні персонажі, як Ліл Мікела, Бермуду, Блавко, Shudu, вартість віртуальних авторитетів, яких оцінюється у сотні мільйонів доларів [3]. Ці віртуальні медійні персонажі навіть мають деякі переваги, тому що їх ідеальна історія, контрольована розробниками, та їх цифрова індивідуальність можуть бути максимально органічно адаптовані під бренд, цільову аудиторію та галузеві обставини. Медійні образи не викликають небажаних скандалів і не зазнають жодних негативних перетворень зображення. При цьому маркетинг віртуальних медійних персон «інфлюенсерів» дозволяє будувати необхідні емоційні стосунки із аудиторією і завдяки цьому зміцнювати довіру між віртуальними персонами та їх спільнотою, надихати аудиторію та утримувати її у полі свого впливу надовго. Тому, для появи якісних цифрових персонажів потрібна не лише висока виробнича вартість, але й чіткий та довготривалий захоплюючий сюжет.

У туризмі медійні «інфлюенсери» можуть також використовуватись, наприклад, як цифрова модель Дейзі мультибрендової італійської торгової платформи Yoox, яка демонструє аксесуари обрані для неї замовниками в додатку компанії. Так само віртуальний медіа образ може наповнювати емоціями і туристів від віртуального перебування в тому чи іншому туристичному просторі, встановлювати довготривалі контакти з ефектом впливу на аудиторію.

Отже, цифровий маркетинг відкриває туристичним підприємствам разом з інноваційними технологіями нові можливості роботи, що забезпечують постійну взаємодію із своїми клієнтами та діловими партнерами у віртуальному та реальному вимірах. Такий підхід в цілому впливає на інноваційний розвиток туристичної галузі у світі та в Україні.

Література

1. World Tourism Organization (UNWTO). Official website of the World Tourism Organization. Available at. URL: http://www2.unwto.org/ (accessed on:14.10.2020).

2. More investors are betting on virtual influencers like Lil Miquela. Published on 14 January 2019. https://techcrunch.com/2019/01/14/more-investors-are-betting-on-virtual-influencers-like-lil-miquela/ (accessed on: 7.10.2020)

3. Віртуальні інфлюенсери: чим вони привертають бренди. Published on 27 August 2018. URL: https://www.sostav.ru/publication/virtualnye-inflyuensery-chem-oni-privlekayut-brendy-33013.html (accessed on:14.10.2020).

Крагель Каріна, *магістрантка Національного педагогічного університеу імені М. П. Драгоманова*

ДИЗАЙН ДУМКИ АБО ЯК ПРИВЕРНУТИ УВАГУ

Важливим елементом у життєдіяльності людини є оформлення як внутрішньої, так і зовнішньої складової її сутності. Досить часто зовнішня складова виокремлюється як незалежна частина, що формує образ – особливу сферу, яка визначає риси індивіда, що проявляються в манерах поведінки, стилі одягу, аксесуарах, зачісці тощо. Внутрішню ж складову, або есенцію, прийнято ототожнювати з чимось безпосереднім, унікальним, властивим лише тій чи іншій особі. Однак, це не повний перелік того, в чому закарбовується самобутність особистостей. А складові, з яких вона начебто формується, є досить умовними і всього лише підтверджують світоглядні орієнтири та позиціонують латентні виміри, оскільки, в людині існує чимало того, що не можливо окреслити, виміряти чи однозначно оформити вербально.

Під час дослідження для нас важливо проаналізувати феномен конструювання думки, оформлення чіткої, виваженої, врівноваженої та гідної позиції, яка здатна зацікавити інших своєю новизною та авторським змістом, що і визначає актуальність роботи.

Сучасний світ стрімкими темпами проходить етапи розвитку. Еволюційний процес відбувається постійно, незважаючи на свою непомітність. У такому потоці необхідно бути готовим до трансформаційних актів та зрушень. Симулятивність, ризомність, непостійність, непевність – домінуючі ознаки XXI століття. Для того щоб не втратити себе, не розчинитися в потоці хибних теорій, нав'язаного контенту, необхідно створювати власний дизайн думки. Так само як існує палітра кольорів, так має існувати і мисленнєвий апарат людини.

Н. С. Удріс зазначає, що дизайн-мислення є певним комплексом світоглядних і методологічних установок. Передовим організатором дизайн-мислення вважається компанія IDEO, представники якої розробили п'ять критеріїв, які характеризують дану систему: розуміння, фокус, ідеї, прототип, тест.

Важливою складовою дизайн-мислення є емпатія – вміння поставити себе на місце іншого. Також підходи дизайн-мислення мають таку властивість як евристичний характер [2]. Т. Браун виголошує наступне визначення дизайн-мислення: це своєрідний підхід до створення та розробки інноваційних рішень, які залежать від людини та її запитів [1].

Одним із варіантів розуміння того, як можна оформити свідомий механізм думки, може виступати наступний приклад. Фарба – елемент, який допомагає зобразити ситуацію. Художник, пишучи картину, наділяє її певним змістом (у більшості випадків), надає їй кольору. Завдяки різнобарв'ю відбувається процес насичення образами, змістами, значеннями. Така ситуація відслідковується і з думками. Обрамлюючи їх, допомагаючи їм яскраво мислити, простежується етап прикрашання ситуації, який прямує до іншої сходинки.

Другою частиною є напрямок, який обирає розум. Від того, в якому ключі рефлексує людина, залежить її діяльність та вітальні акти. Маючи фарбу, людина прикрашає ситуацію, формує перше враження про неї. Далі розкодовує її, намагається краще розібратися із питанням, обирає шлях думки, напрямок, який, у свою чергу, формує стиль міркування. Подальший крок переростає у закріплення думок на питанні, зосередженні уваги на ситуації. Четвертий пункт – аналіз, розуміння на скільки це цікаво та корисно для осмислення, і як його можна більше обрамити собою, індивідуальним стилем. І, нарешті, п'ята ланка – образ, в якому існує сформований шаблон, конкретний для окремого індивіда.

Дизайн мислення проявляється у чітко структурованому, логічному, правильному, творчому, креативному мисленні. Завдяки відпрацьованому, витренуваному мисленні, людина постає як розумний індивід. Своїми інноваційними ідеями особа приваблює навколишнє оточення та справляє помітне враження. Оскільки, власна позиція на те чи інше питання додає ще один шлях вирішення дилеми або ж є новітнім пластом життєдіяльності. Відомі компанії (Apple, Toyota, Google та ін.) зацікавлені в тому, щоб залучати до своєї команди інтелектуалів, творчих людей, в яких сформоване мислення, які здатні зробити значний внесок у розвиток тієї чи іншої галузі своїм інтерактивним, креативним, творчим баченням ситуацій. І що не менш варте уваги – багато країн, такі як Сінгапур, Китай, Корея, Індія, здійснюють цілком пристойні інвестиції в розвиток освіти, дизайнерські школи, програми [3].

Вміння показати себе, демонструвати свої переваги – ключовий аспект успішної діяльності. А це можливо завдяки правильно поставленому та оформленому мисленні. Тут спрацьовує особливе дизайнерське бачення, відчуття позиції, правильного розташування. Мислення також потрібно правильно поставити, оформити, задекорувати, щоб у результаті воно приносило користь та задоволення (в межах помірності та розумності, золота середина).

***Література*:**

1. Браун Т. Дизайн-мышление: от разработки новых продуктов до проектирования бизнес-моделей. Москва: Изд-во Манн, Иванов и Фербер, 2012. 256 с.

2. Удріс Н. С. Дизайн-мислення та дизайн-менеджмент (нові парадигми інноваційного ведення бізнесу). *Упаковка.* 2012. № 6. С. 57-60.

3. BECKMAN, Sara L.; BARRY, Michael. Innovation as a learning process: Embedding design thinking. *California management review.* 2007, 50. № 1. P. 25-56.

Прищенко Світлана, *доктор мистецтвознавства,*
доктор наук габіліт. у галузі дизайну,професор НАКККіМ

ТЕМАТИЧНИЙ САЙТ ЯК ЕЛЕМЕНТ ДИСТАНЦІЙНОЇ ОСВІТИ

Чи можлива дистанційна мистецька освіта в цифровий час? На нашу думку, для дизайн-освіти в Україні деякі елементи дистанційного навчання в ЗВО цілком реалістичні, наприклад, тематичні сайти. Про повний перехід до дистанційних навчальних курсів говорити ще зарано – для цього потрібна потужна навчально-методична база з фахових дисциплін, здатність викладачів створювати відеолекції, проводити скайп-конференції, вільно володіти комп'ютерними технологіями, а в студентів – висока мотивація та самоорганізація.

Актуальною вимогою оптимізації дизайн-освіти залишаються цифровізація та інтегративний підхід до змістового наповнення навчальних дисциплін. Розглянемо це на прикладі авторського освітнього сайту з колористики [1]. В умовах вимушеного дистанційного навчання через карантин у березні-квітні 2020 р. ще раз було підтверджено корисність даного типу вебресурсу, особливо глосарія з дизайну та реклами у вільному доступі. На сайті студенти мали змогу ознайомитися з творами українського та зарубіжного мистецтва, з прикладами використання кольору в різновидах дизайну та в рекламі, семантикою кольору та національною колористикою в контексті візуальної культури і

візуальних комунікацій. Обсяг навчально-методичного забезпечення на паперових носіях виявився нині вкрай недостатнім, оскільки фахові дисципліни для дизайнерів потребують величезного обсягу якісних матеріалів у кольорі, що мають високу вартість повнокольорового друку.

В умовах тотальної цифровізації освітня парадигма повинна бути іншою, оскільки для сучасних студентів нормою є віртуальність, візуальність, швидкість сприйняття інформації, кліповість та здатність швидко перемикати увагу. Перспективність запропонованого типу навчання безсумнівна – це забезпечення студентів електронними ресурсами, використання ними придбаних знань і навичок для роботи засобами сучасних комп'ютерних технологій, велика допомога при самостійній роботі. Розробляється принципово нове методичне середовище під час навчання дизайнерів усіх спеціалізацій, нова форма творчого розвитку і системно-логічного мислення [2]. Вже очевидно, що гібридне навчання як поєднання аудиторного та дистанційного стає реальністю вищої освіти. Серед багатьох різних онлайн-платформ на перспективу нами обрано Moodle, яка зарекомендувала себе доволі позитивно протягом тривалого часу у багатьох країнах світу, в тому числі для мистецьких спеціальностей, наприклад, на факультеті дизайну в Берлінському університеті мистецтв [3].

Отже, теоретичний розділ сайту «Академія кольору» на початковому етапі експерименту (констатувальному) містив стислий курс лекцій, а практичний – приклади виконання вправ студентами з кольорознавства. На аналітико-моделювальному етапі дослідження змістове наповнення сайту було поглиблено і суттєво розширено, додано ілюстративний розділ, глосарій, робочий зошит з комп'ютерної графіки тощо. Сайт не містить жодної комерційної реклами та існує за рахунок фінансування власниці сайту проф. С. В. Прищенко (2006 р. було зареєстровано авторське право в Державному департаменті інтелектуальної власності). За результатами проведених моніторингових досліджень на сьогодні – це єдиний освітній сайт з колористики в Україні такого рівня. Він набуває дедалі більшої вагомості відповідно до «Положення про дистанційне навчання», затвердженого наказом МОН України № 466 від 25. 04. 2013 р. (п. 1. 6. – розробка і впровадження вебресурсів навчальних дисциплін/програм). Така методика викладання кольорознавства апробована авторкою протягом 15 років у мистецьких вишах України та забезпечує високу ефективність навчання.

Представлений на сайті глосарій є вагомим лексикографічним ресурсом сучасної дизайн-освіти, авторською редакцією визначень не лише з колористики, а й з основних понять різновидів мистецтва, дизайну і реклами. Словник фахових термінів є необхідним чинником освіти, містить англомовні визначення багатьох понять мистецтва, дизайну та реклами, які супроводжуються відповідним ілюстративним матеріалом. Термінологічний склад суттєво розширено тлумаченнями синергетичних можливостей кольору та семіотичних особливостей візуальної мови дизайну і рекламних комунікацій, основними рисами мистецьких стилів, а також низкою понять із суміжних галузей: естетики, психології, маркетингу, рекламної індустрії, поліграфічних і комп'ютерних технологій. У подальшому передбачено створення повноцінного ілюстрованого онлайн-глосарію з відомостями про художників, дизайнерів, рекламістів, художні музеї та структури, що займаються вивченням кольору, цікаві події та новітні дослідження кольору (з відповідними посиланнями).

У результаті проведеного аналізу тематичних сайтів і практичного застосування власних оцифрованих матеріалів для освітніх потреб з'ясовано, що зміни комунікативного простору та освітньої парадигми виявляють колосальні резерви для роботи в інтернеті, головними з яких, окрім проведення відеоконференцій, відеосемінарів та відеолекцій є:

- відкриття вільного доступу до наочності в кольорі, опанування якою за допомогою традиційного навчання було складним і не завжди можливим;
- створення електронних навчальних баз даних для викладачів та студентів.

Зрозуміло, що тематичні вебресурси не зможуть замінити повноцінного навчання у вищій школі, проте вони значно розширюють доступ до текстової й ілюстративної інформації студентам усіх форм навчання (денної, заочної, дистанційної) та зацікавленим проблемами певної галузі, слугують потужним наочним і навчально-методичним забезпеченням. Інноваційна авторська методика викладання теорії та практики кольору полягає в інтегративному підході до вивчення фахових проблем та використанні вебресурсів у навчальному процесі. У рамках цифрової університетської дидактики успішно пройшов апробацію тематичний сайт з колористики для мистецьких вишів. У подальшому, на базі даного сайту можливо і необхідно провести розбудову онлайн-платформи з дизайну, як це зроблено у Відкритому університеті Британії [4] або Віртуальному університеті Баварії [5].

***Література*:**

1. Прищенко С., Прищенко М. Глосарій. Авторський інтернет-проєкт «Академія кольору». www.koloristika.in.ua/glossary (дата звернення: вересень 2020).

2. Прищенко С. Інноваційна авторська методика викладання теорії та практики кольору. *Особливості формування образотворчих знань і розвиток творчих здібностей учнів мист. закладів:* матер. Всеукр. наук.-метод. семінару. Херсон: ФОП Савченко А., 2014. С. 24-33.

3. Willkommen auf der E-Learning-Plattform der UdK Berlin. URL: www.moodle.udk-berlin.de (application date: September 2020).

4. . The Open University. Cookie use on the OU website. URL: www.open.ac.uk/blogs/design/distance-and-online-design-education (application date: September 2020).

5. 20 Jahre auf (Online-) Kurs für Bayerns Hochschulen. URL:https://www.vhb.org (application date: September 2020).

Сиваш Ілона,*кандидат мистецтвознавства, доцент НАКККіМ*

ТРАДИЦІЙНІ УКРАЇНСЬКІ ПРИКРАСИ ЯК СПОСІБ ВИРАЖЕННЯ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В СУЧАСНОМУ СВІТІ

«Красу жінки на тридцять відсотків визначає природа
І на сімдесят – прикраси, які на ній»
Януш Вишневський

Упродовж багатьох років і донині характерною ознакою українського етносу є національний костюм, вінок та інші прикраси, якими захоплюються в усьому світі. В сучасних умовах на хвилі антиглобалізму значно поширилася популяризація ідеї носіння етнічних прикрас для вираження самоідентифікації.

Початок XXI століття характеризується зростанням етнічної свідомості нашого народу, усвідомленням власної відповідальності за збереження традиційного народного мистецтва як важливої складової генофонду його духовності. На сьогодні дослідження автентичних жіночих прикрас є дуже актуальним вектором дослідників української культури.

Дослідження наших вчених, насамперед, таких як: З. Чугай, Л. Хмельницька, Т. Кара-Васильєва, Ф. Вовк, переконливо засвідчують, що різноманітні прикраси існують дуже давно. В культурах різних народів їх використовували як обереги, захист від сил природи і як яскраве доповнення до свого одягу. І нині прикраси у стилі етно мають народний колорит. Ексклюзивні прикраси в етнічному стилі – модний тренд останніх років. Це –намиста, сережки, браслети та інші вироби, без яких складно уявити гардероб сучасної модниці.

Кращі сучасні майстри вдало адаптують традиційні українські прикраси до актуальних трендів сучасної моди. Характерно, що сьогодні українці із задоволенням носять символічні аксесуари, не лише віддаючи данину моді, і не тільки на національному одязі. Такі прикраси зараз це здебільшого спосіб самоідентифікації.

Досліджуючи традиційні етно прикраси слід зазначити, що перше місце належить намисту. Намисто є найпоширенішим аксесуаром, що використовують у повсякденному житті. Розмаїття цього декоративного елементу одягу вражаюче. Прадавні нашийні прикраси були з кісточок овочів, зерен, скойок (двостулкових молюсків), та інших матеріалів, а вже згодом їх замінили – коштовне каміння, природні та штучні (синтетичні) мінерали в сировині, необробленому та обробленому вигляді (виробах). З часом найпоширенішими стали намиста виготовлені з дорогих природніх матеріалів, таких як коралі, бурштин, перли, скло, смальта, гранат [4].

Найбільш поширеними вважаються писані *пацьорки*. Як правило, пацьорки виготовлялися з різнобарвних скляних намистин. Багаті жінки носили пацьорки з муранського скла. Більші елементи майстри розписували вручну і прикрашали золотом. Був і інший варіант – «кругляши» з недорогого скла. І все це виглядало яскраво і багато, але було не дороге.

Коралі– найпоширеніша прикраса серед жінок в Україні. Його виготовляли із скелетів коралових поліпів. [2]. Коралі продавалися нитками, вважалось, чим більше ниток, тим дорожче намисто. Вважалося, що коралове намисто може попередити про хвороби, особливо якщо воно потемніє. Коралі дуже часто поєднувались з іншими елементами традиційних народних прикрас – дукачами, саблами, венеціанським намистом, перлами, в залежно від регіону проживання та матеріального достатку.

Бурштинове намисто – улюблена прикраса жінок Києва, Прикарпаття і Волині. Саме на цих землях добували бурштин, тому на місцевих ярмарках було безліч виробів з нього. Українці вірили, що намисто приносить здоров'я, не дає розгубити з роками жіночу красу.

Баламути – народна назва перламутру. Виготовляли баламути з перламутрових намистин. Між ними вставляли обереги: хрестики, іконки. Все це символізувало дівочу цноту, молодість. Вважалося, що намисто захищає дівчину від зайвої уваги з боку чоловіків і не дозволяє спокусити її.

