

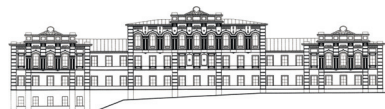
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

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

CULTURAL STUDIES  
AND SOCIAL COMMUNICATIONS:  
INNOVATION STRATEGIES OF DEVELOPMENT

**Матеріали міжнародної наукової конференції  
(17–18 листопада 2022 року)**

Proceedings of the International Scientific Conference  
(November 17–18, 2022)



Харків, ХДАК, 2022

УДК [008+316.77] (063)  
К90

Друкується за рішенням ученої ради  
Харківської державної академії культури  
(протокол № 3 від 28.10.2022 р.)

Відповідальний за випуск:  
*Ю. І. Лошков*

Редакційна колегія:

**Рябуха Н.**, д-р мистецтвозн., доц., в.о. ректора ХДАК, гол. редактор;  
**Лошков Ю.**, д-р мистецтвозн., проф., перший проректор ХДАК;  
**Косачова О.**, канд. наук із соц. комунікацій, доц., заст. декана факультету аудіовізуального мистецтва, голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених ХДАК (НТСА ХДАК);  
**Мачулін Л.**, канд. філос. наук, ст. викл., зав. редакційно-видавничим відділом ХДАК;  
**Александрова М.**, канд. філософ. наук, доц. ХДАК;  
**Бірьова О.**, канд. іст. наук., ст. викл. ХДАК;  
**Борисова А.**, канд. психол. наук, доц., зав. каф. філології;  
**Воскобойнікова Ю.**, д-р мистецтвозн., доц. ХДАК;  
**Зайцева М.**, канд. економ. наук, доц. ХДАК;  
**Коновалова І.**, д-р мистецтвозн., доц., зав. каф. теорії та історії музики ХДАК;  
**Коржик Н.**, канд. наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК;  
**Лисенкова В.**, д-р філос. наук, доц. ХДАК;  
**Любченко О.**, студ. ХДАК;  
**Мостова І.**, канд. мистецтвозн., ст. викл., декан факультету хореографічного мистецтва ХДАК;  
**Попова-Коряк К.**, канд. юрид. наук, ст. викл. ХДАК;  
**Радько О.**, канд. психол. наук, доц. ХДАК;  
**Рибалко С.**, д-р мистецтвозн., проф., зав. каф. мистецтвознавства ХДАК;  
**Сокол Д.**, аспірант ХДАК;  
**Фесенко І.**, канд. мистецтвозн., доц. ХДАК;  
**Шелестова А.**, канд. наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК.

К 90 Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2022 р.) / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. — Харків : ХДАК, 2022. — 476 с.

УДК [008+316.77] (063)

СЕКЦІЯ:  
МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ І  
СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

*Н. Шолухо*

**«ЕКОНОМІКА ВРАЖЕНЬ» ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА**

*N. Sholukho*

**“EXPERIENCE ECONOMY” AS A CULTURAL PRACTICE**

Культурні індустрії, орієнтовані на послуги та дозвілля, протягом ХХІ ст. збагатилися досвідом, який уможливив виокремлення враження вже не як емоційного компоненту послуг, а як окремого явища культури. Український контекст культурних індустрій, радикалізований повномасштабним військовим вторгненням РФ 24 лютого 2022 р., потребує оновлення та ревізії власного інструментарію й призначення. Культура отримання вражень, їх осмислення, презентації в публічному просторі в Україні тільки набирає обертів. Відтак, теорія «економіки вражень» спроможна не тільки показати нові напрями економічної культури, але й стати концептуальним підґрунтям для формування комплексу дій та сенсів нової культурної практики, зумовленої перетином соціально-економічних та індивідуально-психологічних запитів суспільства.

Пояснювальні настанови економічної культури ХХ ст. базувалися на ідеях «економіки знань», представленої в теоріях постіндустріального суспільства. Культурні практики, популяризовані завдяки цим теоріям, трансливали ідею якості послуг. Натомість впроваджена наприкінці ХХ ст. ідея «економіки вражень», синтезована з економічних, медійних, комунікаційних та естетичних компонентів, репрезентувала в суспільстві вагомість чуттєвого досвіду та пам'яті про нього як провідного економічного чинника, чим зумовила трансформацію ринку послуг і формування новітніх культурних практик.