Дукачі – прикраси у вигляді монет з металевим бантом, оброблені камінням та коштовностями. Дукач слугував певним композиційним центром усіх жіночих нагрудних прикрас та закріплювався всередині на найпомітнішій частині намиста. Основою для виготовлення прикраси були австрійські монети та рублі, що могли відрізнятися тематикою зображення, від портретних різьблень до біблійних сюжетних сцен.

Серед шийних прикрас також часто зустрічалися *зґарди* та *шелест*. Основними факторами формування *зґард* хрестового типу була поява вилитих з міді натільних хрестиків. Вважалось, чим їх більше, тим багатша володарка. Також українці вірили, що зґарди можуть захистити від нечистої сили та життєвих невдач. Унікальність аксесуару полягає в гармонійному поєднанні християнських і язичницьких символах. *Шелест* – це металеве намисто, шо складалося з маленьких круглих дзвіночків. Пізніше підвіски—дзвіночки стали вішати поміж бус. Коли власниця йшла вулицею, чувся дзвін. Етнографи вважають шелест найдавнішою національною прикрасою [1].

У наш час традиційні прикраси інтерпретовані на сучасний лад із використанням елементів прадавніх етно прикрас, стають все більш популярними на світових подіумах, виставках, ярмарках. Джерелом натхнення для їх створення притаманні етно мотиви України, прагнення зберегти велику народну українську культуру як найважливіший оберіг нації та самоідентифікації. Навіть за межами держави прикраси в етно стилі користуються популярністю в представниць діаспори, адже це і гарний сувенір, і практична річ, і нагадування про любов до Батьківщини.

Література:

1.Вовк Ф К. Студії української етнографії та антропології: нова редакція; передм. Таран О. Г.; прим. Таран О. Г., Маховської С. Л., Буйських Ю. С.; упоряд. Савчук О. О. Харків: Видавець Савчук О. О., 2015. 464 с.

2.Врочинська Г.В. Українські народні жіночі прикраси XIX – початку XX століть. Київ: Родовіт, 2007. 230 с.

3.Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 2005.280 с., іл.

4. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання українців. Т. ІІ. Полісся. Карпати. Київ: Балтія-Друк, 2009. 160 с.

Слівінська Аліна, *кандидат філософських наук,*
доцент НАКККіМ

ФОРМА ТА ЗМІСТ ФОТОКНИГИ ЯК ПРОБЛЕМА СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ

В останні десятиліття спостерігається зростання інтересу до фотокниги. В епоху цифрових технологій фотокнига в паперовому виданні демонструє високий рівень дизайну і залишається предметом колекціювання цільової аудиторії. Змінюється розуміння місце та ролі дизайну щодо створення фотокниги.

Фотокнига за формою розглядається як візуалізація певного сюжету або сценарію за допомогою фотознімків. Тому елементи дизайну фотокниги з необхідністю підпорядковується історії, сюжету, який послідовно викладається художником. Відомий сучасний голандський дизайнер Тьон ван дер Хейден (Teun van der Heijden) стверджує: «Цікава фотокнига – це завжди історія, візуальний роман. Кращий дизайн – такий, який підтримує історію» [2]. Створюючи фотокнигу, виконавець пише історію – своєрідний сторітелінг, який завдяки дизайну може заграти новими гранями змісту, донести зміст та значення ідеї авторського задуму глядацькій аудиторії.

Сторінки фотокниги стають монтажем окремих моментів єдиної сюжетної лінії. У дослідженнях особливостей дизайну фотокниги пропонується аналогія між створенням фотокниги та кіно. Фотокниги високого рівня за виконанням схожі на кіно високого класу за рівнем режисерського, операторського та акторського виконання, так само як і погані фотокниги схожі на погане кіно. Першої є ідея створення фотокниги – концепція книги, так само як і в кіно – ідея фільму. Фотокнига не завжди має комерційний успіх. Навіть, якщо її не купують, проте ідеї, які вона виражає, поширюються через критичні огляди, рецензії в соціальних мережах. Практичні методи створення фотокниги також нагадують кінематографічні практики. Так, виконавець обирає фотографії як найбільш вдалі кадри, розглядає фотознімки на екрані, послідовно викладає фотознімки на сторінках майбутньої книги.

Таким чином, можно виділити такі етапи створення фотокниги. Перший етап – редакція існуючого фотоматеріалу, вибір тієї частини знімків, яка відповідає концепції книги та дозволяє

вибудувати послідовний порядок викладення матеріалу. На цьому етапі формується сюжетна лінія книги через упорядкування візуальних образів у наявних фотознімках. Другий етап – проаналізувати, які ідеї виражає історія, складена з фотознімків. Обирається найбільш оригінальна ідея, на підставі якої формується концепція фотокниги. На завершальному етапі необхідно знову переглянути наявні фотознімки, щоб остаточно вибудувати їх порядок, формат, розмір відповідно до концепції. Обраний концептуальний задум визначає вибір елементів дизайну книги: розміри, тип паперу, типографіку, шрифти тощо.

Сучасні дизайнери намагаються систематизувати основні принципи створення фотокниги. Так, новозеландський фотограф Харві Бенджа (Harvey Benge) запропонував наступні принципи створення фотокниги:

- розробити ідею видання, яка вирізняється новизною та фундаментальністю;
- сформулювати привабливу назву для книги, яку не використовувалася ніким раніше; мати в розпорядженні велику кількість фотознімків;
- не використовувати неякісні знімки;
- не використовувати як неякісні знімки тільки тому, що вони відповідають ідеї, так і хороші фотографії, якщо вони не відповідають ідеї;
- планувати послідовність кадрів, яка здатна втілити ідею;
- ставити більше питань, ніж давати відповідей;
- сформувати книгу на підставі концептуального потоку знімків, а не на виключно візуального, враховуючи, що візуальна послідовність є занадто очевидною, нецікавою та монотоною;
- дотримуватися виваженості щодо питання кількості фотографій, пам'ятаючи, що менше часто означає краще;
- розташовувати картинки посеред великого білого простору так, щоб вони «дихали»;
- проаналізувати ритм і рух представлення фотознимків, послідовность фотографій;
- використовувати всі засоби для виразу естетичних почуттів прекрасного, таємниці, прихованого наративу, які привертають увагу глядацької аудиторії до фотокниги;
- віддавати перевагу фотографіям, а не демонстрації розумного дизайну, уникаючи усього «розумного»;
- дотримуватися принципу достовірності;
- створювати декілька варіантів редагування та визначення послідовність викладення знімків, щоб досягти найкращого результату;
- проектувати оригінал-макет книги для представлення роботи на візуальному і тактильному рівнях;
- не дотримуватися правил [1].

Необхідними умовами успішності фотовидання є не тільки високий рівень виконання елементів дизайну книги, але і наявність якісного фотоматеріалу. Проблема збереження балансу між формою і змістом фотокниги є однією з найбільш проблемних сторін у сучасній видавничій справі, коли зовнішній вигляд роботи набуває більшого значення порівняно з працею самого художника [2]. Фотокнига є продуктом сумісної творчості дизайнера та фотографа. Так, елементи дизайну повинні лише підсилювати ідею фотовидання і ні в якому разі не набувати незалежного характеру.

Література:

1. The Photobook - some thoughts on editing and sequencing..URL: http://harveybenge.blogspot.com/2012/03/ photobook- some- thoughts-on-editing-and.html (дата звернення: 04.10.2020).

2. Хейден Т. Дизайнер и фотограф всегда вдохновляют друг друга. URL: http://bookphotobook. blogspot.com/2013/12/blog-post_21.html (дата звернення: 02.10.2020).

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА: СТАН, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Авдєєва Ірина, *магістрантка НАКККіМ*

АВТЕНТИЧНИЙ ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ФОЛЬКЛОР МІСТА БОРИСПІЛЬ

Український народний танець разом із піснею, обрядом, релігією становлять культурну спадщину народу, формують його ментальність. Тому український танцювальний фольклор – невід'ємна частина світосприйняття і світовідчування нашого народу. Без танцювального фольклору українська нація втратить часточку своєї душі, самобутності, що своєю чергою негативно вплине на культурно-історичний розвиток народу, на збереження його самобутньої і неповторної духовності. Ми отримали від предків безцінний фольклорний танцювальний скарб, тому повинні зберігати та популяризувати його. Фольклорні танці сьогодні стали великою цінністю, яка має не лише естетичне, але й пізнавальне значення для народу взагалі [9, 10].

У зв'язку з виникненням у місті великої кількості різних хореографічних гуртків та аматорських танцювальних колективів необхідно приділити увагу питанню відродження та визнання етнохореографії міста. Потрібно відновити місцевий танцювальний фольклор. Ще півтора століття тому видатний етнограф Павло Платонович Чубинський (1839–1884), який народився і жив в м. Бориспіль, дослідив і записав багато танців, зокрема хороводних, пісень і танцювальних ігор, які побутували в той час у місті. П. Чубинський також є автором гімну нашої держави «Ще не вмерла Україна» (1862).

Місто пишається своїм земляком і своїми культурно-історичними цінностями. Тому важливо виховувати шанобливе ставлення до танцювальних традицій у контексті культури, історії та освіти міста, знати та популяризувати їх зразки на місцевих народних фестивалях, концертах, заходах, у місцевих народних ансамблях, а також упроваджувати у школах міста, навчаючи дітей на уроках хореографії.

У другій половині XIX ст. багато сил для поширенню культури й освіти серед народних мас віддав уродженець Борисполя Павло Чубинський. Він вивчав етнографію, проводив статистичні дослідження Південно-Західного краю. Його наукові праці були відзначені золотою медаллю Російського географічного товариства і премією Академії наук, а 1875 року − золотою медаллю на Міжнародному конгресі в Парижі.

П. П. Чубинський захопився етнографією і фольклором ще в студентські роки, побачивши в народних танцях, піснях, звичаях та обрядах «основу українського народного права». Фольклорно-етнографічні дослідження П. П. Чубинського стали ледь не енциклопедичним посібником з народної духовної культури. Його книга «Мудрість віків» увібрала в себе міфологію, вірування, народний календар, загадки, звичаї, обрядовість українського народу. У ній, наприклад, описано бориспільський весільний обряд з танцями [10]. Саме Павло Чубинський став тим першим ученим, котрий упритул наблизився до народної хореографії. Він уперше запропонував власний метод запису танцю, що став основою, з наступними відповідними уточненнями, для сучасної описової системи [2, 24].

Учений-народознавець збирав та опрацьовував фольклор, значно розширивши межі етнографічних досліджень, запропонувавши детальний опис танцю за його складовими елементами. Його авторський метод запису танців згодом став орієнтиром для тогочасної описової системи. Результати «етнографічно-статистичної експедиції», організованої Павлом Платоновичем у 1869–1870 роках, утілились у семитомному виданні «Праць етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край». Розглядаючи танець як невід'ємну частину обрядового дійства, П. П. Чубинський опублікував: 587 хороводних пісень, значна кількість яких відбиває стародавню культуру Борисполя; обрядів календарних народних свят; описів родинних звичаїв, колискових і дитячих ігор, відтворивши їх хореографію та змістове наповнення [8].

Це «Весняні танцювальні ігри» − «Король», «Кривий танець», «Горобейко», «Огірочки», де етнограф описав малюнок і рухи учасників, а також до деяких додав записані ним ноти. Також записані «Веснянки» − хороводи, з описом, як дівчата та молодиці, співаючи, ходили за певним малюнком, формуючи кола, змійки, лінії, часто утворюючи із рук учасниць ворота. Окремий розділ праці він присвятив весільним обрядам українського народу, зібравши 1943 тексти та 4000 обрядових зразків (найповніше зібрання весільних обрядів). Серед них весільний обряд із Борисполя із давніми звичаями, піснями й танцями [9, 544].

У першій частині книги «Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка», що видана 1990 року, зібрано багато музичного матеріалу саме з Борисполя [8]. Піонером у нотуванні українських

інструментальних народних мелодій був М. Лисенко. Тому викликають інтерес ті 22 інструментальні мелодії, які є серед недрукованих записів Лисенка. Більшість цих мелодій композитор записав переважно в м. Борисполі на Полтавщині, одна мелодія із села Гоголева – від А. Калити. Серед надрукованих зараз інструментальних мелодій до танців є і такі, що до цього часу ніколи ще не видавали, наприклад низка весільних маршів, 4 варіації до танцю «Рак», циганський і єврейський танці, що виконували під час весілля, й інші інструментальні мелодії [6].

Саме в Борисполі М. В. Лисенко записав бориспільську дівочу гру-танок «Плету, плету лісочку», хороводні танки «Веснянка», « Ходить сорока коло болота», «Кривий танець», «Галка», «Плету, плету плетеницю» та ще багато інших [7].

Національний танець разом із піснею, обрядом, релігією і ландшафтом становлять геокультуру народу, формують його ментальність. Український танцювальний фольклор, у якому «український народ промовляв свою душу» (Василь Авраменко), – невід'ємна частина світосприйняття і світовідчування українця. Відродження прадавніх українських звичаїв, обрядів і свят, у яких народний танець – необхідний елемент, можливе лише за усвідомлення важливості цього кроку. Тож потрібно узагальнити історичні відомості про виникнення, розвиток та сучасні здобутки хореографічного мистецтва, зокрема й у місті Борисполі. Це дослідження допоможе зберегти та більше розкрити красу танцю Центральної України. А сучасним і майбутнім поколінням ці знання дадуть змогу пишатись своїм рідним краєм.

Література

1. Богород А. Українські народні танці в писемних джерелах. Дивослово. 1997. № 7. С. 11–17.
2. Василенко К. Ю. Украинский танец. Москва : Исскуство, 1981. 160 с.
3. Зиль А. Народознавець Павло Чубинський і його доба. Київ : Казка, 2009. 395 с.
4. Історія міста Бориспіль URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Бориспіль (дата звернення: 15.04.2020).
5. Традиційні танці українців : каталог. URL: http://dumka.ho.ua/ttu.htm (дата звернення: 15.04.2020.
6. Українські народні мелодії в невиданих записах М. Лисенка. URL: http://sm. etnolog.org.ua/zmist/2013/3-4/160.pdf (дата звернення: 15.04.2020).
7. Лисенко М. В. Молодощі : збірка танків та веснянок; збірка народних пісень: у хоровому розкладі : ноти. Київ : Муз. Україна, 1990. 144 с.
8. Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка. Ч. 1 / упоряд. Л. Єфремова. Київ : Муз. Україна, 1990. 341 с.
9. Українці : історико-етнографічна монографія : у 2 кн. Кн. 1 / за наук. ред. А. Пономарьова. Опішне : Укр. народознавство, 1999. 528 с.; іл. Кн. 2. 544 с.
10. Мудрість віків: українське народознавство у творчій спадщині П. Чубинського : у 2 кн. Київ :Мистецтво 1995. 224 с.
11. Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Санкт-Петербург, 1872–1878. Т. 1–7.

Баранько Дар'я, *магістрантка НАКККіМ*

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК СТИЛЬ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Існує думка, що «жодний вид мистецтв не має презумпції розвитку, тобто він і не розвивається, і не деградує, а лише змінює форми існування» [8, 309]. Так, у мистецтві з'являється багато нових стилів і напрямів, що потребують сучасного погляду для їх осмислення. Загалом сучасне мистецтво у своєму постійному русі та зміні форм, що як відповідають вимогам сучасності та соціуму, так і суперечать їм, потребує винайдення нових засобів для втілення, одним із яких і є засіб імпровізації.

Імпровізацію як самостійне явище в мистецтві та допоміжний засіб для реалізації вирішення питань сучасного мистецтва розглядають вітчизняні та зарубіжні науковці й мистецтвознавці: О. Гиршон, Л. Хоцяновська, Н. Корисько, В. Грек, О. Кравчук, О. Шабаліна.

Досвід використання імпровізації в хореографії є сформованою практикою. Ще на початку XX ст. у балетних школах був широко поширеним метод Еміля Жака Далькроза, який працював саме з ритмом з метою досягнення пластичної свободи та зрозумілості думки в жестах і рухах. Запропонована ним система тренувань сприяла розвитку здібностей до музичної та пластичної імпровізації. У ті часи в хореографії розквітав особливий вид танцювального жанру, який очолювали так звані «босоніжки». Основоположницею пластичної школи танцю прийнято вважати Айседору Дункан, яка заперечувала класичну школу балету з умовними жестами та позами, шукала природність виразності рухів, спираючись на образи давньогрецької пластики. Дункан шукала корінь руху й елементарного танцю. Основою її принципу навчання руху був погляд усередину самої себе й пошук руху, який лежить глибоко в тілі.

Послідовники й учні змінювали та доповнювали ці системи, узгоджуючи зі своїми поглядами. Цей досвід суттєво позначився на викладанні танцю приватними викладачами в танцювальних студіях, зокрема у відомій школі «Денішоун», яку заснували Рут Сен Дені та Тед Шоун (США).

Як стверджує О. Шабаліна, автентичний рух як виражена тілесність спирається на концептуальний підхід до тіла як до знаку й матеріалу у створенні інших тіл-конструкцій і знаків. Це суголосно з теорією французьких мислителів епохи постмодернізму, де тілесність людини осмислено не лише як «тіло соціальне», але і як знак, матеріал. До того ж, цілком допускається можливість ототожнення живого тіла з неживою реальністю, що підсилює інтерес до проблеми осмислення тілесності людини в сучасній гуманітаристиці. Для розуміння автентичного руху базовою стає постмодерністська платформа [11].

Як зазначив О. Г. Кравчук, у сучасній хореографії імпровізація набуває значення динамічного засобу перетворення внутрішнього та зовнішнього світу, що миттєво реагує на об'єктивну реальність [7, 1], тобто це і є тим сучасним вирішенням відтворення нового в контексті історико-культурного і соціального середовищ.

Рудольф фон Лабан, якого вважають одним із головних теоретиків і практиків вільного танцю, першим узагальнив відомості та досвід нового напряму хореографії та сформував рухово-аналітичну систему, яка описувала динамічні аспекти руху через використання параметрів простору, часу, сили й потоку, а також визначала саме тіло в русі стосовно навколишньої його «кіносфері».

У своїй танцювальній школі хореограф експериментував з імпровізацією, яка потребувала не тільки рухів, а також використання словесних і звукових мистецтв. Але насамперед він розвивав інструментарій імпровізації як навчальний метод, котрий давав можливість підготувати елементарні рухи та варіанти для комбінацій. На противагу методу, наявному в академічному балеті, що базується на демонстрації і копіюванні, навчання виразному танцю будувалося на активних експериментах та імпровізації з рухами й було орієнтоване на процес, а не на ціль [12]. За словами танцівника, людина має бути вільною від канонів, що можна з легкістю реалізувати засобами імпровізації.

Американський хореограф Мерс Каннінгем, учень Марти Грем, партнер Джона Кейджа й адепт ідей Сен-Дені в третьому поколінні, став легендою танцю, визначеного волею випадку. Він змінив уявлення про роль хореографа в постановці, повністю довірив композицію випадковості. У постановці «In Field Dances» надав повну свободу танцівникам: у трупи був фіксований хореографічний матеріал, який вони могли виконувати в будь-який час і в будь-якій частині сцени на свій розсуд. Не менш відома постановка «Canfield», створена за допомогою карточної гри, де кожна карта – закодований рух, і хід гри визначає їх послідовність. Також Каннінгем був одним із перших, хто використовував сучасні технології в хореографії: комп'ютерна програма Dance Forms генерувала рухи, які потім танцівники адаптували. У Каннінгема випадковості стали художньою ідеєю, яка показала світові танцю, що хореограф не обов'язково визначає рухи і їх послідовність, але окреслює концепцію постановки.

У трупі Уільяма Форсайта імпровізацію використовували як метод тренування і хореографії. На відміну від Каннінгема, Форсайт наслідував балетну традицію. Він розглядав балет як геометричну конструкцію, яку можна розбити на складові: крапку, лінію, коло тощо. Наслідуючи свою теорію, Форсайт розробив Forsythe Improvisation Technologies – систему створення та аналізу танцю. Вона базується на взаємодії танцівника й простору. Наприклад, виконавцеві пропонують намалювати ногою уявну лінію в повітрі, а потім стати її частиною. У балеті танцівники також працюють з лініями, наприклад арабеска. Але імпровізація «за Форсайтом» – це додатковий виклик уяві та фізичним можливостям. А також низка інструментів, що допомагають проаналізувати вже існуючий танець [12].

Мері Вігман, яка була послідовницею Р. фон Лабана та прибічницею німецького вільного танцю, використовувала імпровізацію як метод пошуку руху, джерелом якого є внутрішня необхідність. Вона акцентувала на створенні сольних танців, де немає взаємодії з іншими виконавцями. Таке індивідуальне творче вираження для Вігман і було абсолютним танцем.

Також імпровізація відіграла провідну роль у створенні постмодерного танцю. Експерименти Театру Церкви Джадсон («Jadson Church Theatre») стали початком для заснування танцю постмодерну. Саме з цієї групи вийшов Стів Пекстон – засновник контактної імпровізації. В основі його техніки (contact improvisation), на протиставлення творчості М. Вігман, закладено збереження партнерами фізичного контакту, що дає можливість для дослідження і роботи з тілом та з усіма аспектами руху. Стів Пекстон та Тріша Браун ввели використання підтримок та інших контактних взаємодій танцюристів як джерела спільної імпровізації [3].

Загалом, як стверджує у своїй роботі мистецтвознавець В. Грек, імпровізацію можна диференціювати на два «полюси» за рівнем інтегрованості танцівника в той чи інший різновид хореографії. Один «полюс» посідає імпровізація як найвищий щабель володіння виконавською майстерністю, багатим творчим досвідом, розвиненою творчою уявою, творчою інтуїцією, відчуттям композиції художнього твору. Інший – імпровізація вільної від канонів будь-якої системи рухових координат людини, що не послуговується естетико-художніми стандартами, а дослухається виключно

до свого внутрішнього «Я» як у виконанні рухів і положення тіла в просторі, так і в змістовно-емоційному наповненні [4].

Такі митці, як А. Дункан, Р. фон Лабан і М. Вігман хоча й були представниками різних хореографічних течій початку XX століття, наслідували одну мету – представлення ідеалу «природних» і «чистих» рухів, які народжуються з творчості.

Підсумовуючи все вище зазначене, можемо зробити висновок, що імпровізація як стильовий напрям з'явився в часи, коли суспільству був необхідний новий, свіжий погляд, але оскільки найчастіше все нове й незрозуміле сприймається критично, вона не одразу набула широкої популярності.

Сьогодні імпровізацію практикують по всьому світові як форму експериментального, соціального та перформативного танцю (також використовують лікарі з терапевтичною метою). У першому випадку вона допомагає людині усвідомити свої інстинкти та звички, у другому – спілкуватися, танцюючи разом в контактній імпровізації, у третьому – створювати витвір на очах у публіки.

Література

1. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид. : у 2-х т. Т. 1 (А-Л). Київ : Ін-т культурології АМУ, 2008. 240 с.

2. Гиршон А. Импровизация и хореография. 2015. 4 декабря. URL: http://www.girshon.ru/ article/improvizatsiya-i-horeografiya/ (дата звернення: 23.04.2020).

3. Глоссарий для стандартов. Академия русского балета имени А. Я. Вагановой. URL: http://www.vaganova.ru/page.php?id=180&pid=149 (дата звернення: 28.04.2020).

4. Грек В. А. Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. № 2. URL: http://www.journals.uran.ua/ visnyknakkkim/article/download/177797/177680/ (дата звернення: 22.04.2020).

5. Енциклопедія сучасної України. Культура. Імпровізація. URL: http://www.esu.com.ua/ search_articles.php?id= 13279 (дата звернення: 22.04.2020).

6. Корисько Н. М. Хореографія як контемпорарне мистецтво: культурологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2015. №2. С. 101– 105. URL: http://www.nbuv.gov.ua/UJRN/ vdakkkm_2015_2_24 (дата звернення: 22.04.2020).

7. Кравчук О. Г. Імпровізаційні витоки та форми сучасного танцю. *Вісник МСУ: мистецтвознавство.* 2011. Т. XIV. №2. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vsmu/ mystetstvo/2011_2/Kra.pdf (дата звернення: 22.04.2020).

8. Сидоренко В. Д. До проблеми розробки і використання новітніх мистецьких технологій у сучасній художній практиці. *Сучасне мистецтво: актуальні проблеми.* ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 8. С. 309–320.

9. Сироткина И. Айседора Дункан: сто десять лет свободного танца. *Театр*. 2015. № 20. URL: http://www.oteatre.info/ajsedora-dunkan-sto-desyat-let-svobodnogo-tantsa/ (дата обращения: 28.04.2020).

10. Хоцяновська Л. Ф. Імпровізація як засіб розвитку творчих здібностей на уроках «Мистецтво балетмейстера». *Культура України.* Серія: Мистецтвознавство. 2018. Вип. 59. С. 204–212. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2018_59_22 (дата звернення: 25.04.2020).

11. Шабаліна О. Автентичний рух у сучасному хореографічному мистецтві. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. Львів, 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 171–177. URL: http://www.kultart.lnu.edu.ua/wp-content/ uploads/2019/01/Visnyk_162.pdf (дата звернення: 27.04.2020).

12. Шурхал М. Волей случая: как импровизация влияет на современную хореографию. Интернет-ресурс ТЕАТР. 2018. 27 декабря. URL: http://www.balletristic.com/volejsluchaja-kak-improvizacija-vlijaet-na-sovremennuju-horeografiju/ (дата обращения: 28.04.2020).

Бевзенко Валерія, *магістрантка НАКККіМ*

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ НА РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Український народний танець сягає своїм корінням у глибоку давнину. Вагомий вплив на формування та розвиток народного мистецтва зробила українська міфологія. Саме вона стала основою народної обрядовості та традицій. Етнографи вважають, що первісні езотеричні культи й магічні обряди дохристиянських часів були втіленням світоглядної системи наших предків: ритуальні й тотемічні танці, які відзначалися біфункціональністю та синкретичністю. У процесі розвитку обрядовості та формування образної виразності різних видів первісної культури відбувався перехід танцю із категорії ритуального, тобто релігійного, до фольклорного, від прямого наслідування до умовності та образності у відтворенні закладеного змісту [4].

Неможливо зрозуміти сутність і зміст обрядовості, не знаючи певних першопонять і міфологічного коріння наших предків-язичників. Тож перше, з чим потрібно ознайомитись, – це поняття міфотворчість. «Міфотворчість – це одне з найважливіших явищ історії культури людства. У первісному суспільстві вона являла собою основний спосіб світорозуміння. Це найбільш рання форма світосприймання та світовідчуття, первісна форма духовної культури. Не слід розглядати міфологію як

суму помилкових поглядів язичників – це величезний пласт розвитку культури, через який пройшло все людство і який панував над його духовним життям протягом десятків тисяч років» [5]. Наступним важливим аспектом є особливість української міфології, для якої характерним є пантеїзм (від гр. pan – усе, і theos – Бог), тобто філософсько-релігійне вчення, за яким Бог ототожнювали з природою. Обожнювання всіх явищ природи, небесних світил, дерев, річок, поклоніння багатьом богам називають політеїзмом, тобто багатобожжям (від гр. polis – багато і Teos – Бог, дослівно означає «храм усім богам»). В українській релігійній міфології існує своєрідна ієрархія богів: на чолі всього світу стоїть найстарший Бог, який керує всім життям Всесвіту, йому підпорядковуються нижчі за рангом боги, які порядкують різними сферами природи й людським життям. Форма релігії, у якій є багато богів на чолі з одним верховним Богом, називається генотеїзмом (від гр. henos – рід, походження і Teos – Бог) [3]. Для слов'ян був характерним сильний зв'язок між міфологією та релігією. Вважали, що християнська релігія має статус «вищої», – отже, вона не міфологічна, а історична. Язичницьку ж релігію вважали «нижчою», тому вона – міфологічна, а значить, «казкова». Таке уявлення породило й хибне ставлення до міфу як до чогось нижчого порівняно з релігією[10, 5].

На думку К. Леві-Стросса, міф виступав одночасно «і як система абстрактних відносин, і як об'єкт естетичного споглядання» [11, 134]. Саме тому, щоб знайти зв'язок із богами, слов'яни поклонялись їм: створювали ідоли, визначали священні місця, приносили жертви, влаштовували святкування на їхню честь, які супроводжували співами й танцями. Особливості танців полягали в тому, що вони несли таємничість, магію та підпорядкування законам природи. Такі танці називали священними. Валентин Островський говорить: «О першій порі танці були не що інше, як магічні церемонії, за допомогою яких люди намагалися вплинути на події та явища природи» [7, 26].

Також особливим фактором було розселення наших предків: «Як колись давньоруські слов'яни селилися понад річками, перш усього починали селитися там, де було більше води. Ось через що західні частини краю заселилися густіше й раніше, ніж східні, бо на сході було менше річок. Усі найважніші й найстаріші міста й слободи осажувалися на річках» [1, 17]. Функції води та її природні властивості відображались у формах композиційної структури обрядових хороводів, на кшталт використання «ключових» і зигзагоподібних перебудов, що нагадували річкові системи [9, 73]. З водою та водоймами пов'язано багато міфів, міфічних істот. Одними із головних є Дана, Водяник і Русалки. Тож Дана – богиня води; вічно юна, чарівна Діва і водночас дружина Вогню, що породила на світ Любов, Землю та різні речі на ній [2]; Дана – втілення жіночого першопочатку життя. Слово дана уже в скіфо-сарматський період перестало бути ім'ям Богині, а стало позначати просто річку. Таке саме значення має й слово дон («вода», «річка»); Донець, Дністер, Дніпро або Дунай – назви річок, оспіваних у багатьох слов'янських пісня. Водяник – злий дух, утілення водної стихії як негативного й небезпечного явища; уявлявся як старий довгобородий дід, який панує над русалками, і якщо людина необережно втручається до його царства, Водяник може дуже зашкодити, навіть утопити, перевернути човен тощо. Русалки – водяні богині, душі вони не мають, а тільки серце; наші русалки близькі до грецьких богинь природи – німф, хранительок давньої мудрості, які володіють таємницями життя і смерті, вони лікують, передрікають майбутнє, прилучають людину до таємних сил природи, мають певні еротичні риси: оголеність, принадну зовнішність – все це притаманне і нашим русалкам, які можуть залоскотати парубка на березі річки, заманити його у вир чи безодню [3]. Основним святом, що максимально розкриває роль цього божества та створінь, є Івана Купала. Дохристиянське свято пояснювали тим, що для наших предків слово купала мало дуже багато значень, але зазвичай його використовували як загальну назву для очисних ритуалів та обрядів, які проводили у відкритих водоймах. Обрядове народне зібрання під час найвищого сонцестояння і було присвячене сонячним богам – Ярилові, Дажбогу, Сварогу. А головними обрядовими дійствами були масові купання (ритуальне очищення), стрибки через вогнище й залицяння молоді [6]. Дійство проходило біля води, обирали дерево – Марену, яке прикрашали та в подальшому спалювали. Вірили, що вогонь, доповнений силою води, очищав тіло й душу, дарував міцне здоров'я. Обов'язково водили хороводи навколо вогнища, що були важливою частиною дійства. Купатись було заборонено, адже Водяник і русалки найбільше наближались до берегів та імітували живих людей, щоб затягнути їх до водойми. За повір'ями, не можна було й спати, адже злі духи виходить зі своїх «темних» місць, тому учасники танцювали та святкували всю ніч біля вогню.

Першими обрядовими діями для слов'ян, які супроводжувались масовими танками та хороводами, вважають ті, які пов'язані із приходом весни. Усі діяння були для приваблення прихильності богині Лади. Лада – слов'янська богиня любові і краси, велика богиня весни. Свято Лади наставало тоді, коли починав танути сніг, і тривало воно до початку весняних робіт [2]. Шлях богині Лади з вирію до рідної землі символізує старовинний український так званий кривий танок, що мав накликати весну. На галявині забивали кілки, поміж якими молодь водила хоровод, виписуючи різні

фігури та криві лінії [5]. Цей обряд був одним із найважливіших для наших предків, тому що прихід весни віщував надію та початок нового робітничого сезону, тому задля завоювання прихильності богині проводили всілякі святкування. Також близьким весняним божеством була дочка Лади, Богиня дівочої любові, молодша Рожаниця – Леля. Лелями називали дівчат, які народилися навесні. Орієнтовно свято на її честь проводили 22 квітня, дівчата здійснювали обряд «Лельник» – водили хороводи, заквітчувались вінками, співали веснянки, гаївки [3].

На цьому етапі досліджень українських народних танців ми можемо впевнено сказати, що найдавнішим видом народного танцювального мистецтва, який мав ритуальні витоки, є хоровод. М. Грушевський писав: «Багато рухів, тісне об'єднання словесної музикальної дії з пантомімікою, з танком, хороводом, котре так сильно ще заціліло у весняних іграх і хороводах, надає їм сильно архаїчного характеру, таїть у собі дійсно багато старовинного, такого, що вводить нас у початки словесної творчості» [8, 12]. Хороводи являють собою синкретичний вид народної творчості, де злиті поезія, музика, хореографія. Хороводи переважно виконують не під музику, а під власний спів. Про це говорить З. Сизоненко і як доказ наводить слова із пісні «Нащо мені ті музики, як у мене є язики. Поспіваю, поскачу і нікому не плачу» [12, 23]. Хороводи супроводжують кроком, гарними фігурними малюнками та ритмічними рухами, повільними, але мистецько досконалими.

За темами хороводи можна поділити на три групи: до першої належать хороводи, у яких відображені трудові процеси («А ми просо сіяли, сіяли», «Мак», «Шевчик», «Бондар», «Коваль» та ін.); до другої – хороводи, де відбито родиннопобутові відносини трудового народу («Перепілка», «Ой гілля-гілочки», «Пташка» тощо); до третьої – хороводи, у яких знайшли свій вияв патріотичні почуття народу, оспівують рідну природу («Кривий танець», «А вже весна», «Марена» й ін.). Ідейний зміст того чи іншого хороводу розкривають пісні. Сьогодні хороводи втратили своє обрядове значення.

Танець був особливою частиною дійових елементів свят і втілював етичні й естетичні вподобання та норми, був особливим засобом передачі інформації від покоління до покоління, ніс глибокий духовний зміст, зберігав у собі досвід і мудрість поколінь, відображав світосприйняття певної етнічної групи. Тож у танках і хороводах, які присвячували ритуалам або традиціям, люди розбуджували бадьору енергію, життєрадісний настрій, прагнучи передати їх навколишній природі, розбуркати своїми імітаційними рухами й діями її сили до нового життя, вплинути на неї в бажаному напрямі.

Міфологія українського народу багата й особлива, відголоски її можемо помітити сьогодні, зокрема, на особливостях хороводів календарної обрядовості. Багато історій і переказів пройшли крізь час, щоб донести нам досвід попередніх поколінь. Часто балетмейстери надихаються ними та відображають у своїх творах. Ці танцювальні постановки міцно входять до репертуару професійних і самодіяльних виконавських колективів і завжди актуальні.

Література

1. Багалій Д. І. Історія Слобідської України. Харків : Основа, 1990. 256 с.

2. Боги і Богині слов'янської міфології. Supermif.com : веб-сайт. URL: http://supermif.com/slovjane/bog_slav.html (дати звернення: 25.04.2020).

3. Духовна культура українців. Evolv.ho.ua : веб-сайт. URL: http://evolv.ho.ua/Ukraine_History_and_Culture/Ukraine_Kultura/Lozko/2.1%20duhovna_kultura_ukrayintsiv.html\ (дата звернення: 25.04.2020).

4. Івана Купала: незвичайна історія виникнення свята та головні обряди. Learning.ua : веб-сайт. URL: http://learning.ua/blog/201907/ivana-kupala-nezvychaina-istoriia-vynyknennia-sviata-taholovni-obriady/ (дата звернення: 25.04.2020).

5. Кононенко О. Українська міфологія. Фольклор, казки, звичаї і обряди. Litres, 2019. 159 с.

6. Крищенко С. Залишки міфологічних уявлень в українських обрядових піснях Південного Прибужжя. URL: http://bazar.nikolaev.ua/content/%D0%B7%D0%B0%D0%BB%D 0%B8% D1%88%D0%BA%D0%B8-BA%D0%B8%D1%85-%D0%BF% (дата звернення: 25.04.2020).

7. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / пер., вступ. ст. и прим. А. Островского. Москва : Республика, 1994. 384 с.

8. Нариси до історії українського народного танцю / уклад. В. І. Купленник. Київ, 1997. 63 с.

9. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Київ, 1992. 87 с.