Однією з чільних теоретичних моделей економічної культури суспільства ХХ ст. була теорія постіндустріального чи інформаційного суспільства або суспільства послуг (Д. Белл, М. Кастельс, М. Мак-Люен, Е. Тоффлер). Культурні практики в означеній парадигмі здійснювалися відповідно до «економіки знань». Зокрема, це формування медійної грамотності, критичного мислення, інформаційної безпеки, здобуття репутації у певній галузі з надання товарів або послуг, формування пов'язаної з цією якістю корпоративної культури, а також освіта як життєва вимога, а не період в житті.

Культура інформаційного суспільства зумовила розвиток культурних індустрій як сфери надання товарів і послуг, а також комерціалізації первинно неприбуткових феноменів та інституцій культури. Бібліотеки, музеї, виставкові простори, а також система освіти та самовдосконалення особистості отримали маркування послуг і можливість бути інтегрованими до економічних процесів як спроможні до підприємницької діяльності та прибутку.

Накопичення фактичного та емпіричного матеріалу дозволило американським бізнес-консультантам Б. Джозефу Пайну II та Джеймсу Г. Гілмору в 1998 р. ввести до наукового обігу категорію «економіки вражень» та вибудувати навколо неї нову модель економіки. Згідно з теорією «економіки

вражень», враження від отриманої послуги є повноцінною одиницею торгівлі. У свою чергу враження зумовлюють активацію уваги до таких властивостей людської свідомості як почуття та пам'ять, адже клієнт спирається на пам'ять про позитивний досвід від надання послуги чи придбання товару, що зумовлює його наміри звернутися повторно або стати постійним клієнтом, а також надавати позитивні відгуки і рекомендації.

Важливим є те, що культура «економіки вражень» не заперечує, а інтегрує культурні практики, впроваджені в інформаційному суспільстві. Натомість простежується збагачення цих культурних практик індивідуалізованим підходом до клієнтів, виваженою стратегією комунікації та увагою до чуттєвого досвіду як провідного чинника формування позитивного враження від послуги або товару. Саме чуттєвий досвід лежить в основі позитивного образу в пам'яті клієнта. Вплив на всі органи почуттів працює на зміцнення та підтримку позитивного образу в пам'яті, що стало ідейним підґрунтям для введення культурних практик сувенірної продукції, тематичних фестивалів і лекцій в торговельних центрах, ресторанах, супермаркетах, музеях, бібліотеках, освітніх установах, виставкових просторах, книжкових магазинах, а також формування спільнот навколо продукту, послуги або явища культури. За логікою «економіки вражень», створення поля позитивного чуттєвого досвіду зумовить потребу клієнта придбати товар або послугу як супровідний до враження елемент. Наприклад, організовані у книжковому магазині лекція, автограф-сесія, вікторина та чаювання для гостей в рамках літературного вечора забезпечать продаж книжок і тематичної продукції або конкретного видання, якому був присвячений захід.

Зумовлені економічними стимулами «економіки вражень» культурні практики стимулюють формування комплексу сенсів і дій в рамках культурних індустрій України. Літературні клуби, просвітницькі лекторії при музеях, бібліотеках і закладах мистецтва та освітніх установах, публічні дискусії, споживання культурного продукту та публічної рефлексії над ним через соціальні мережі, статті, дебати, відгуки вже наявні в просторі сучасної української культури. Водночас, етичні настанови, регламентованість взаємною повагою, змістовність і результативність, розмежування критики та «культури заперечення», іще потребують опрацювання від усіх учасників процесу.

Важливим є те, що чуттєвий досвід, який індивідуалізує клієнта, обертає його з пасивного споживача на суб'єкта «культури участі». Варто наголосити: такі трансформації властиві в Україні переважно у форматі міської культури. Водночас простежується тенденція, за якою Україна долучається до загальносвітового досвіду «економіки вражень».

Таким чином, інтеграція «економіки вражень» в культурні індустрії України є свідченням емансипованості клієнта і формування навколо нього контексту, який стимулює проактивну позицію та обертає його на суб'єкта не тільки в економічному, але і в громадському, мистецькому, освітньому вимірах.

*Є. Ворожейкін*

**ДИСТАНЦІЙНЕ ЧИТАННЯ ЯК ОДИН  
З МЕТОДІВ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

*Ye. Vorozheikin*

**REMOTE READING AS ONE OF THE METHODS  
OF CULTUROLOGICAL RESEARCHES**

Цифрова ера відкрила нові виклики та можливості для культурологів. З однієї сторони, виникла необхідність осмислення того, як цифрові технології впливають на різні сфери людського життя. З іншої сторони, з'явилися цифрові інструменти та нові методи для дослідження артефактів та культурних процесів. Вони є вкрай важливим, коли йдеться про розроблення рішень для обробки величезної кількості даних, які сьогодні є доступними для досліджень та які є фундаментальною основою сучасної цифрової культури.

Цифрові гуманітарні науки займаються розробкою та впровадженням алгоритмів та інструментів, розроблених у галузі інформатики для підсилення потенціалу гуманітарних наук. Культурологія може та повинна використати напрацювання цифрових гуманітарних наук для того, щоб залишатись актуальною сьогодні. Це означає також прийняття можливо іноді не характерних для неї методів досліджень.

У сфері цифрових гуманітарних наук особливо популярним є метод дистанційного читання. Його розробив італійський літературознавець Франко Моретті у статті «Домисли про світову літературу» (2000) для дослідження корпусу текстів, щоб знайти культурні тенденції серед тисяч книг. Дистанційне читання базується на зміні фокуса зі змісту одного тексту до визначення глобальних ознак одного чи кількох текстів. Тобто мова йде про кількісний аналіз на основі статистичних даних. На практиці це реалізується через визначення кількості ключових слів у тексті, частоті певних типів висловлювань, їх руху в тексті тощо.

Хоча дистанційне читання було розроблене у сфері літературознавства, вона може бути використане для аналізу інших типів артефактів. Коли мова йде про цифрову культуру, то всі її елементи мають текстовий опис, а саме метадані. Всі пости у соціальних мережах, публікації в Інтернеті, дані про фізичне місцезнаходження, кількість підписників та інші модальності можуть дати ключове розуміння про сучасні культурні процеси.

Нині доступна значна кількість програм, які надають легкий доступ до отримання даних із соціальних мереж та дозволяють здійснювати статистичний аналіз та візуалізацію даних. Це такі програми, як: «Netlytic», «Voyant Tools», «DM-TCAT», «TumblrTool», «Facepager», «YouTube Data Tools», «Reddit Tools», «Breve», «WordSeer», «Gephi», «Lexos», «Texttexture» тощо. Культурологи можуть творчо використовувати ці інструменти для усвідомлення певних закономірностей.

Оскільки культурологи, як і більшість вчених-гуманітаріїв, навчалися традиційному «уважному читанню», то можуть упереджено ставитися до цифрових гуманітарних наук та дистанційного читання. Проте вони повинні бути впевнені, що цей підхід може доповнити та контекстуалізувати методи, з якими вони знайомі. За допомогою кількісного аналізу можна визначити

об'єкт дослідження та почати формулювати гіпотезу. Зі статистичної моделі витягуються запитання, а не висновки. Ціль дистанційного читання полягає в тому, щоб привернути увагу аналітиків до цікавих аспектів чи репрезентативних зразків даних, які можна ретельно перевірити після цього. Тобто дистанційне читання бажано поєднувати з «уважним читанням». Такий підхід усуне недолік «уважного читання», де важливі дані пропускаються через обмежену вибірку та оброку даних, а також дистанційного читання, у якому важливі нюанси можуть бути втрачені через надмірну абстракцію даних.

Отже, ми класифікуємо дистанційне читання як метод, що доповнює традиційні, для забезпечення багатогранного аналізу даних. У процесі його використання можна отримати уявлення про дослідницьку область та визначити культурологічні теми, які заслуговують на подальший аналіз. Розроблення рішень на основі статистичних даних може стати корисним внеском у розвиток культурологічних досліджень.