10. Пісклова І. С. Культ води у танцювальному фольклорі слобожан. Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф., 5–6 груд. 2013 р. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2013. С. 76–78.

11. Сизоненко З. Н. Віночок. Київ, 1962. 83 с.

12. Смолій В. А. Енциклопедія історії України / Інститут історії України. Київ : Наукова думка. URL: http://www.history.org.ua/?termin=1.11 (дата звернення: 25.04.2020).

Бондар Богдана, *магістрантка НАКККІМ*

РОЛЬ МЕНЕДЖЕРА В КОНЦЕРТНО-ГАСТРОЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ТВОРЧОГО КОЛЕКТИВУ

Творча виконавська кар'єра артиста – один з найважливіших чинників розвитку самого актора та всього театру. Це складний багатоступінчастий процес, який є і буде найбільшим поштовхом для творчого особистості завжди перебувати у стадії розвитку. Концертний виступ є основною формою прояву виконавської діяльності та передбачає мобілізацію зусиль артиста, використання набутих умінь і навичок. Одним зі шляхів кар'єрного росту артистів є їхня концертно-гастрольна активність.

У кожному творчому колективі (театри, ансамблі тощо) є група людей, які відповідають за організацію роботи: директор закладу, художній керівник, режисер, балетмейстер, хореограф-репетитор, концертмейстер, а за конкретно діловий аспект виступів на базі театру чи гастрольної діяльності відповідає менеджер.

В обов'язки концертного менеджера входять: організація концертної діяльності, склад і реалізація медіапланів, залучення спонсорів та інформаційних партнерів, взаємодія із прес-службами, організація та адміністративне супроводження репетицій, виступів, гастролей, бронювання квитків, готелів, візи, пошук сцен для виступів. Без сумніву, така людина має бути зібраною, творчою, має знати іноземну мову, бути комунікабельною та вміти приймати точні рішення, бо від цього значною мірою залежить успіх запланованих заходів.

Науковці такі як: О. Рудінська, С. Яромич, І. Молоткова й ін. виділяють таке поняття, як культура корпорації і трактують його поведінкою працівників організації, їхніми переконаннями та цінностями, традиціями, рівнем взаємовідносин між менеджерами й працівниками, між компанією, її клієнтами та постачальниками [1]. Б. Мільнер зазначає: «Організація – це свідомо координоване соціальне утворення з визначеними межами, що функціонує на відносно постійній основі для досягнення спільної мети або цілей» [2, 28].

Організація та проведення вистави чи концерту на гастролях являє собою проєкт, що містить у собі підготовчий, основний і завершальний етапи. Під час підготовчого етапу менеджер прогнозує, планує та вирішує можливі варіанти, наслідки тих чи інших прийнятих рішень, щоб досягнути бажаного результату.

Підготовчий етап включає в себе:

− визначення потреб і бажань глядача через опитування в мережі Інтернет або коментарі та критику тих виступів, які вже були показані в тому чи іншому регіоні або країні;

− розробку перспективного плану подальшого заходу;

− бюджет проєкту;

− проведення переговорів з менеджерами інших театрів, закладів культури, куди планують поїздку для подальшого визначення дати гастролей і плати за оренду сценічного майданчика;

− оформлення віз;

− бронювання квитків, готелів, транспорту для переїздів артистів з одного місця в інше.

Важливим етапом є отримання документа-дозволу від Міністерства культури України, що дає право на організацію гастролей, укладення договорів про оренду з концертним майданчиком, відповідно до Закону «Про гастрольні заходи в Україні» (ст. 5, п. 3) [3, 56].

На основному етапі менеджер реалізує функцію організації та забезпечення всім необхідним для творчого процесу, а також активізує роботу з досягнення поставлених цілей проєкту, це означає:

− виконання умов від артистів, які беруть участь у проекті;

− продаж квитків через сайти kontramarka.ua, concert.ua, parter.ua, gastroli.ua або інші сервіси тих країн, де будуть відбуватися гастролі;

− організацію рекламної компанії;

− розробку спонсорських пропозицій і пошук самих спонсорів.

Після закінчення гастрольного туру, на завершальному етапі, менеджер і його команда обговорюють всі недоліки, плюси та мінуси. Оформлюють відповідний звіт, куди входять: бюджет, який вклав сам театр, прибуток, план підготовки та проведення, ескізи оформлення рекламної кампанії, відеоматеріал, відгуки глядачів і преси, протоколи чи інші документи, які були задіяні в організації поїздки [3, 56].

Культура в Україні активно розвивається, тому гастрольна діяльність має вагоме значення. Театри представляють за кордоном нашу країну як культурну державу. Найбільше щастя для артистів – оплески й емоції глядачів. У Японії взагалі дуже цінують вистави та концерти українських театрів,

глядачі часто чекають біля чорного входу та просять дати автограф і сфотографуватися з ними. Це мотивує артистів більше працювати над собою та підвищувати рівень професіоналізму.

Отже, із зазначеного вище випливає: важливу роль у гастрольній діяльності творчого колективу відіграє менеджер. Його професіоналізм, пильність до деталей гастрольного туру забезпечать комфорт артистам, наслідком чого стане їхній вдалий виступ на сцені.

Література

1. Рудінська О. В., Яромич С. А., Молоткова І. О. Менеджмент: Теорія менеджменту. Організаційна поведінка. Корпоративний менеджмент : навч. посіб. Київ : Ельга Ніка-Центр, 2002. 336 с.

2. Мильнер Б. З. Теория организации : учебник. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Инфра-М, 2000. 480с.

3. Про гастрольні заходи в Україні : Закон України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/ show/1115-15 (дата звернення: 27.04.2020).

Довгаль Ірина, *магістрантка НАКККіМ*

ТЕЛЕВІЗІЙНИЙ ПРОЕКТ «ТАНЦІ З ЗІРКАМИ» ПОЧАТОК РОЗВИТКУ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ПРОЕКТІВ УКРАЇНИ

Складний, повний протиріч період в історії світової та вітчизняної естради кінця XX – початку XXI ст. тісно пов'язаний з політичними та економічними перетвореннями. У цей період відбувається перетворнння в історії естрадного мистецтва, з'являються нові жанри, форми. на їхню масштабність [1, 84]. З'явилося багато розважального контенту: телевізійних шоу, телепередач, музичних каналів, радіостанцій та інших видів мультимедійних розваг. Все частіше Україна чула та відкривала нові імена артистів та співаків, коміків, діячів культури та освіти, спортсменів, акторів, хореографів і танцівників, художників, письменників та інших представників творчих професій.

В один із таких періодів з'явилося абсолютно революційне телешоу, що перевернуло світ телебачення в країні. Це був «новий ковток свіжого повітря» для переродженої України і це шоу стало першим кроком до масштабного розвитку розважально-культурної сфери телебачення.

7 жовтня 2006 року на українському телеканалі «1+1» («один плюс один») стартує перший танцювальний телевізійний проєкт «Танці з зірками» [3], що бере початок з Британського телебачення, та по факту є адаптацією оригінального проєкту телеканалу «BBC» («Бі Бі Сі») під назвою «Strictly Come Dancing» («Стріклі Кам Дансінг») [9]. І це дійсно стало визначною подією в культурному житті України. Головною ідеєю шоу є змагання, в якому українські зірки з різних сфер діяльності (наприклад: комік, спортсмен, актор, тощо) в парі з професійними танцівниками (в Україні спочатку були лише з спортивно-бального сегменту, а потім і з інших видів хореографії) змагаються за першість в стилях бальної хореографії: стандартної та латино-американської програми.

Загалом, один сезон шоу триває від восьми прямих телевізійних ефірів. На першому ефірі ми, глядачі, знайомимось з учасниками сезону та їх здібностями. На другому та наступних ефірах включається право голосування за улюблену пару з допомогою СМС повідомлень (а в наші часи і за допомогою мобільного додатку). Таким чином, вибираються найсильніші та найслабші пари: за кількістю голосів та оцінок журі. Пара, що набрала найменшу кількість голосів – покидає проєкт. І так триває до тих пір, допоки в проєкті не залишаться лише три пари – з яких і виберуть переможця. І це є особливістю проєкту – саме глядач обирає найкращу пару за своїми інстинктами та вподобаннями, а не хореографічне журі з професійної точки зору. Судді мають право оцінювати хореографічну композицію за всіма важливими пунктами: технічністю, цікавістю, майстерністю, складністю, музикальністю, акторськими здібностями та емоційністю, тощо. А, також, давати коментарі щодо танцю: що було добре, що було погано і як це покращити. Для того, щоб шоу було розважливим ці діалоги розбавлялись жартами та несподіваними поворотами. Глядачі мали можливість спостерігати як їхні кумири та улюблені зірки розвивались у хореографії, бачили їх у різних настроях, стилях та амплуа. А були й такі зірки, що взагалі ніколи не танцювали – і це ще більше створювало розважальну атмосферу проєкту.

Також, глядачі спостерігали за «щоденниками» тренувань, так сказати закуліссям проєкту. Таким чином, глядачі бачать зірку не лише як свого ідеального кумира, а й звичайну людину: що навчається, помиляється, може засмучуватися та радіти, заздрити своїм суперникам чи навпаки захоплюватися – бачать повний спектр переживань та емоцій своїх улюбленців. Це шоу розлетілося по всьому світу і має свою адаптацію більш ніж у 40-ка країн і одразу набуло великої популярності. Навіть, книга Рекордів Гіннеса внесла цей проєкт на свої сторінки в історію, як найуспішніше реаліті-шоу в світі [10].

Звісно, в телешоу були дивовижні ведучі та своє професійне журі, що пильно слідкувало за розвитком танцювальних пар, робило конструктивні зауваження та заслужену похвалу.

У 2011 році проєкт «Танці з зірками» переїхав на інший український телеканал «СТБ» (Ес Те Бе) і мав багато своїх змін та реформ [7].

Отже, дізнавшись про історію розвитку проєкту можна виділити такі його особливості: шоу набуло великої популярності завдяки його актуальності, новизні в сфері українського телебачення та революційним переворотом в сфері шоу-бізнесу. Танець, як хобі та професія, набув неймовірного розвитку та отримав велику популярність серед людей різного віку та статі. Проєкт «Танці з зірками» запам'ятався нам як велике та грандіозне шоу, в якому найвідоміші особистості України змагаються за першість у танцювальному змаганні в парах з професійними танцівниками, за яким спостерігала вся Україна, а також інші країни світу. Все це супроводжувалося яскравими декораціями та реквізитом, цікавою та актуальною хореографією, динамічними костюмами та макіяжем, а, також, згадаймо про живий оркестр та професійний вокал, що ще більше створював антураж шоу. За всіма правилами шоу та хореографічним ростом пар спостерігали професійні судді, в складі якого були лише найкращі та заслужені працівники і викладачі в сфері хореографії. Феномен видовищності набуває особливого значення сьогодні, коли такі базові аспекти екранної культури, як кіно і телебачення, зазнають масштабні зміни під впливом новітніх технічних досягнень [2, 71]. Завдяки старту цього проєкту – Україна дізналася про те, як талановита наша країна і в танцювальній сфері. З'явилося багато танцювальних шкіл та гуртків, в університети та інститути почало вступати ще більше абітурієнтів, які згодом ставали студентами і в майбутньому професійними танцівниками. Шоу надало поштовх до створення нових танцювальних проектів і до творчості в хореографії Українців загалом та в цілому. До того ж в Україні, набули високої популярності бальна та сучасна хореографія. Країна стала більш відкрита до сприйняття новітніх танцювальних напрямів і все частіше можна було бачити постановки в нових для України стилях.

Телевізійне шоу «Танці з зірками» мало вагомий вплив на популяризацію мистецтва танцю у суспільстві та сприяло подальшому розвитку танцювальних проектів України.

Література:

1.Базела Д. Д. Танцювальні шоу кінця XX-початку XXI століття. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2015. Вип. 16. С. 84-89 (дата звернення: 28.08.2020).

2.Дункевич С. Г. Танцевальное телевизионное шоу как элемент визуальной культуры (на примере проекта «Танцы со звездами»). *Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского*. Т. 27 (66). 014. № 1 С. 69–74. (дата звернення: 28.08.2020).

3.Танці з зірками LRD: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%96_%D0%B7_%D0%B7%D1% 96%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B8 (дата звернення: 02.09.2020).

4.Танці з зірками 1 сезон, учасники LRD: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%96_%D0%B7_%D0%B7%D1%96%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B8#%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%88%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%B5%D0%B7%D0%BE%D0%BD_(2006) (дата звернення: 02.09.2020).

5.Танці з зірками 2 сезон, учасники LRD: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%96_%D0%B7_%D0%B7%D1%96%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B8#%D0%94%D1%80%D1%83%D0%B3%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%B5%D0%B7%D0%BE%D0%BD_(2007) (дата звернення: 02.09.2020).

6.Танці з зірками 3 сезон, учасники LRD: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%96_%D0%B7_%D0%B7%D1%96%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B8#%D0%A2%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%96%D0%B9_%D1%81%D0%B5%D0%B7%D0%BE%D0%BD_(2007) (дата звернення: 05.09.2020).

7.Танці з зірками 4 сезон, телеканал «СТБ» LRD: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%96_%D0%B7_%D0%B7%D1%96%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B8_(%D0%A1%D0%A2%D0%91) (дата доступу: 05.09.2020).

8.Танці з зірками, склад суддів та ведучі LRD: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%96_%D0%B7_%D0%B7%D1%96%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B8#%D0%A1%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4 (дата звернення: 02.09.2020).

9.Strictly Come Dancing LRD: https://en.wikipedia.org/wiki/Strictly_Come_Dancing (дата зверення: 28.08.2020)

10. The Telegraph/ Strictly Come Dancing: the worldwide phenomenon. – 2019 LRD: https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/strictly-come-dancing/8938893/Strictly-Come-2 Dancing-the-worldwide-phenomenon.html (дата звернення: 06.09.2020).

***Івасишин Юлія**, магістрантка НАКККіМ*

ОБРЯДИ ТА ЗВИЧАЇ В ЗАХІДНОМУ РЕГІОНІ ТА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В ХОРЕОГРАФІЇ

Загальновідомо, що під час виконання будь-яких обрядів український народ не обходився без співів і танців, і саме хороводи як колективні танці, а особливо в західному регіоні України, були найбільш поширеними.

Хороводи переважно виконують не під музику, а під власний спів. Про це говорить З. Сизоненко і як доказ наводить слова з пісні «Нащо мені ті музики, як у мене є язики. Поспіваю, поскачу і нікому не плачу» [11, 23Весняні хороводи належать до найстаріших, оскільки в літописах, де описано побут наших предків, зазначено, що вони виходили на ігрища, які влаштовували навесні поміж селами.

Оскільки хороводи – це досить великий пласт танцювальної культури українців, то їх варто групувати. Найкращою для розуміння вважаємо класифікація, яку подає нам А. Гуменюк. Дослідник упорядковує тут танці за темами на три групи: «до першої належать найдревніші хороводи з яскраво вираженим відбиттям трудових процесів («А ми просто сіяли, сіяли», «Мак», «Шевчик», «Бондар», «Коваль» та ін.). До другої – хороводи, де відбито родинно-побутові відносини українського народу («Перепілка», «Ой, гілля-гілочки», «Пташка» тощо). До третьої – хороводи, у яких знайшли вираження патріотичні почуття народу, оспівано рідну природу («А вже весна», «Марена» й ін.)» [5, 30].

Тепер звернемося до розгляду хороводів під час річного циклу обрядів. Цей жанр танцювального мистецтва найширше представлений у весняній обрядовості. Розпочинається вона з обряду «закликання весни», де виконували хороводи-веснянки. Зокрема, за словами В. Сапіги, у Західній Україні такі танці зі співом називають гаївками, і їх грали лише у Великодній тиждень коло церкви [10, 23]. Інші назви веснянок чи гаївок: гаїлки, гагілки, ягілки, галагілки, риндзівки.

Більшість дослідників схиляється до думки, що веснянки всюди й завжди починалися з «Кривого танцю». Його вчені вважають якщо не найстаршим, то одним з найстарших творів цього роду. М. Грушевський характеризує його такими словами: «Первісна вага лежить, очевидно, не в тексті, не в пісні, а в руху, в хороводі, і в сім бачу відбиття примітивного такого хороводу: його першого завдання – підняти настрій, розбудити енергію» [4, 115]. С. Килимник пояснював зміст веснянки-хороводу «Кривий танець» так: «І як “рух” сонця на небі, зміну дня і ночі, і зміну пір року, і народження, життя та смерть, і небо-повітря, воду й землю» [7, 185].

Щодо веснянок «Шум» і «Тинок», то в цих танках учасники, беручись за руки, завертаються в коло та пробігають попід піднятими руками останньої пари, що, пропустивши під арку зі своїх рук увесь хоровод, завертаються самі під своїми ж руками. Таким чином складається «живописний тин», як його, зокрема, називає В. Скуратівський [12, 82]. По закінченні остання пара повертається зворотно під руками, за ними інша – і відбувається розплітання тину, відновлення ряду. Намагаючись дійти першоджерел «Шуму», О. Воропай припускав, що «наш “Шум”, імовірно, був колись не що інше, як… заворожування… шуму зеленої весни: листя на деревах, трав на луках, зелених врун на полях» [3, 302].

Аналізуючи різні хороводи, можемо помітити, що основним пластичним мотивом таких хороводів, як «Кривий танець», «Шум», «Тинок», «Горох», «Огірочки» виступає імітація завивання рослин. У цих танцях проглядається первісний магічний ритуал, покликаний пробудити репродуктивні сили природи; чітко ви ступають ті самі елементи, наявні в церемоніях розмноження всіх давніх племен: імітації рухів звіра чи рослини, розмноження якої ця дія має на меті. Звиваючись так, як горохові стебла чи огіркове огудиння, учасники хороводу несвідомо вже для себе мають, очевидно, пособляти доброму росту відповідної городини.

М. Грушевський писав: «Сей мотив – хороводними, імітаційними рухами пособляти зростові потрібних рослин, – очевидно, лежить в основі різних веснянкових дій, і я думаю, що вони були… магічними діями, виконуваними старшими, перше ніж зійшли на гри молодіжі. Такі забави … колись стояли, мабуть, в дуже тіснім зв’язку з магічними, вегетаційними танками, церемоніями, діями, котрих серія починалася з початком соняшного року і переходила через весь господарський сезон, пильнуючи розбудити, зміцнити, можливо, розвинути природні явища добродійні, корисні, потрібні, а знейтралізувати ворожі і шкідливі» [4, 115–116].

Існують також і суто чоловічі хороводи, що, зазвичай, тією чи іншою мірою відтворюють певні трудові процеси, зокрема чоловічу роботу («Шевчик», «Коваль»).

Цікавою є гаївка-хоровод «Просо», про яку згадує С. Єфремова, зауважуючи, що в ній іде протистояння між дівчатами та хлопцями [6, 31–32].

Центральним святом літнього періоду, яке широко відзначали на Західній Україні, слід вважати Івана Купала (Купайла). До цього свята молодь заздалегідь старанно готувалась: робили опудало, готували деревця (називали їх Мареною або Купалом), плели із живих квітів вінки, збирали хмиз, готували кулі соломи на вогнище. Увечері, коли ховалося сонце, а на небі з'являлися зірки, молодь збиралася на умовленому місці (здебільшого недалеко від річки, на узліссі чи в гаю) і навколо Марени починали водити хороводи. [9, 11–13].

Ті хороводи, які виконувала молодь на свято Купала, відзначаються однією важливою особливістю, а саме: водили ці хороводи навколо Марени або вогнища. На нашу думку, ця, на перший погляд, незначна деталь надає їм специфічного національного колориту, яскраво підкреслює їх поетичну сторону.

Тепер розглянемо кілька хороводів, які були популярними під час літніх святкувань. Цікавий за композицією хороводний танок «Марена», який описав Ю. Климець. У дійстві дівчата, танцюючи та співаючи, плетуть вінки, прикрашають Марену вінками, квітами, стрічками. Під час ганцю учасниці створюють елементарні побудови-зірочки, горизонтальні лінії, подвійні кола тощо [8, 27].

У русальному хороводному танці «Ой, зав'ю вінки» дівчата за допомогою віночків – прадавнього символу шлюбу, виплетених з польових квітів, – ведуть, співаючи, своєрідний орнаментальний хоровод. Малюнок залежить від ведучої і будується у формі кола, півкола тощо. Створення певних сталих художніх взірців з використанням при цьому імпровізаційних елементів – невід'ємна риса української народної хореографії.

Досліджуючи купальські дійства, слід зазначити, що важливе місце посідає танок у формі кола. Це можна пояснити тим, що ці свята припадають на літнє сонцестояння, а коло – це символ сонця. Хоча трапляється і нерегламентований танець як вияв святкового настрою. Під час танцю учасниці створюють елементарні побудови: зірочки, горизонтальні лінії, подвійні кола тощо. Важливу роль у купальських обрядах відігравали колесо як символ Сонця та вода – ці стихії порівнювали з братом і сестрою. Як бачимо, провідною у святі Івана Купала є ідея пошуку партнера для створення сім'ї. Малюнок танцю, як зазначає З. Сизоненко, означав зміну партнера з кожним коліном, щоб усі дівчата і хлопці перетанцювали одне з одним [11, 31]. Це пояснюється практичним завданням того часу, тобто молодь повинна була придивитися і вибрати собі пару на все життя.

Таким чином, на прикладі цього танцю бачимо, що люди черпали ідеї для рухів у природи. Також це яскравий приклад того, що особливості обрядових танців у нашого народу прямо пов'язані з природним циклом. У танках і хороводах, супроводжуваних простими за змістом співами, люди розбуджували бадьору енергію, життєрадісний настрій, прагнучи передати їх навколишній природі, розбуркати своїми імітаційними рухами й діями її сили до нового життя, вплинути на неї в бажаному напрямі. Синкретична цілість хороводів (коли слова, мелодії, міміка, танкові рухи й драматична дія ще не розчленовані) підпорядковувалась у первіснообщинну добу практично-магічній меті: прикликати весну, прогнати зиму, наворожити урожайне літо, напророкувати дівчатам і хлопцям щасливе обрання пари й весілля. Живучи в умовах натурального господарства, перебуваючи в постійній залежності від природи, людина на ранніх етапах свого розвитку уважно придивлялась до природних явищ і ставилася до них суто практично. Відголоски цього можемо помітити, зокрема, і на особливостях хороводів календарної обрядовості.

Література

1. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис. Т. 2. Мюнхен, 1958. 290 с. URI: https://svit.in.ua/kny/voropaj/znn_t2.pdf (дата звернення: 6.05.2020).

2. Грушевський М. С. Історія української літератури : у 6-х т. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. 392 с.

3. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 612 с. 4. Ігрові веснянки / упор. Л. Єфремова, за ред. Г. Дмитренка. Київ, 2005. 184 с. 5. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні : у 3 кн., 6 т. Київ : Обереги, 1994. Кн. 1. Т. 1: Зимовий цикл. Т. 2: Весняний цикл, 1994. 400 с. URI.: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgibin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S (дата звернення: 8.05.2020).

6. Климець Ю. Д. Купальська обрядовість на Україні, 1990. 142 с.

7. Линева Е. Опыт записи фонографом украинских народных песен. Москва, 1905. 147 с.

8. Сапіга В. К. Українські народні свята та звичаї. Київ : Знання України, 1993. 112 с.

9. Сизоненко З. Н. Віночок. Київ, 1962. 83 с.

10. Скуратівський В. Дідух: свята українського народу. Київ : Освіта, 1995. 272 с.

Карпенко Діана, *аспірантка НАКККіМ*

ІСТОРІОГРАФІЯ ВИВЧЕННЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

Важливим чинником для становлення незалежної України є входження в світовий культурологічний процес. Українська хореографічна культура презентує національну свідомість, що втілює духовне багатство через танець. Танець як один із найдавніших видів мистецтва виражає людські почуття, думки, взаємовідносини та ставлення до дійсності за допомогою усвідомлених, емоційних, художньо-образних рухів, жестів та поз в логічній послідовності та композиційній завершеності [2, с. 10]. Національна культура, зокрема мова, танець і пісня містять в собі генетичний код, який зберігає і транслює народну мудрість.

Дослідниками української культури стали хореографи (В. Авраменко, В. Верховинець, П. Вірський), які розвивали народний танень як народно-сценічне мистецтво з академізацією народної хореографії. Видатний український композитор, диригент і хореограф Василь Верховинець в праці «Теорія українського народного танцю» (1919) опанував міцну теоретичну та практичну основу для розвитку хореографії, в якій запропонував систему запису танців.

Український балетмейстер, хореограф, актор, кінорежисер, педагог Василь Авраменко присвятив свою творчу діяльність втіленню українського народного танцю у форму професійного мистецтва. Він емігрував до Америки (1928), де заснував 50 шкіл народного танцю. Його школи працювали за методикою В. Верховинця. Пізніше він видав книгу «Українські національні танці, музика і стрій» (1947), у якій теоретично підсумував результати своєї творчої та наукової діяльності [3, 89].

Найвідоміший український хореограф Павло Вірський у своїй багаторічній творчий діяльності прагнув до різноманітності і виразності танцювальної мови, до постійного збагачення, до більш точного вибору засобів виразності. Органічного поєднуючи елементи українського фольклору з класичною пластикою, балетмейстер створив лексику сучасної української народно-сценічної хореографії [4, 19].

Кожна балетмейстерська робота Павла Вірського вносила в хореографічне мистецтво оригінальне відкриття. Звичайні рухи українського танцю набували нового, сучасного, емоційного змісту. П. Вірський був не тільки яскравим балетмейстером, але й прекрасним організатором та керівником Державного ансамблю народного танцю України.

Творчість П. Вірського вплинула на формування естетичних поглядів та національну спрямованість хореографічних постановок Мирослава Вантуха. Варто зазначити, коли М. Вантух очолив Ансамбль танцю, спочатку було посталено завдання − лише зберегти постановки П. Вірського. Але ж одна справа зберігати творчу спадщину видатного балетмейстера, а інша − зробити з художнього колективу музей. М. Вантух аргументував керівництву та артистам: «…Якщо традицію не розвивати, то вона неодмінно стає догмою...» [1, 144].

Видатний митець в галузі української народної хореографії М. Вантух, відновив творчий доробок П. Вірського, та створив нові хореографічні твори, які складають золотий фонд української хореографії.

Для подальшого розвитку хореографічного мистецтва стало поштовхом у 2002 році створення Національної хореографічної спілки України.

Одним із значних явищ хореографічної культури і мистецтва як органічної частини національного культурного фонду нації є конкурси «Міжнародний фестиваль танцю народів світу «Веселкова Терпсихора» (м. Київ), «Всеукраїнський фестиваль конкурс народної хореографії імені Павла Вірського» (м. Київ), «Всеукраїнський фестиваль конкурс народної хореографії імені Мирослава Вантуха» (м. Львів). На вимогу сьогодення до номінацій конкурсів введено дві О, О1 – «Сучасний український танець» (аматорські колективи віком до та від 16 років). На базі кращих колективів України, М. Вантух проводить навчальні семінари, семінари-практикуми, майстер-класи для керівників, відкритті заняття, лекції з історії української культури, національних звичаїв, традицій і обрядів, теоретичні та практичні заняття з українського костюму та українських національних інструментів.

Тож, історіографія вивчення народно-сценічного танцю складається з певних етапів. В. Верховинець розробив теоретико-практичну базу розвитку народної хореографії. Народний танець у В. Авраменка набув статусу професійного. П. Вірський поєднав народну і класичну хореографії. М. Вантух гідний продовжувач мистецтва танцю Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського.

***Література*:**

1. Бігус О. О. Традиції і новаторство в Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. Павла Вірського // Культура і мистецтво у сучасному світі. Київ, 2013. Вип. 14. С. 142-147.
2. Кривохижа А. М. Гармонія танцю: навч. метод. посібн. для студентів пед. навч. закладів. Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. 90 с.
3. Нечитайло В. С. Народне хореографічне мистецтво України у соціокультурних умовах сьогодення // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 2. Київ , 2017. С. 88-93.

4. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку : матер. наук.-практ. конф., (Київ 28 лютого 2002 р.). Київ, 2002. 101 с.

***Климчук Ірина**, здобувач НАКККіМ*

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ПАВЛА ВІРСЬКОГО ЯК РЕФОРМАТОРА УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Павло Вірський – визначна постать в українському хореографічному мистецтві. Реформатор, що кардинально змінив погляд на український танець, збагативши його хореографічну лексику засобами класичного танцю, естетизував положення людського тіла, залучив у свої постановки драматургію.

Вступивши до Одеського музично-драматичного училища П. Вірський навчався на хореографічному відділенні колишнього артиста Маріїнського театру, учасника Російських сезонів у Парижі В. Преснякова. Здобуваючи освіту в училищі був зарахований до балетної трупу Одеського оперного театру, де під керівництвом Р. Баланотті танцював у балетах: «Корсар», «Горбоконик», брав участь у новаторській постановці К. Голейзовського «Йосип Прекрасний». Для П. Вірського це був неабиякий досвід, адже учень М. Фокіна, К. Голейзовський активно працював над пошуками нових форм у хореографії, чим надихнув свого учня до креативного мислення.

Паралельно з роботою у балетній трупі П. Вірський виступав на естраді. Визначальною є його робота «Танець французького матроса». Володіючи усіма задатками класичного та характерного танцівника, віртуозною технікою, високим стрибком, яскравим темпераментом та артистизмом, він виконував і створював у своїх постановках найрізноманітніші образи.

Далі П. Вірський навчався в Московському театральному технікумі, де працював з відомим талановитим балетмейстером А. Мессерером.

Значгою є участь П. Вірського в балеті «Футболіст», що стало важливою сходинкою подальшого його становлення як хореографа-експериментатора з новаторським розумінням.

Одним з ключових етапів формування П. Вірського як балетмейстера, стала плідна співпраця з М. Болотовим. Готуючись до гастрольної поїздки, вони вигадали жартівливий танцювальний номер «Витівники». В ньому хореографи змогли проявити свої різносторонні таланти – балетмейстерські, виконавські, акторські та музичні, що слугувало удосконаленню їх творчих задатків як балетмейстерів-постановників.

Наступним спільним проектом став балет «Червоний мак» на музику Р. Глієра, створений на сцені Одеського оперного театру в 1928 році. Вистава отримала схвальні відгуки критиків, які відзначали, що спектакль «був пройнятий героїчною піднесеністю і життєстверджуючим пафосом» [6, 8].

У 1929 році П. Вірський з М. Болотовим ставлять балет «Есмеральда» на музику Ц. Пуні, згодом працюють над постановкою «Корсара» на музику А. Адана. Саме ці два балети показали глядачам нове бачення старих вистав. Звертаючись до першоджерел, автори змогли докорінно змінити образи героїв, відмовившись від ідеалізації головних персонажів, притаманній старому балету. Значна увага приділялася драматургії твору, розкриттю образів засобами хореографічної пластики та акторської майстерності [6, 14].

Згодом на базі Одеського оперного театру були поставлені балети «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Раймонда» О. Глазунова та «Марна пересторога» Г. Гартеля. Завдяки цим роботам у балетному мистецтві було створено новий реалістичний напрям, що укорінився та став прикладом для наслідування іншими хореографами.

Ще однією успішною роботою постановників стала власна хореографічна редакція «Карманьоли» В. Феміліді, показаної у 1932 році на сцені Московського театру балету під керівництвом В. Крігер [6, 16]. Не зважаючи на те, що у 1930 році в Одеському оперному театрі цей балет вже був поставлений І. Мойсеєвим та отримав позитивні відгуки, критики визнали, що в постановці молодих хореографів більш вдало зображені драматичні образи героїв, з новим творчим підходом у побудові масових танцювальних сцен.

До середини 30-х років П. Вірський з М. Болотовим співпрацювали з театрами Одеси, Харкова, Дніпра. Їх творчий тандем створив нове бачення хореографічного мистецтва.

У своїх роботах вони удосконалювали балетмейстерські пошуки, відмовляючись від пантоміми, вирішуючи творчі завдання засобами хореографічної лексики, збагачуючи її завдяки втіленню в класичному танці – народних рухів, народний танець доповнювали елементами класичного танцю.

Новим етапом у формуванні академічного українського танцю була робота П. Вірського і М. Болотова щодо підготовки до Першої декади української літератури і мистецтва. Саме для цього заходу були створені хореографічні композиції для опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського («Жіночий хоровод», «Танець старих козаків», «Гопак»). Своєю виконавською майстерністю артисти Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка вразили не лише звичайну московську публіку, але і самого К. Станіславського.

Згодом на Київській хореографічній конференції, у лютому 1937 року, Павло Вірський виступив з доповіддю щодо необхідності створення професійної української народної хореографічної школи, а вже за місяць було створено Державний ансамбль народного танцю України, який очолили два хореографи – П. Вірський та М. Болотов.

За короткий проміжок часу вони створили програму з танців різних народів світу, здійснили постановку українських балетів «Українська сюїта», «Запорожці», «Шахтарський перепляс» як спробу відтворити сучасність. Ця діяльність стала продовженням їх спільної роботи у «Витівниках», тільки замість танцюристів музичні партії в номері виконували професійні музиканти.

Не зважаючи на успіх першої програми, український ансамбль народного танцю проіснував всього кілька років. У 1940 році він був реорганізований в Ансамбль пісні і танцю (з акцентом на пісні), у зв'язку з чим змінився не лише виконавський склад, але і керівництво колективу.

Таким чином, припинилася співпраця М .Болотова і П. Вірського. Перший продовжив працювати в царині народної хореографії, переїхавши в 1948 році в Кишинів, де створив Ансамбль народного танцю «Жок»; другий – на роки зв'язав свою долю з армією, працюючи художнім керівником і головним балетмейстером Ансамблю червоноармійської пісні і танцю Південно-західного фронту (1939-1943). Згодом був запрошений до Державного ансамблю пісні і танцю Радянської армії імені О. Александрова (1943-1955).

П. Вірський та М. Болотов органічно доповнювали один одного: якщо М. Болотов схилявся до режисури й оригінальних пантомімічних мізансцен, то П. Вірський мислив яскравими танцювальними образами, легко створював цікаві танки, мав тонке відчуття сучасних пластичних інтонацій. Дослідженню діяльності цього творчого тандему та безпосередньо роботи П. Вірського присвячена низка праць радянських та сучасних науковців, таких як: К. Василенка, В. Литвиненка, В. Шкоріненка, Р. Савченко, Н. Шереметьєвської, монографії Г. Боримської, Ю. Станішевського, Г. Григор'єва, відгуки В. Крігер, М. Грабович.

Мистецькі здобутки Павла Вірського систематизували в собі творчі пошуки балетмейстерів кількох поколінь як у сфері класичної, так і народної хореографії. Він був справжнім «майстром руху, жесту, погляду», вимагаючи від виконавців повної віддачі. Артисти мали володіти технікою класичного та народного танцю, акторською майстерністю. П. Вірський здійснив справжню реформу у хореографічному мистецтві, чим назавжди закарбував своє ім'я в історію. Його досягненнями ми користуємося і донині. Творчий шлях митця, становлення П. Вірського як хореографа є ідеальним прикладом творчого зростання балетмейстера.

***Література*:**

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
2. Григор'єв Г. Україна танцює! Нарис. Київ : Радянський письменник, 1964. 47 с.
3. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : Видавництво АН УРСР, 1963. 236 с.
4. Кригер В. Творческая смелость. *Вечерняя Москва*. 1960. 18 ноября. С. 3.
5. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : підручник. Київ: Альтерпрес, 2007. 468 с.
6. Станішевський Ю. Павло Павлович Вірський. Народний артист СРСР. Київ: Держ. видавн. обр. мист. УРСР, 1962. 45 с.

Линецька Ганна, *магістрантка НАКККіМ*

ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ РУК У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ОБРАЗІ

Утілення художнього образу в різних творах мистецтва здійснюється за допомогою таких засобів: зображення, звук, мовне середовище. Відтворення художнього образу засобами хореографії – багатогранний і багатоступеневий процес, тому що мистецтво танцю – це синтез мистецтв, а сценічний образ – це сплав внутрішніх і зовнішніх проявів людської особистості артиста.

В опублікованих 1760 року «Листах про танець і балет»/«Lettres sur la danse et les ballets» великий реформатор хореографічного мистецтва, балетмейстер Жан-Жорж Новерр писав: «Добре створений балет має являти собою живу картину пристрастей, традицій, звичаїв та обрядів, побутових відзнак якогось народу. Відповідно, стосовно яких би жанрів балету не йшлося, він має ... говорити з душею глядача, користуючись його очами; якщо балету бракує виразності, якщо в ньому немає яскравих картин, сильних положень, він буде усього лише видовищем холодним та одноманітним» [6, 153].