*О. Суховій*

### **ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ В КРАЇНАХ СХІДНОЇ ЄВРОПИ**

*О. Sukhovii*

### **TRAINING OF CULTUROLOGICAL FIELD SPECIALISTS IN EASTERN EUROPEAN COUNTRIES**

Як і в Україні, в країнах Східної Європи університети пропонують значне різноманіття освітніх програм культурологічної спрямованості з різним змістовним наповненням. У ході моніторингу освітніх ресурсів були виявлені наступні пропозиції на першому освітньому рівні: бакалавр музичної культури, бакалавр міжкультурної комунікації, бакалавр у галузі вивчення європейських мов та культур, бакалавр міжкультурних досліджень Схід-Захід, бакалавр культурної та соціальної антропології, бакалавр гуманітарних наук, суспільства і культури, бакалавр у галузі суспільства, культури і комунікації, бакалавр культурного менеджменту, бакалавр транскультурних комунікацій, бакалавр національної безпеки та культурно-історичних досліджень тощо. На другому освітньому рівні передбачається підготовка магістра комунікацій та міжкультурних досліджень, магістра мистецтв із міжкультурного менеджменту, магістра культурної та соціальної антропології, магістра культурології: трансатлантичні дослідження, магістр культурології: порівняльні дослідження спадщини (COCHES), магістерська програма в галузі дипломатії та міжкультурних досліджень, магістр соціології – міжкультурне посередництво, міжнародна магістерська програма зі східноєвропейських єврейських досліджень, магістр Північноамериканських досліджень у галузі культури.

Кількість бакалаврських освітніх програм культурологічної спрямованості, які пропонують країни: Латвія – 4, Чехія – 3, Литва – 2, Угорщина – 1, Хорватія – 1. Магістерські освітні програми: Польща – 4, Румунія – 2, Чехія – 1, Угорщина – 1, Латвія – 1.

На першому освітньому рівні термін навчання – 3 роки, на другому – 2 роки. Мовою навчання здебільшого є англійська, але присутні і національні.

Прикладом освітньої програми культурологічної спрямованості з педагогічним ухилом є освітня програма Спеціалізація бакалавра педагогіки: транскультурна комунікація, яку пропонує Університет Градець Карлове в Празі на педагогічному факультеті. У ході навчання студенти набувають здатності аналізувати різні культурні явища і розуміти їх в більш широкому історичному і соціальному контексті. Вони вивчають етичні основи транскультурної комунікації, антропологію сім'ї та спорідненості, основні теорії культури, світові релігії, етику військових конфліктів

Випускник має право працювати в державних установах, таких як державні або місцеві органи влади, а також в некомерційних організаціях, благодійних організаціях, засобах масової інформації та культурних або освітніх установах

У Ягелонському університеті (Краків) пропонується навчання за освітньою програмою Магістр культурології: порівняльні дослідження спадщини (COCHES).

Ця дворічна очна магістерська програма з порівняльних досліджень спадщини (CONES) пропонує широкий спектр знань про культурну спадщину в літературі, мистецтві, театрі, архітектурі, міському просторі і пам'ятних місцях, особливо тих, які знаходяться в Кракові і вписані в Список всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Програма CONES зосереджується на багатоетнічній, багатонаціональній та багатомовній природі спадщини, розглядаючи її з трьох сторін: цифрову спадщину, візуальну спадщину та порівняльну та перекладену спадщину.

Знання, отримані випускниками CODES, дозволяє їм розширити своє розуміння динаміки формування спадщини у сучасному світі як в символічному, так і в матеріальному плані. Випускники будуть готові виявляти та аналізувати соціальні, культурні та політичні дії, які впливають на визнання й захист культурної спадщини, а також на її управління та освіту. Вони отримають кваліфікацію для роботи в міжнародних культурних центрах, особливо в музеях, архівних / дослідницьких, дипломатичних або академічних інститутах, видавництвах і бібліотеках. Ці дослідження навчать молодих вчених використовувати міждисциплінарні інструменти в критичній та порівняльній манері, допомагаючи їм працювати в багатомовному та мультикультурному середовищі. Серед дисциплін, які вивчають студенти за цією освітньою програмою, наступні: Теорія культури, Історія польської культури і літератури в порівняльній перспективі, Соціологія та антропологія культури, Введення в дослідження зору та пам'яті (VH), Введення в Цифрові Гуманітарні науки (DH), Вступ до перекладознавства (T / CH), Історія польської культури і літератури в порівняльній перспективі, Методологія культурології, Сучасні візуальні дослідження, Культура малих спільнот у Центральній та Східній Європі, Культурна історія порівняльного літературознавства

Тож освітні програми охоплюють різні сфери культури, коливаються від вузького до широкого охоплення, демонструють міждисциплінарність, особлива увага приділяється міжкультурним комунікаціям.

*Т. Булах*

**ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ ЗА ОПП «РЕКЛАМА ТА ЗВ'ЯЗКИ З ГРОМАДСЬКІСТЮ В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ», «СОЦІАЛЬНА ТА КУЛЬТУРНА ЖУРНАЛІСТИКА» У ВОЄННИЙ ЧАС**

*Т. Bulakh*

**TRAINING OF STUDENTS FOR THE EPP “ADVERTISING AND PUBLIC RELATIONS IN THE SOCIOCULTURAL SPHERE”, “SOCIAL AND CULTURAL JOURNALISM” IN WARTIME**

Пов'язані з пандемією виклики, з якими освітяни успішно справлялись ще в другому семестрі 2019/2020, упродовж 2020/2021 та в першому семестрі 2021/2022 навч. рр. завдяки змішаній дистанційно-очній формі навчання, загострились з початком повномасштабної війни та спричинили необхідність переведення освітнього процесу виз Харкова повністю на дистанційний режим. У зв'язку з цим постала необхідність корегування деяких напрямів навчальної діяльності для забезпечення надання освітніх послуг в повному їх обсязі та можливості контролювання належного опанування дисциплін професійного циклу.

Організація самого процесу навчання — найперше завдання, що постало перед викладачами ХДАК. Оптимальним рішенням для перших місяців війни виявилася змішана синхронно-асинхронна форма навчання, коли ті студенти, що не могли бути присутніми на заняттях, на основі опрацювання наданих викладачем на платформі Google повних текстів лекцій, відеолекцій, презентацій, рекомендованих джерел виконували певні практичні й тестові завдання, демонструючи рівень опанування матеріалу. Завдяки цьому забезпечувалася головна вимога до організації навчання: надання рівних можливостей в доступі до навчальних матеріалів для всіх студентів, адже більшість з них на той момент змушена була покинути домівки в цілях безпеки, облаштуватися на чужині, тож не всі могли слухати лекції в синхронному режимі. Зв'язок з кожним студентом, котрий з якихось причин не міг долучитись до занять у синхронному режимі, підтримувався особисто засобами телефонного зв'язку, що дозволяло застосовувати індивідуальний підхід до організації навчального процесу.

Синхронне навчання мало на меті встановлення психоемоційного контакту зі студентами, на фоні хронічного стресу сприяння якнайкращому засвоєнню основних положень курсів, тож тяжіло до інтерактивних лекцій, тобто таких, які спонукали студентів вже під час самого заняття опановувати матеріал, що вивчався.

Проходження студентами виробничої практики теж потребувало адаптації під реалії сьогодення. Студенти 2–3 курсу за ОПП «Реклама та зв'язки з громадськістю в соціокультурній сфері», «Соціальна та культурна журналістика» зазвичай з року в рік проходили практику на базах різних фірм, установ, рекламних агенцій, редакцій змі, котрі обирали самостійно. У 2021-2022 році практика відбувалася на базі кафедри журналістики, в межах якої студенти-рекламісти здійснювали підготовку серії рекламних матеріалів, демонструючи вміння вирішувати конкретні практичні завдання на основі застосування здобутих упродовж навчання знань. Студенти, що навчаються за



ОПП «Соціальна та культурна журналістика», в межах практики писали статті, опубліковані в подальшому в зарубіжних змі.

Війна не могла не позначитися і на змісті дипломних робіт та навчальних курсів. Так, вже в 2021-2022 навчальному році один зі студентів успішно захистив проєкт, розроблений на потреби благодійного фонду, що збирав кошти та речі для постраждалих у цій війні. Інша робота була присвячена переосмисленню Харкова у воєнний час у тревел-журналістиці. Студентка ставила за мету зафіксувати долю значущих міських об'єктів, які постраждали від рук окупантів та сформувавши образ міста як туристичного після закінчення воєнних дій. Результатом цієї роботи став путівник у форматі сайту, на якому кожен охочий може дослідити карту та прочитати довідкові матеріали про обрані місця. Реалізуючи означені проєкти, студенти продемонстрували не лише вміння створювати медіа/інформаційні продукти, а й швидко реагувати на обставини, що є проявом професіоналізму та фахової компетентності.