Ростислав Захаров у своїй книзі «Створення танцю: сторінки педагогічного досвіду» в розділі «Образ у балетній виставі» дає визначення образу в театральному мистецтві: «Образ – це конкретний характер людини плюс сума її ставлень до навколишньої дійсності, що виявляється у вчинках, загаданих драматургічною дією» [1].

Серед складових компонентів хореографічного образу виділяємо такі, як лексика й інтонація. Під лексикою маємо на увазі власне танцювальну мову, рухи, притаманні конкретному виду хореографії. Але ж «важливі не тільки "слова", не тільки лексика того чи іншого персонажа, але й інтонація його пластичної мови» [5, 24]. Серед засобів «інтонаційної» виразності хореографічного образу маємо пластику людського тіла, позу, жести, міміку.

Значущу роль у створенні красномовного хореографічного образу відіграють корпус, голова та руки танцівника.

Руки мають найкращим чином відповідати характерові танцю загалом і конкретному руху зокрема. Персонаж, характер, настрій – усе це зчитується з особливої манери рухів рук. Пластика рук є засобом виразності танцювальної мови, вона має відтворювати будь-яку емоцію, відповідати будь-якому завданню балетмейстера [3, 81]. Шанованій у всьому світі та великій балерині XX століття М. М. Плисецькій належать слова: «У той самий час, коли ноги суворо тримають класичні позиції, руки можуть виражати все: і національність, і характер, й епоху, і будь-який настрій... Раніше руки в будь-якому балеті складали "солоденьким" вінчиком, але ж чому?! Руки – це крила, великі крила, тремтливі, сум'ятливі, але крила, та крила свої, а не взяті в якоїсь балерини напрокат. Руки – це завжди образ. Ось "Умираючий лебідь" − тоді як ноги майже весь час ідуть у дрібному переборі па-де-бурре, руки – це сам лебідь, це його боротьба зі смертю, це його "лебедина пісня". Ноги – це акомпанемент, а руки – мелодія» [4].

Як виховати в артиста «танцюючі» руки, що створюватимуть грацію, плавність і стиль руху, будуть спроможні виражати всю палітру емоцій: від печалі до радості, від гніву до здивування. Тут варто звернутися до класики, бо перша та суттєва відмінність російської школи класичного танцю – саме руки та їх «уміння узгоджуватися в обумовлених позиціях, враховуючи при цьому внутрішній стан душі виконавця, і передавати водночас саму душу цих рухів» [6, 11].

Як казав Ж-Ж. Новерр: «Одного руху правої руки, яку виносять вперед, щоб описати нею чверть кола, тоді як ліва рука, що перебувала в такій самій позиції, повертається тією ж дорогою, щоб, простягнувшись знову, створити контраст простягнутій нозі, одного цього руху ще не достатньо для вираження пристрастей. Доки рухи не будуть більш різноманітними, вони ніколи не зуміють бентежити та хвилювати» [8].

У народно-сценічній хореографії яскраві національні особистості різних національних культур виражаються саме завдяки різній «манері» рук. У джаз-модерні спостерігаємо більшу свободу позицій рук, ніж у класичній традиції, використання різноманітних сполучень у різних площинах (спереду, зверху, позаду). Кожна частина руки – кисть, передпліччя, пальці – можуть рухатись ізольовано або в сполученні одна з одною, що передає всю свободу самовираження особистості, так притаманну характеру певного виду хореографії.

Треба зазначити, що в дуетній хореографічній формі саме руки є засобом передачі інформації від партнера до партнерки. Наприклад, у бальній хореографії це основна точка контакту в парі, це запорука ведення діалогу між партнером і партнеркою, а грайливі специфічні жести партнерки, направлені в зал, – це завжди контакт із глядачем. За словами К. С. Станіславського, «якщо очі – це дзеркало душі, то кінцівки пальців – очі нашого тіла, … треба відчувати … кінцівками пальців…» [12, 244].

При цьому наголосимо, що за кожним стилізованим малюнком рук, жестом артиста має стояти якийсь зміст. «Звичайно, у руки може бути 20 тисяч різних положень, і зумійте кожне з них виправдати» [10].

Доцільно згадати досвід різних часів щодо засобів розвинення виразності хореографічного образу. Значний вплив на вітчизняне хореографічне мистецтво справила творчість, а потім і педагогічна діяльність Айседори Дункан. Виразність була суттю, стрижнем, основою її танцю. Це був час значного поширення різних видів танцю: «виразного», «пластичного», «вільного», що формувалися на основі розробок теорії виразного жесту Ф. Дельсарта, системи ритмічного виховання Ж. Далькроза, теорії виразного танцю Р. Лабана.

Наступний період пов'язаний з ім'ям Агрипини Яківни Ваганової, яка створила науково обґрунтовану методику класичного танцю. Вона вважала, що, досягнувши в танцювальному екзерсисі повної координації всіх рухів людського тіла, ми зможемо надихати рухи думкою, настроєм, тобто надавати їм ту виразність, яку називають артистичністю.

У наступний період, пов'язаний з діяльністю нового покоління педагогів-хореографів (1940–1970 рр.), змінився погляд на взаємозв'язок «технічних» завдань виховання із завданнями художньо-творчого характеру.

Варто наголосити, що «сплав» високохудожнього задуму балетмейстера та свободи особистої творчості виконавця у відтворенні образу дають часом чудовий ефект синергії. Образ стає ще більш цікавим, доповнюється новими відтінками та рисами. Тому не варто обмежувати бажання виконавця привнести в образ щось своє. Думки про це знаходимо й у Ж-Ж. Новерра. Ось що пише він у другому

листі: «Не можу стриматися, пане, від засудження тих балетмейстерів, що з якоюсь безглуздою впертістю змушують фігурантів і фігуранток сліпо повторювати всі їхні руки, жести та пози; хіба не зашкоджує ця дивна вимога розвитку природної грації виконавців та не вбиває в них те почуття виразності, що притаманне кожному з них» [9, 151].

Отже, на основі вищенаведеного слід зазначити, що неодмінною передумовою формування виразних рук танцівника є оволодіння технікою класичної школи. Суттєве значення має подальша стилізація техніки, притаманна конкретному виду хореографії. Досягнення виразності хореографічного образу також залежить від вільного самовираження артисту, але тільки дійсно цікава, «наповнена» особистість виконавця прикрасить хореографічну композицію. Так само як і балетмейстер, виконавець має бути мислячою, чуттєвою, естетично розвиненою людиною. У результаті симбіозу творчості постановника та виконавця художній образ набуде технічної досконалості та артистичності, що дасть змогу його називати зразком хореографічного мистецтва.

Література:

1. Захаров Р. В. Сочинение танца: страницы педагогического опыта. Москва : Искусство, 1983. 224 с.; рис. URL: http://dancelib.ru/books/item/f00/s00/z0000015/st007.shtml (дата звернення: 20.04.2020).

2. Захаров Р. В. Сочинение танца: страницы педагогического опыта. Москва : Искусство, 1983. URL: http://dancelib.ru/books/item/f00/s00/z0000015/st006.shtml (дата звернення: 26.04.2020).

3. Костровицкая В. С. Классический танец. Слитные движения. Руки : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки. 2009. 128 с.

4. Майя Плисецкая. О важности рук. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sQIScl_ Rz9Q (дата звернення: 20.04.2020). 5. Мелехов А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособ. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2015. 127 с.

6. Мячин Ю. Н. Предисловие к изданию «Костровицкая В. С. Классический танец. Слитные движения. Руки : учеб. пособ.». Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2009. 128 с.

7. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. 2-е изд., испр. Сантк-Петербург : Лань; Планета музыки, 2007. 384 е.: ил. (Мир культуры, истории и философии). Письмо седьмое. URL: https://kutsenko.udpu.edu.ua/wp-content/ Книги/Ж.Ж.НОВЕР. Письма о танце.pdf.

8. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. 2-е изд., испр. Сантк-Петербург : Лань; Планета музыки, 2007. 384 е.: ил. (Мир культуры, истории и философии). Письмо десятое. URL: https://kutsenko.udpu.edu.ua/wp-content/ Книги/Ж.Ж.НОВЕР. Письма о танце.pdf..

9. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / пер. с фр. ; под ред. А. А. Гвоздева. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2007. 384 с.; ил.

10. Система Станиславского. Основные принципы и приемы. URL: http://www. elitarium.ru/sistema-stanislavskogo-akter-dejstvie-chuvstva-obraz-rol-tvorchestvo/(дата звернення: 25.04.2020).

11. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. Москва : Просвещение, 1986. 192 с.

12. Станиславский К.С. Собрание сочинений : в 8-ми т. Москва : Искусство, 1957. Т. 2. 379 с.

13. Станиславский К.С. Собрание сочинений : в 8-ми т. Москва : Искусство, 1957. Т. 4. 958 с.

Малейка Віра, *магістрантка НАКККіМ*

СТАНОВЛЕННЯ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ГУЦУЛЬСЬКОГО АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ «ГУЦУЛІЯ»

Культура, мова, звичаї та віра є головними атрибутами кожної нації, які ідентифікують її, вирізняючи з-поміж інших народів світу. Танцювальна культура України здавна була насиченою, цікавою, неповторною та багатою, що робило її цікавою світові [2, 119].

З покоління в покоління багатство українських традицій у музиці, пісні та танці збирали, вивчали, плекали та пропагували хореографи й композитори: В. Петрик, Я. Чуперчук, Я. Барнич, М. Магдій, Д. Котко, І. Курилюк, П. Князевич, за що їм велика шана.

Історія Івано-Франківського національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» розпочалася в грудні 1939 року в місті Станіславові (нині Івано-Франківськ). Колектив складався із 60 музикантів, 60 співаків, 60 танцівників. Ярослав Маркіянович Чуперчук – хореограф, етнограф, артист – 1940 року став балетмейстером цього ансамблю [5, 471].

Гуцульський ансамбль є одним з найкращих хореографічних колективів свого краю, тому що завжди дотримувався звичаїв, традицій, беріг етнічну танцювальну спадщину. Балетмейстери збагачували й удосконалювали знання учасників колективу та створювали тематичні танцювальні номери високого рівня. Ансамбль «Гуцулія» під керівництвом Ярослава Чуперчука відіграв важливу роль у популяризації гуцульського хореографічного мистецтва. Створюючи вокально-хореографічні композиції, балетмейстер поєднував танець, пісню і слово, тим самим робивши постановки запальними, дотепними та динамічними.

Значну увагу він приділяв танцям під супровід українських пісень: «Розпрягайте, хлопці, коней», «Їхав козак за Дунай», «Кину кужіль на полицю».

Друга світова війна перервала діяльність творчого колективу, та попри це 1944 року Ярослав Чуперчук відродив роботу ансамблю. Хореограф поставив номери: «Рідний краю, Верховино», «Вербова дощечка», які поповнили репертуар колективу.

Балетмейстер Ярослав Маркіянович Чуперчук є одним з найкращих виконавців і знавців гуцульського танцю, став символом гуцульської хореографії, його композиції та постановки були актуальними, ними захоплювалися шанувальники [1, 73–74].

Першим композитором і диригентом колективу був Ярослав Васильович Барнич, який 1940 року й створив Гуцульський ансамбль пісні і танцю.

Оркестром керував співзасновник, знаний на Прикарпатті музикант, композитор, фольклорист Михайло Ількович Магдій – композитор, заслужений артист України (1956), засновник Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю обласної філармонії, диригент оркестру.

Після війни основою репертуару Гуцульського ансамблю стали вокально-хореографічні сюїти «Проводи на полонину», «Олекса Довбуш», «Над Черемошем». Михайло Ількович аранжував хорові твори «Сучасні гуцульські коломийки», «Вербовая дощечка», «Грай, сопілко», «Летять галочки» [5, 274].

Я. Чуперчук керував ансамблем до 1947 року (балетмейстера запросили працювати до Львова), потім колектив очолив Володимир Васильович Петрик – його учень і послідовник [3, 227–229].

З 1947 року до кінця свого життя Володимир Петрик був балетмейстером Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю, де поставив такі танці: «Гуцулка», «Чабани», «Аркан», «Сербин», «На галявині»; вокально-хореографічні сюїти: «Гуцульські колядки і щедрівки», «Олекса Довбуш». На постановчу роботу В. Петрика запрошували до провідних ансамблів і театрів України, зокрема до Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки.

На зміну народному артистові України Володимиру Петрику приходить його учень – балетмейстер Іван Васильович Курилюк, який утілював задуми й творчі плани свого наставника. Іван Курилюк – людина-професіонал, вимогливий керівник, якого люблять і шанують донині.

На сьогодні Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю на високому рівні представляє хореографічне мистецтво Гуцульщини. Колектив у надійних руках балетмейстера Івана Васильовича Курилюка. Іван Курилюк зробив вагомий внесок у розвиток та збереження засад хореографічного мистецтва рідного краю, поставив чудові танцювальні номери.

працює народний артист України Петро Князевич – генеральний директор, художній керівник ансамблю пісні і танцю «Гуцулія». З 1972 року він був артистом хору Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю Івано-Франківської обласної філармонії. 1980 року його призначили на посаду диригента хору цього колективу, і вже з 1991 року він – його художній керівник. Завдяки Петру Князевичу Гуцульський ансамбль став яскравою квіткою у вінку української національної культури.

Нині Ансамбль пісні і танцю «Гуцулія» – відомий колектив в Україні, його склад становить понад сто виконавців. Він створює нові постановки та відтворює забуті, пропагує народну творчість та показує в танці життя Гуцульщини. За період своєї творчої діяльності ансамбль провів понад 10 тисяч концертів, зокрема в Англії, Румунії, Італії, Канаді, Німеччині та Польщі.

Отже, Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія» пройшов складний шлях становлення та розвитку на чолі з видатними балетмейстерами: В. Петриком, Я. Чуперчуком, Я. Барничем, М. Магдієм, Д. Котком, І. Курилюком і П. Князевичем. Завдяки цим людям гуцульська хореографічна спадщина й до сьогодні є невід'ємним елементом українського фольклору. Ансамбль і досі плекає джерело народної творчості Прикарпаття. Справжнє визнання колективу принесли його постановки, що є перлинами народної творчості, шедеврами народного мистецтва.

Література:

1. Бігус О. О. Основні аспекти творчості Я. Чуперчука у контексті розвитку сценічної хореографії Прикарпаття. *Вісник НАКККіМ.* Серія: Мистецтвознавство. Київ : НАКККіМ, 2013. С. 119 (дата звернення: 26.04.2020).

2. Гайський О. Альманах Станиславівської землі : збірник матеріялів до історії Станіславова і Станиславівщини. Нью-Йорк, 1975. 959 с. URL: https://diasporiana.org.ua/ukrainica/ 18537-almanah-stanislavivskoyi-zemli-zbirnik-materiyaliv-do-istoriyi-stanislavova-i-stanislavivshhini-t1/ (дата звернення 19.04.2020).

3. Гуцулія. Національний ансамбль пісні і танцю: історична довідка. URL: http://hutsulia.com.ua /istoriya/http://hutsulia.com.ua/istoriy-osobustosti (дата звернення: 4.05.2020).

4. Мартинів О. Діяльність видатних українських балетмейстерів у контексті розвитку гуцульської хореографії. Актуальні питання гуманітарних наук. Серія: Мистецтвознавство, 2017. Вип. 17. С. 70–77 (дата звернення: 21.04.2020). URL: http://dspu.edu.ua/hsci/wpcontent/uploads/2018/02/017-13.pdf 5. Сапего Я. К. Національний академічний ансамбль пісні й танцю України «Гуцулія» як феномен хореографічної культури Прикарпатського

регіону. Культура України. Серія: Культурологія. 2017. Вип. 55. С. 225–234. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kukl_2017_55_24 (дата звернення: 21.04.2020).

***Мойсюк Микола**, магістрант НАКККіМ*

ВПЛИВ СИСТЕМИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ А. Я. ВАГАНОВОЇ НА ФОРМУВАННЯ БАЛЕТНОЇ ШКОЛИ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ

Незважаючи на час та епоху, людство завжди прагнуло до цікавого та нового в мистецтві, і культура китайського народу не є винятком. Далекий Схід завжди приваблював своєю неординарною культурою, філософією мислення та художніми творами, особливо мистецтвом танцю. У загальній історії танцю С. Худеков вказує, що «танцювальне мистецтво в Китаї знаходилось у повному розквіті за багато століть до християнської ери» [8, 26].

Сучасне розмаїття хореографічних стилів і напрямів, безперечно, збагачує мистецтво танцю, надає нових поштовхів для ідей і шляхів до подальшого розвитку, але безперечним і непорушним базисом усе-таки залишається система класичного танцю. І який би стиль не опановував сьогодні танцівник, головною системою координат у хореографічному мистецтві має бути екзерсис класичного танцю. Дотримуючись методики навчання та поступово опановуючи ази класичного танцю, виконавець оволодіває засадами хореографічного мистецтва, що в майбутньому дадуть змогу «виліпити» статуру танцівника, здатну виконувати найрізноманітніші технічні завдання постановки.

Основою підготовки висококласних танцівників вважають вправи класичного танцю, що у світовій практиці звана, як система А. Я. Ваганової – система, що формувалася протягом століть й увібрала в себе все найпровідніше та найлаконічніше. Агрипина Яківна узагальнила як особистий досвід, так і напрацювання своїх учителів: Х. Йогансона, Н. Легата, Е. Чеккетті, О. Преображенської, а через них – відкриття К. Блазіса, Л. Адіс і їхніх попередників. Праця А. Ваганової стала методологічною основою для послідовників системи класичного танцю: О. Писарєва, Н. Базарової, В. Костровицької, А. Мессерера [3, 102].

Усьому світові відомі традиції російської школи класичного танцю, яка створила та зберегла класичну спадщину балетного театру, що й сьогодні є досить популярною. Історичні реалії виникнення балету пояснюють особливість рухів і правил класичного танцю.

Російська школа, а саме «система А. Ваганової», мала великий вплив на розвиток китайського балету. Так, у лютому 1954 року запускався перший проєкт під назвою «клас підготовки вчителів» у Пекіні, задля цього запросили А. О. Єліна, який став першим радянським експертом з питань викладання класичного танцю. 1958 року до Китаю запросили Петра Андрійовича Гусєва, який організував Пекінський балетний театр, відкрив хореографічне училище в Шанхаї та Чанчжоу, також керував курсами балетмейстерів.