Щодо навчальних курсів, то вже на початку 2022/2023 навч. року студенти 4 курсу спеціальності «Реклама та зв'язки з громадськістю в соціокультурній сфері» в межах курсу «Практика рекламної та PR-діяльності в соціокультурній сфері» створювали соціальну рекламу на тему: «Безпека життєдіяльності у воєнний час», висвітлюючи в своїх проєктах такі аспекти проблеми, як «мінна безпека», «захист від пропаганди», «збереження психічного здоров'я» тощо, що відображає багатогранність поняття «безпека життєдіяльності у воєнний час».

Отже, жажливі виклики сьогодення вносять певні корективи в освітній процес, але незважаючи ні на що він триває. Хоча в становленні фахівців-журналістів вміння оперативного реагувати на ситуацію завжди відіграло важливу роль, в кризових ситуаціях воно набуває особливого значення. Як доводить цьогорічний досвід, освітня система успішно з цим справляється, адаптуючись під формат синхронно-асинхронної взаємодії.

*П. Берест*

## **МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ**

*P. Berest*

## **METHODOLOGICAL BASIS OF CULTUROLOGICAL RESEARCHES OF TOURIST DESTINATIONS**

Відомі, змістовні, концептуальні туристичні дестинації є одними з важливих складових, які визначають туристичну та культурну привабливість того чи іншого регіону або країни. Інформаційний супровід, наповнення сенсами, імідж, який має туристична дестинація, не менш важливі, ніж сам культурно-туристичний об'єкт, його окремі складові чи супутні сервісні переваги. Саме аналізуючи, зважуючи та враховуючи всі ці компоненти турист приймає рішення відвідати йому відповідну туристичну дестинацію чи ні.

Дестинація, як фізичний простір, в котрому турист цілеспрямовано проводить не менше доби, що оформила комплексну продуману систему логістики, сервісу тощо, повинна також мати й власний неповторний масив унікальних соціокультурних характеристик близьких до потенційних відвідувачів. Саме такі історичні, ментальні, культурні особливості туристичних

дестинацій важливо не лише досліджувати, але й переводити в площину їх розробки та успішного практичного застосування для формування привабливих туристичних об'єктів, до яких вирушають мандрівники з усіх куточків світу.

За останні десятиліття культурологічні складові наукового вивчення й осмислення туристичних дестинацій були предметом студій багатьох вітчизняних та зарубіжних вчених. Серед українських фахівців розглядом туристичних дестинацій з культурологічних постав займались зокрема: Л. Божко, Л. Бойко, Г. Гарбар, С. Дичковський, А. Дзиба, В. Кифяк, І. Крупа, В. Любарець, М. Мельничук, В. Сіверс, С. Соляник, О. Шершньова та інші.

Досліджуючи культурологію туризму, а також культурні пам'ятки, старожитності, твори мистецтва тощо, на базі яких формуються туристичні дестинації, варто зауважити міждисциплінарність та широкий спектр наукових форм і методів, які доводиться залучати в даний процес. Крім того, в системі сучасного туризму відбуваються блискавичні зміни, пов'язані з геополітичними, економічними, медичними, військовими та іншими чинниками, які формують нову реальність та нові конфігурації соціокультурної взаємодії.

В той же час, базові підгрунтя та ключові методологічні основи культурологічних досліджень туристичних дестинацій залишаються сталими й їх варто означити. Безперечно, першочерговою методологічною основою культурологічних досліджень туристичних дестинацій є комплексний мультидисциплінарний підхід, заснований на напрацюваннях закордонних та українських вчених, що займаються відповідними дослідженнями. Базовим можна назвати культурологічний підхід, завдяки якому є можливість розглядати туристичні дестинації як багатофункціональний феномен культури. В рамках даного підходу туристичні дестинації вивчаються як прояв культурних надбань, цінностей, світогляду, картини світу, традицій, способу життя тощо. На інших етапах опрацювання студійованого питання та наукового пошуку можливе застосування методології соціально-гуманітарного пізнання, що спирається на принципи діалектики, об'єктивності, синергетичного взаємозв'язку форм та проявів культурного буття соціуму, основу якого складають методи системного аналізу та контент-аналізу. А логічний метод дозволяє проаналізувати значну кількість джерел та виявити рівень вивчення питання в існуючій історіографії.