У жовтні 1958 року під керівництвом П. Гусєва Пекінська школа танців успішно поставила всесвітньовідомий класичний балет «Лебедине озеро», що викликало сильний резонанс як у Китаї, так і за його межами. Завдяки суворій дисципліні за вкрай обмежений термін була створена балетна трупа з багатьма талановитими танцівниками. Сьогодні спектакль «Лебедине озеро» – найпривабливіше балетне шоу для глядачів Китаю.

Наприкінці 1959 року було створено експериментальну балетну трупу Пекінської школи танцю, яка стала першою професійною балетною трупою в історії Китаю. Наступного року в Шанхаї також відкрили школу танців, як і в Пекіні, з метою виховання професійних балетних талантів. Так від Півночі до Півдня, від Заходу до Сходу КНР почалась наполеглива праця над розвитком балету.

Розповідаючи про постановки перших китайських балетів «Красуня рибка» і «Повінь», Петро Гусєв з посмішкою згадував, як важко було вчити китайських танцівниць підтримок: коли він, показуючи ту чи іншу підтримку, брав танцівницю за талію, то вона тряслася, як осиковий лист, боячись, що її звинуватять в аморальності, через те що на очах у всіх вона дозволяла торкатися до себе, до свого тіла [1].

Китайський репортер Лі СюеКін писав: «Послухайте, як казала Бай Шусян» (白淑湘 [bái shū xiāng] – перша китайська балерина: «Через балет я побачила світ і отримала велику славу!» [6].

Танцюючи партію «Одетти» – білого лебедя з балету «Лебедине озеро», Бай Шусян захоплювала глядача своєю майстерністю виконання та отримувала у відповідь бурхливі оплески. Тоді їй було лише 18 років, і, як кажуть у Китаї, – народився перший «білий лебідь». Пройшло багато часу, та Бай Шусян досі згадує ті моменти з радістю. Виступаючи за кордоном, публіка оцінювала виставу, як «гордість Азії», говорячи, що китайський балет став «близьким до світового рівня».

Для того щоб балет прижився в Китаї, треба було робити балетні вистави на національні теми. Але не так просто «зламати основу», щоб поєднати західні балетні техніки з історичним фоном китайської революції. «Ми із революційними почуттями пішли в армію і були із солдатами. Ми внесли інновації в танцювальні рухи, запозичивши рухи бойового мистецтва», – сказала Бай Шусян [6].

У жовтні 1964 року в Гуанчжоу з'явився перший національний балет Нового Китаю, створений саме Бай Шусян – «Жіноча Червона Армія (红色娘子军)». Балет викликав неабияку реакцію китайського глядача і став ще популярнішим за «Лебедине озеро».

Наприкінці 1960-х років, під час «Культурної революції», Бай Шусян змушена була залишити улюблену сцену, тому що китайський балет майже втратив культурний зв'язок зі світом. Тільки 1978 року Бай Шусян повертається до сцени. Готуючись до двомісячний гастролей у США з балетом «Жіноча Червона Армія», Бай Шусян з надлюдськими зусиллями долає особисті труднощі: фізичні захворювання, скутість м'язів, зайва вага.

Саме балет «Жіноча Червона Армія» викликав велике зацікавлення в закордонних колег, які вивчали сучасне китайське балетне мистецтво. Видатна американська танцівниця Марта Грехем була дуже здивована після перегляду вистави, думаючи, що «китайський балет дуже напружений, а над червоним класичним явищем варто задуматися» [2].

Відома кубинська танцівниця Алісія Алонсо неодноразово захоплено говорила: «Уперше в історії балету є танець з пуантами з ножем і пістолетом» [4].

Поєднання китайського та західного балетів має свої переваги. Бай Шусян казала: «Балетне мистецтво походить від західних країн, але ми надали йому китайську національну особливість та культурні елементи, тому китайський балет виконує функції як китайського, так і зарубіжного мистецького спілкування, а також поширення китайської культури на міжнародній арені» [2].

Література

1. Аловерт Н. Петр Андреевич Гусев. Русский базар. № 8 (461). URL: http://www.russianbazaar.com/ru/content/6431.htm (дата звернення: 26.04.2020). 2. Бай Шусян. URL: https://translate.google.com.ua/translate?hl=ru&sl=zh-%2598 (дата звернення: 26.04.2020).

3. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.: илл.

4. Китайський балет «Червона Леді Армія». URL: https://translate.googleusercontent.com/translate_c?depth=1&hl=ru&pto= aue&rurl= translate. google.com.ua&sl=zh- (дата звернення: 26.04.2020).

5. Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. Ленинград : Искусство, 1968. 264 с.

6. Ли Ханьдань. Китайская легенда о красных танцевальных туфлях Бай Шусян : китайский детский журнал. URL: https://www.zz-news.com/com/zhonghuaernv/news/itemid842812.html (дата звернення: 26.04.2020).

7. Станишевский Ю. А. Украинский балетный театр: история и современность. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.: іл.

8. Худеков С. Н. Всеобщая история танца. Москва : Єксмо, 2010. 608 с.: ил. (Всеобщая история).

Поліщук Олександра, *магістрантка НАКККіМ*

НАРОДНИЙ ХОРЕОГРАФІЧНИЙ АНСАМБЛЬ «ВЕСЕЛКА» – ОСЕРЕДОК ФОРМУВАННЯ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЖИТОМИРСЬКОГО КРАЮ

У сучасному світі мистецтво хореографії посідає вагоме місце у формуванні всебічно розвиненої особистості. Дитина, яка набула хореографічну підготовку, має можливість освоїти все різноманіття рухових умінь і навичок. Розширена ерудиція та розвинений естетичний смак вихованця дозволять йому повніше проявити себе не тільки в танцювальному мистецтві, але й у побуті та суспільній діяльності [4, 71]. Загальновідомо, що найяскравішим і найрізноманітнішим видом хореографічного мистецтва є народно-сценічний танець, джерелом якого є народна творчість. Опрацьований талановитим балетмейстером, він набуває надзвичайно багатої палітри засобів виразності, яка вимагає від танцюриста віртуозної техніки виконання зі збереженням водночас національних особливостей танцю [1, 21].

Наразі існує гостра проблема збереження культури, усвідомлення своєї самобутності та розвитку надбань українського народу. Працюючи з вихованцями, можу впевнено затвердити, що сучасна молодь прагне опановувати нові танцювальні стилі, забуваючи про різнобарвну спадщину народного танцю. Проте на теренах України є багато чудових професійних та аматорських колективів, які зберігають надбання нашої нації.

У далекому 1973 році завершила своє навчання в Житомирському культурно-освітньому училищі юна Надія Косіщева, яку одразу запросили викладати класичний танець у рідному училищі. Молоду фахівчиню помітив Борис Шарварко, який тоді працював директором Будинку культури в місті Новоград-

Волинському, куди й мала їхати Надія за направленням. У Новограді й почалась історія народного ансамблю «Веселка».

У ті роки не існувало жодного дитячого колективу в будинку культури, і Надія Дмитрівна вирішила набрати групу дітей для створення ансамблю танцю. Спочатку виникла проблема із вибором назви колективу, але вже після першого конкурсу, який відбувся в Житомирі, ансамбль назвали «Гусарики». Саме танець «Гусарики» – перша постановка Надії Дмитрівни. Зі зростанням колективу і набором нових вихованців Надія вирішила, що саме діти повинні вибрати назву колективу. Шляхом голосування його назвали «Веселка», адже й костюми, і репертуар різноманітні, як кольори веселки.

Колектив дуже швидко став відомим, брав участь у багатьох концертах, фестивалях і конкурсах. Усе більше і більше дітей приходило до Будинку культури, щоб стати частиною великої родини ансамблю «Веселка».

Роки йшли, і старання Надії Дмитрівни та її вихованців принесли чудовий результат. 1987 року ансамбль «Веселка» отримав звання «народний», показавши поважній комісії програму з двох відділень. У першому відділені показу були представлені такі номери, як: «Мир», «Лелека на даху», «Вальс», «Полонез», «У дворі», «Дитяча полька», «Бешкетники». Друге відділення містило постановки: «Поліський привітальний», «Шалантух», «Єврейський танець», «Молдавський танець», «Гуцульський танець» та ін. Кожних п'ять років колектив з честю та успіхом підтверджує своє звання.

8 серпня 1987 року в Новограді-Волинському на центральній площі урочисто відкрили пам'ятник великій землячці – Лесі Українці. У місті було проведено літературні читання та народні гуляння, що стало поштовхом для започаткування в майбутньому Міжнародного свята літератури і мистецтв «Росте і квітне Лесин край». 1990 року свято отримало назву «Лесині джерела» та набуло статусу Всеукраїнського, а 1994 року – статусу Міжнародного і мало назву Міжнародне свято літератури і мистецтв «Лесині джерела». Надія Дмитрівна була одним із режисерів свята та разом з дочкою Катериною були головними балетмейстерами цього дійства. Катерина та Надія Косіщеві створили виставу «Лісова пісня», у якій узяли участь аматорські хореографічні колективи, зокрема й ансамбль «Веселка».

З 1994 року в ансамблі починає працювати випускниця Житомирського училища культури, вихованка ансамблю «Веселка» та дочка Надії Дмитрівни – Катерина Косіщева. З 2000 року вона керує колективом. За 20 років роботи з ансамблем Катерина Георгіївна зізнається, що досить важко тримати високий рівень майстерності, який здобула її мама, працюючи з колективом.

2018 року після закінчення Рівненського державного педагогічного університету до сімейної справи долучилася Дар'я Рудакова – дочка Катерини Георгіївни, яка продовжила сімейну справу та внесла в роботу ансамблю нові віяння. Окрім народної хореографії, діти вивчають основи акробатики та сучасний танець. Вихованців до колективу приходило все більше – і постало питання про відкриття студії при ансамблі «Веселка». Студія «Весельчата» працює і зараз та налічує близько дев'яноста вихованців. Очолює її – Дар'я Олексіївна Рудакова.

За час існування ансамблю Надія і Катерина поставили багато цікавих танців, також до співпраці долучались і відомі балетмейстери Житомирщини. У репертуарі колективу є танці народів світу й України, зокрема Поліського краю. Катерина Георгіївна зауважує, що задля популяризації культури Полісся на всеукраїнських конкурсах ансамбль представляє лише номери, притаманні Поліщині. Серед таких постановок танець «Ойра» – це танець-перепляс, у якому хлопці і дівчата, вигукуючи «ойра», змагаються між собою. Матеріал до танцю збирав народний артист України Рафаїл Малиновський. Поліський танець «Скакуха» є стрибковим, енергійним та веселим, у ньому використовують різноманітні види бігу та стрибків. Дівчата під час танцю вигукують: «Чия дівчина погана, чи не мастериця, покроїла я штани – вийшла рукавиця». А хлопці відповідають: «На Поліссі всі дівчата красиві, хороші, як для нас, то всі вони занадто курносі». Ще однією з численних постановок є кадриль «Шалантух». У танці беруть участь сімнадцять виконавців (вісім дівчат і дев'ять хлопців), один з них «шалантух» [3]. Учасники танцюють у парах, окрім соліста, у якого в руках заквітчана палиця. У той час, коли пари танцюють, «шалантух» знаходиться біля музикантів або «шалантається» без діла на середині сцени [2]. По завершенні музичної фрази хлопці перекидають палицю – і в кого вона залишається, той і буде танцювати без пари. Під час танцю «Поліщуки» учасники вигукують: «Гей сопілка, скрипка, бубен, вигравали польку любо, там колись поліщуки танцювали залюбки». Побудований танець на кроках польки. Хореографічна картинка «Сінокос» має жартівливий характер, учасники танцюють з реквізитом – граблями. В експозиції, імітуючи колеса, виконавці швидко обертають граблі та «виїжджають» на сцену.

Особливе місце в репертуарі ансамблю посідають фольклорно-обрядові постановки Рафаїла Малиновського. Танець «Звягельські триндички» є візитівкою колективу та Звягельщини, у давнину місто Новоград-Волинський мав назву Звягель. У танці беруть участь три вікові групи. Спочатку виконавці задіяні в масовому танці, потім молодша група танцює польку, середня група – «Ойру», а старша –

«Карапет». Хореографія побудована на матеріалі поліського танцю. Хореографічна картинка «Шапкур» розповідає про хлопців, які жартівливо танцюють з шапками, ховаючи їх у великий мішок. «Ласкаво просимо» – привітальний номер, який виконують і студенти Житомирського фахового коледжу культури і мистецтв. Обрядово-фольклорна композиція «Великодній понеділок» розповідає про те, як селяни ходять з прривітаннями до рідних, повитух, знайомих, священників, приносячи в подарунок «волочільне», що складається із пшеничного калача і кількох крашанок. За стародавнім звичаєм, хлопці обливають дівчат водою задля їх краси та здоров'я [2, 292]. Усе дійство супроводжується обрядовими співами. Обрядові цикли «Колядки» та «Ой, на Івана, та й на Купала» розповідають про традиції та звичаї цих свят.

Серед репертуару ансамблю не лише хореографія Полісся, а й такі номери, як: «Ми з України», «Березнянка», «Голубка», «Гопак», «Гуцулята», «Козацький марш» і танці народів світу: «Білоруський ліричний», «Крижачок», «Трясуха», «Мексиканський танець», «Сюїта молдавських танців», калмицький танець «Чичирдик». Ансамбль «Веселка» тісно співпрацює з польською і єврейською спільнотою, відвідує фестивалі польської та єврейської культур. Серед постановок колективу є «Мазурка», «Полонез», «Хава Нагіла» та попурі з єврейських танців.

«Веселка» підтримує дружні стосунки з колективами Житомирщини та ближнього зарубіжжя. У Новограді-Волинському ансамбль співпрацює зі зразковим фольклорним ансамблем «Ардана» та фольклорним ансамблем «Віра». У спільній роботі з'явились такі постановки, як: «Яків», «Печене порося» та «Карапет». На одному з міжнародних фестивалів в Москві ансамбль знайомиться з колективом з Мінська «Зубрьонок», одразу зав'язуються дружні стосунки – і колективи неодноразово приїздять один до одного. Пізніше зав'язалися і дружні стосунки з ансамблем «Світлячок» (Білорусь), які тривають і зараз.

Без участі ансамблю «Веселка» не обходиться жодне свято в місті. Катерина Георгіївна та Дар'я Олексіївна організовують масові флешмоби, працюють із зірками української естради. Наталя Могилевська, Катерина Бужинська, Наталія Бучинська, Роман Скорпіон виходили на одну сцену разом з вихованцями колективу.

Ансамбль пишається своїми випускниками, серед них: Олександр Хмельницький – навчався в студії танцю ім. Павла Вірського, пізніше працював в Німеччині та Росії, Лариса Волинська викладає в Костромському обласному коледжі культури, Олена Ракунець має свій колектив у Києві, Олеся Порваткіна має колектив за кордоном. Ансамбль «Веселка» регулярно забезпечує фахові коледжі та заклади вищої освіти кадрами. Найкращі випускники Житомирського фахового коледжу культури і мистецтв приїздили саме з Новограда.

На сьогодні Народному дитячому хореографічному ансамблю «Веселка» сорок шість років. Близько двохсот сорока вихованців налічує колектив, це діти від чотирьох до сімнадцяти років. Щорічно «Веселка» звітує концертною оновленою програмою на два відділення перед громадою міста Новограда-Волинського, на базі ансамблю проходять виробничу практику студенти мистецьких вишів України, щоквартально для батьків і колег проходять відкритті репетиційні заняття. Колектив має чудову матеріально-технічну базу, найбільший зал у місті, величезну базу костюмів, яку щорічно поповнюють.

За роки існування ансамбль має широку географію виступів, адже побував у Росії (Москва, Єкатеринбург), Молдові (Кишинів), Придністров'ї, Грузії (Батумі), Білорусі (Мінськ, Вітебськ), Польщі, Угорщині, Австрії, Болгарії, відвідав велику кількість міст України.

Дослідивши діяльність ансамблю «Веселка», можемо впевнемо констатувати необхідність у збереженні та опануванні особливостей самобутньої культури Житомирщини. Ансамбль здійснив значний вплив на формування танцювальної культури і Новограду-Волинського, й України загалом. Керівники колективу роблять акцент на хореографічному мистецтві Житомирщини та втілюють у хореографічних композиціях традиції і звичаї наших предків. Цінність діяльності ансамблю полягає не лише в репертуарі, а й в вихованні всебічно розвиненої особистості, яка поважає свій край і культуру.

Література:

1. Зайцев Є., Колесниченко Ю. Основи народно-сценічного танцю. Вінниця : Нова книга, 2007. С. 416.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис. Т.1. Мюнхен : Українське видавництво, 1958. С. 309.
3. Побутовий танець: кадриль «Шалантух». URL: https://cutt.ly/ByRCq05 (дата звернення: 10.05.2020).
4. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 1. Київ : НАКККіМ, 2015. 252 с.
5. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 2. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.

Пшеничний Данило, *магістр НАКККіМ*

СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ У ФОРМУВАННІ РЕПЕРТУАРУ ПРОФЕСІЙНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ

Для того, щоб вижити в сучасній хореографічній діяльності, професійному колективу необхідно приділити особливу увагу формуванню репертуару, так як від нього залежить майбутнє колективу, залучення коштів для забезпечення життєдіяльності, зацікавленість глядачів, прихід нових виконавців, участь у фестивалях і конкурсах.

Репертуар – основа творчої діяльності будь-якого художнього колективу. Високоякісний репертуар стимулює зростання виконавської і художньої майстерності учасників творчих колективів і одночасно сприяє розвитку художніх смаків публіки. Правильний підбір репертуару як у художньому, так і в технічному відношенні, сприяє творчому зростанню колективу, підвищенню його виконавської майстерності, а також повинен бути тісно пов'язаний з моральним змістом діяльності колективу, з тією роллю, яку він відіграє в духовно естетичному житті суспільства [4]. Коли в репертуарі присутні різностильові, різнохарактерні хореографічні номери, це сприяє різнобічному розвитку виконавця. До того ж різноманітність репертуару завжди припадає до смаку сучасним, досвідченим глядачам. Репертуар є провідним, визначальним і має спрямовувати всю діяльність колективу. Кожен керівник формує репертуар по-своєму, тобто на основі рівня підготовки виконавців і матеріальних можливостей, але при цьому відштовхується від загальних принципів при формуванні репертуару, таких як: ідейно-художня значущість; актуальність теми; особиста професійна можливість; різноманітність видів і жанрів [4].

На мою думку, важливим напрямом роботи колективу повинен стати процес створення танцювальних номерів на національному матеріалі, враховувати в першу чергу ідеологічні принципи держави.

• знаменні дати і свята: світового значення, рідної країни, регіону (області), міста, району (області/міста), установи, колективу;

• інтереси всіх народів, що населяють область (місто, село їх традиції і релігії);

• спрямованість діяльності колективу;

• вікові особливості учасників, їхні інтереси;

• рівень підготовки колективу.

Необхідно наголосити що, слід використовувати художній матеріал та характерні особливості певного регіону. Збереження та подальший розвиток національного хореографічного мистецтва залежить від знань перлини народної творчості; створення, на основі національних традицій, сучасних сценічних творів; виконання виступу тим темам, що турбують наше суспільство. Процес підбору музики до танцю не менш важливий ніж вибір його теми, музика в кінцевому результаті вирішує творчий успіх постановки. Справжнє балетмейстерське досягнення, буває саме тоді, коли ідея танцю найбільше виражає музику. А також навпаки, коли музика не відповідає задуму постановки та підібрана абияк, танець стає емоційно спустошеним [1].

Репертуар колективу може складатися на основі декількох джерел. Особливу роль у створенні самобутнього репертуару в хореографічному колективі може відігравати фактор використання місцевого танцювального фольклору. На основі фольклорно-естетичного матеріалу балетмейстер створює сценічний варіант, при цьому він повинен враховувати, що це не просто перенесення ретельно вивчених рухів і малюнків на сцену. Це процес відтворення виконання, образності, музики, костюма, відтворення атмосфери життя танцю, його дихання і того таїнства спілкування виконавців, яке в ньому народжується, обумовлюючи його цінність і необхідність.

У кожній новій постановці треба прагнути знайти оригінальне рішення майбутнього танцю, щоб в подолання виконавських і технічних труднощів учасники колективу у своїй творчій діяльності отримували б більшу суму естетичних вражень і переживань. Друге джерело – запозичення репертуару професійних ансамблів танцю аматорськими колективами – один з найпоширеніших і найбільш суперечливих джерел поповнення репертуару. Створення великими майстрами хореографії, сценічні композиції професійних колективів відрізняються художньою закінченістю і, безумовно, можуть служити зразками, освоюючи які, танцюристи-аматори знаходять виконавську культуру, технічні навички, знання законів сценічного хореографічного мистецтва.

Однак, не будь-який хореографічний твір, перенесений з професійного в аматорський колектив, може бути під силу його виконавцям. Балетмейстерові слід, перш за все, правильно оцінити виконавчі можливості учасників професійного колективу, свої якості репетитора, кількість репетиційного часу і ряд інших аспектів з тим, щоб пропонований до постановки номер не втратив своєї художньої значущості результаті такого перенесення.

На практиці часто під час підготовки відбуваються такі зміни, які фактично роблять танець невпізнанним. Так, танці, розраховані на велику кількість виконавців, через брак їх в ансамблі, переробляються на меншу кількість, що видозмінює композицію. Або, скажімо, чоловічі партії часто переробляють на жіночі; танці, розраховані на високих виконавців, рясніють змішаним зі зростання складом, і задумане хореографом, ламаючись, лише віддалено нагадує сам зразок.

До того ж відеоматеріал як джерело формування репертуару використовується сьогодні досить широко. Творчість інших балетмейстерів може не тільки дати керівнику можливість використовувати готові хореографічні твори для поповнення репертуару свого колективу, але і надихнути на постановку власного твору, заснованого на враженні від переглянутого відеоматеріалу.

Творча фантазія хореографа (керівника аматорського колективу), є, безсумнівно, головним джерелом формування репертуару, створює самобутнє, неповторне обличчя творчого колективу [2].

Як вже зазначалося раніше, вибір репертуару повинен містити відповідність підготовленості колективу і вимог того чи іншого твору. І все ж необхідно, щоб кожен номер репертуару був не надто легким для виконання, щоб він ставив завдання, які треба подолати в роботі, досягаючи вищого професійного рівня.

У цьому одна зі складностей у виборі репертуару, і тут, мабуть, керівнику слід опиратися не на загальний середній рівень, а на найбільш прагнучих вперед учасників, своєрідних творчих лідерів колективу. Для цього найбільш корисними одночасно вводити в постановочну роботу не один, а два або навіть три номери, пробуючи на участь у них якомога більше число виконавців. Для одних виявиться ближчим один танець, для інших – інший. Освоєння кожним завдання (певний елемент змагання) дозволить рухатися вперед всьому ансамблю і визначить виконавців для кожного твору. Інше питання – це послідовність введення цих танців у репертуар. Залежності від ряду умов, може бути одночасним і почерговим. З одного боку, формування репертуару має співвідноситися із загальним напрямом, що створює творче обличчя колективу, з іншого – з можливостями творчого зростання учасників, їхньої індивідуальності [4].

Отже, формування репертуару – процес творчий як щодо розвитку художнього смаку учасників колективу і глядачів, так і у визначенні змісту та форм здійснення навчально-виховної роботи. Таким чином, наявність в репертуарі різнохарактерних форм хореографії розширює уявлення про танець в учасників колективу, надає змістовність танцювальним програмами у виступах.

Література:

1. Сучасні аспекти у формуванні репертуару та гастрольно-концертної діяльності хореографічного колективу. URL: https://vseosvita.ua/library/sucasni-aspekti-formuvanna-repertuaru-ta-koncertno-gastrolnoi-dialnosti-horeograficnogo-kolektivu-253924.html (дата звернення 10.11.2020).

2. Бухвостова Л. В., Щекотихина С. А. Мастерство хореографа: учеб. пособ. Орел: ОГИИК, 2004. 144 с.

3. Основи хореографії з методикою викладання. URL: http://repository.sspu.sumy.ua/ bitstream/123456789/ 748/1/Praktykum.pdf (дата звернення 10.11.2020).

4. Карпачева И. Ю. Значення репертуару хореографічного об'єднання в естетичному вихованні і розвитку творчої особистості: метод. реком., 2017.

ЗМІСТ

ЕКСПЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ У ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Бардік М. Експертизи монументального живопису Києво Печерської лаври у XVIII – XIX століттях…….....3

Березанець О. Класифікація, типологія та художні особливості Трипільської мальованої кераміки……..4

Бондарець Є. До питання атрибуції ікони Пресвятої Богородиці «Марія обрете благодать у Бога……...5

Варчук М. Мініатюрні портрети Розальби Карр'єри у колекції Музею Ханенків……6

Герасименко К. Дослідження символічних зображень Трипільської кераміки……..7

Губко А. . Шполянський районний краєзнавчий музей: становлення та структура музейного фонду……9

Давидова К. Різноманітність напрямків наукових досліджень. Принципи класифікації, методики атрибуції вітальної листівки кінця XIX – початку XX ст……...10

Дев'яткова К. Сучасний стан та проблеми експертизи ювелірного антикваріату…….11

Жмулюкіна І. Дослідження творчої спадщини художників-шістдесятників у сучасному науковому просторі України……...12

Зайцева В. Аналіз досліджень Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в кінці XIX – на початку XX ст……...13

Зеленюк О. Вплив Баухаузу на діяльність вищої мистецької школи в Києві……14

Ізмайлікова О. Історична ретроспектива становлення та розвитку Вінницького обласного художнього музею……15

Карпенко О. Основні положення теорії композиції в українському авангарді початку XX ст……...16

Кравченко Л. Моделі посуду у севрських сервізах XVIII століття……18

Кузьменко О. Роль арт-кураторства в галерейній діяльності……...19

Леонтьєва О., Біскулова С., Шостак О. Дослідження гравюри Франсіско Гої «Дивна прихильність!» серії «Desastres de la guerra» з колекції Музею Ханенків……....20

Маліков В. Метаморфози образу природи у творчості дніпровського художника Володимира Бузмакова……21

Мацело А. До атрибуції портрету Вольтера з колекції Музею Ханенків……..22

Монсевич В. Батально-історичний живопис у творчості В. Шаталіна……..23

Редька А. Музейна збірка Івана Гончара……24

Сакорська О. Монументальні твори Вільгельма Котарбінського з колекції Музею Ханенків……..25

Сафонова І. Криж (хрест) – найголовніший сакрально-лапідарний об'єкт ставрографії…..27

Стичішина Ю. Художній образ Київського оперного театру як відображення тенденцій розвитку міста наприкінці XIX століття……28

Стрій А. До питання атрибуції твору «Портрет циганки» А. Ерделі…….....30

Тарасенко Ю. Дослідження впливу мистецтвознавчих практик на емоційний потенціал людини....31

Тарасюк Є. Дослідження іранських бронзових виробів X – XIII ст. з колекції музею Ханенків....32

Федончук А. Колекціонування та дослідження волинської ікони XIX – XX століття……33

Шуляк Є. Дослідження ікон Поділля кінця XIX століття…….34

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНІ КОМУНІКАЦІЇ

Вєдєнєєв Д. М'яка сила» і культурна дипломатія в парадигмі сучасних стратегій політичного впливу……..36

Геращенко М. Концептуальні принципи гібридних інформаційних загроз у соціокомунікативних процесах сучасності……37

Гуменюк Т. Фестиваль релігій: сучасні освітні інновації…….39

Дорошенко Т. Симулятивне заміщення перспективи у постмодерні через принцип віддзеркалення……..40

Козек М. Календар дівочих ворожінь гуцулів Буковини ……42

Комар В. Персптива вертикальної культурної комунікації в мистецькій освіті України…….43

Личковах В. Художньо-естетичні новації польського художника авангардиста Леона Хвістика……44

Лукава Д. Вплив музичної культури другої половини XIX ст. на розвиток оперного мистецтва України……45

Міненко Л. Інституціональний розвиток Національного військово-історичного музею України у період з 1995 року по 2013 рік……46

Молодіна А. Візуальність як механізм репрезентації нормативної ідентифікації……...47

Reva T. "Red" Cultural Policies: Asian Dimension…….....48

Романенкова Ю, Братусь І. Трансляція травматичної пам'яті за допомогою творів мистецтва (на прикладі увічнення Бабиного Яру)……...50

Сапожнік О. Художньо-естетичні особливості церковної музики доби українського бароко: культурологічний погляд……51

Соболєвська С. Розробка методологічних засад дослідження культуротворчої функції сучасного українського аматорського театру……52

ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА ТА АРХІВНА СПРАВА В СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ СУЧАСНОСТІ

Бабич О. Бібліотека Києво-Печерського монастиря в Успенському соборі (кінець XI – 30-і роки XIII століття)……...54

Гордієнко І. Електронний каталог як інформаційно-пошукова система……..55

Гусаренко В. Проблематика соціокомунікативного процесу в умовах дистанційного навчання……...56

Збанацька О. Викладання дисциплін бібліотекознавчого циклу: сучасні виклики…….57

Івашкевич О. Платні послуги у бібліотеках України: сьогодення та перспективи……...58

Костін Р. Інформаційні технології та діджиталізація в житті сучасної людини……59

Кривець М. Інформаційна безпека України в умовах сьогодення……...61

Кузьменко О. Бібліотекознавчі дослідження соціокомунікаційного спрямування в Україні……...62

Мазур О. Забезпечення безпеки архівних фондів музичних аудіо записів в умовах цифровізації……..63

Погребнюк Я. Креативне мислення як основа культурно-мистецького проекту……...65

Ржечицька С. Культурно- мистецька освіта в Україні: основні завдання…….66

Рибачук О. Форми соціально-комунікаційної взаємодії……..67

Стронська Н. Смислові сегменти інформаційної моделі «Українська бібліографія в особах»……69

Терентьєв С. Веб-сайти публічних бібліотек як джерело інформації……70

Тишкевич К. Мобільний додаток як віртуальний сервіс бібліотек України для юнацтва, молоді……71

СЦЕНІЧНЕ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ТВОРЧІСТЬ І ТЕХНОЛОГІЇ

Бойко Т. Роль емоцій актора у досягненні режисерського задуму……73

Васильченко О. Феномен театру одного актора Михайла Мельника «Крик»……...74

Вініченко О. Театр сценічної анімації. Сценічний простір. Елементи художньої виразності……..75

Донченко Н. Концептуальні ідеї реформування театрального процесу провідними режисерами кінця XIX – початку XX століття……..77

Дьяченко В. Творчо-технологічний аналіз фонокомпозиції музичного твору у творчості звукорежисера: основні терміни та загальний погляд……..78

Зайцева І. Елітарність особистості як одна з професійних домінант підготовки майбутніх акторів……79

Зінченко К. Концертно-естрадний номер: до визначення поняття……..81

Кратко Ю. Виховання актора засобами ігрового театру…….82

Луга Я. Підбір музичного репертуару для ансамблю флейтистів та розподіл учнів за партіями як підготовчий етап в контексті режисури педагогічної дії……83

Мачулян М. Авторське кіно Федеріко Фелліні як художня домінанта світового мистецтва ХХ століття…….84

Мельник М. Традиційні та інноваційні технології в художніх формах естрадного мистецтва……...85

Несен І. Джерела для дослідження сценічного костюму акторів українських театральних труп кінця ХІХ – початку ХХ ст……...86

Пазій В. Фестиваль «Тернопільські театральні вечори. Дебют»: мистецтвознавчий дискурс……..88

Папченко В. Музичне продюсування: особливості професійного росту……..88

Петкова О. Сучасна режисура у концепції виховання молодого покоління……...89

Погребняк Г. Кшиштоф Кесльовський: автор-режисер……...91

Радомська К. Сучасний екранно-сценічний простір як обшир мистецьких практик актора...92

Садовенко С. Осмислення української народної художньої культури на основі синтезу модерну та постмодерну……..93

Свіщенко А. Шкільні театри в сучасному культурному просторі. Діяльність Христинівського шкільного театру «Мальва»……...95

Старшой О. Класичні форми видовищних театралізованих постановок…….97

Фішер В. Перший фестиваль "Червона рута" як культурний феномен української естради…98

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Бекіров У. Синтез академізму, кримськотатарського фольклору та джазових традицій у збірці “Етюди для фортепіано”……..100

Даценко В. Характеристика фортепіанних творів Віктора Косенка……..101

Зосім О. Цифрові технології у викладанні музичних дисциплін……..101

Калюжна І. Роль альбому «Я професійний раб» Т. Петриненка в українській культурі……103

Кирея М. Творче становлення Богдана Антківа у музичному мистецтві Галичини……104

Локтіонова-Ойцюсь О. Музичне телебачення: особливості функціонування в сучасному соціокультурному просторі……...105

Падалко В. Міжвидова мистецька інтеграція у вокальному виконавстві…….106

Романец Д. Розвиток жанру дитячої опери у творчості українських композиторі кінця ХХ – початку ХХІ ст……107

Сергеєва С. Англомовна фонація як головна складова віртуозного естрадного вокалу….109

Степурко В. Наративна сутність мовного контенту у висловленні композитором оцінки власної творчості……110

МІЖКУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПОСЛУГИ: ВІД ТЕОРІЇ ДО ПРАКТИКИ

Балащенко Т. Особенности информационного сопровождения культурного туризма……...112

Dychkovskyy S. Cultural tourism as a multidimensional socio-cultural phenomenon in the context of globalization and normalization……...113

Іващенко Д. Сучасна корпоративна культура або чому людям важливо відчувати турботу на роботі……115

Кива З. Розваги в житті сучасних українців……..116

Коваленко Є. Філософія культури менеджменту: навіщо потрібна така навчальна дисципліна?.....117

Копієвська О. Національне вбрання в дизайн-практиках України…….118

Косінова О. Значення корпоративної етики в сучасному культурно-мистецькому вимірі..119

Мироненко Р. Культурно-дозвіллєві практики в контексті сучасних соціокультурних перетворень……...120

Мудренок А. Стратегії управління позашкільними закладами в Україні……121

Охримович В. Проблеми арт-менеджменту в сучасній Україні…….124

Пантя А. Соціокультурні потреби особистості та діяльність центрів культури та дозвілля……..…….125

Стрельцова С. Інтеграція творчості художника О. Денисенка в європейській культурний простір…….126

Шевченко Н. Стратегії інкорпорації української культури до європейського гуманітарного простору…….127

ДИЗАЙН І РЕКЛАМА: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ВИМІР

Агеєва О. Комп’ютерна графіка як нове мистецтво…….129

Адамовська М. Цифровий маркетинг туризму……...130

Крагель К. Дизайн думки або як привернути увагу……...131

Прищенко С. Тематичний сайт як елемент дистанційної освіти……..132

Сиваш І. Традиційні українські прикраси як спосіб вираження самоідентифікації в сучасному світі…….134

Слівінська А. Форма та зміст фотокниги як проблема сучасного дизайну……..135

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА: СТАН, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Авдєєва І. Автентичний танцювальний фольклор міста Бориспіль……137

Баранько Д. Імпровізація як стиль сучасного хореографічного мистецтва……...138

Бевзенко В. Вплив української міфології на розвиток хореографічного мистецтва……140

Бондар Б. Роль менеджера в концертно-гастрольній діяльності творчого колективу…..143

Довгаль І. Телевізійний проект «танці з зірками» початок розвитку танцювальних проектів України……...144

Івасишин Ю. Обряди та звичаї в західному регіоні та їх використання в хореографії……..146

Карпенко Д. Основні тенденції сучасної хореографічної культури……148

Климчук І. Реформа Павла Вірського та особливості розвитку хореографічного мистецтва України першої половини ХХ століття……149

Линецька Г. Значення художньої виразності рук у хореографічному образі……150

Малейка В. Становлення Івано-франківського національного академічного гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія»……152

Мойсюк М. Вплив системи класичного танцю А. Я. Ваганової на формування балетної школи Китайської народної республіки……...154

Поліщук О. Народний хореографічний ансамбль «Веселка» – осередок формування танцювальної культури Житомирщини……...155

Пшеничний Д. Сучасні особливості у формуванні репертуару професійних хореографічних колективів……158

Наукове видання

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО: СУЧАСНИЙ НАУКОВИЙ ВИМІР

Матеріали IV міжнародної наукової конференції
молодих вчених, аспірантів та магістрів

Редактори: Ж .З. Денисюк, К. І. Тишкевич

Підп. до друку 27.11.2020. Формат 60х84 $^{1}/_{16}$.
Папір друк. апарат. Друк офсетний. Обл.-видав. арк..18, 49
Умов. друк. арк. 9,59. Зам. . Тираж 100.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.