Завдяки застосуванню ретроспективного й історико-порівняльного методів є потенціал дослідити важливі етапи зародження, становлення й еволюції багатогранного соціокультурного феномену туристичних дестинацій. Крім того, історико-порівняльний метод допомагає виявити важливі закономірності, особливості, причини та наслідки розвитку туристичних дестинацій на відповідних теренах, а також зрозуміти їх вплив на розвиток культури і суспільства на різних історичних етапах.

Також, при дослідженні туристичних дестинацій, корисним є творче застосування різноманітних загальнонаукових та спеціальних методів. Наприклад, аксіологічний підхід може бути використаний для виявлення ціннісних складових дестинацій, усталених думок й відношень щодо відповідного культурного об'єкту, які переважають в суспільстві. Компаративний аналіз стане в нагоді для інтерпретації модусів культурних і соціальних практик; холістичний допоможе провести аналіз окремих проявів туристичних практик в їх цілісності; метод моделювання — більш детально розібрати й осмислити

процеси, пов'язані з різними обставинами й взаємодіями, а також структуру, функції туристичної дестинації, процеси, які призводять до появи нових форм туристичної поведінки. Структурно-функціональний метод виявляє функції туристичних дестинацій, які уособлюють їх особливості як соціокультурного феномену, виділяючи в об'єкті злагоджену систему структурних елементів та зв'язків між ними. Біографічний або історико-психологічний метод, через вивчення особистих документів, спогадів діячів, пов'язаних з тою чи іншою туристичною дестинацією, дозволяє реконструювати культурне та історичне оточення й специфіку досліджуваної доби, адже культурологічна модель біографічного методу надає змоги побачити очима особистості соціокультурні процеси й історичні звершення на основі спогадів, документів, біографічних реконструкцій та їх осмислення й інтерпретацій.

Генетичний метод сприяє встановленню не лише причин, які призвели до постання культурного об'єкту чи туристичної дестинації, але виявляє його природу, саму суть об'єкта, доходить до його культурних витоків. А метод культурогенезу акцентує увагу на процесі розвитку культурних форм, через порівняння різних станів явищ культури. Використовуючи цей метод, туристична дестинація фіксується як об'єкт, який дослідник спостерігає, аби зробити порівняння з його минулим станом або зі станом, що ще може бути.

Цим, звісно, не обмежується перелік методологічних інструментів культурологічного вивчення туристичних дестинацій. Під час роботи з опрацювання та дослідження дестинацій науковець має творчо й результативно застосовувати всі наявні можливості, що їх надають культурологія, філософія, соціологія, історія, психологія та інші дисципліни, для всебічного, інтегрального, гармонійного студіювання цього важливого соціокультурного явища.

*В. Савченко*

## **МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРАКТИКИ HANDMADE**

*V. Savchenko*

## **METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF HANDMADE PRACTICE RESEARCH**

Практика handmade є новим соціокультурним явищем, новітньою формою побутування декоративно-ужиткового мистецтва, продуктом суспільства вражень, інформаційного суспільства та глобалізованої спільноти. Такі характеристики потребують формування певного комплексу методологічних підходів до їх наукового осмислення.

Доречним представляється використання історико-генетичного підходу, який дозволяє визначити історичне коріння цього сучасного явища, простежити його виникнення та історичну динаміку розвитку. Використання цього підходу при аналізі саме практики handmade дозволяє простежити, які саме семантичні культурні коди побутують в сучасності, через які історичні періоди пройшов той чи інший культурний наратив та яких змін він зазнав. Наприклад, осмислення сучасного українського писанкарства за допомогою історико-генетичного підходу дозволяє дійти висновку, що корпус його семантичного коду починає формуватись з V ст. н.е., остаточно складається в середині XVIII ст. та майже не зазнає змін в сучасний період.

При аналізі практики handmade історико-генетичний підхід тісно пов'язаний з функціональним. При використанні його інструментарію можна означити функції декоративно-ужиткового мистецтва, які актуалізуються в тих чи інших соціокультурних умовах. Так, вже при зародженні декоративно-ужиткового мистецтва формуються всі притаманні йому функції, певний перелік яких актуалізуються під впливом того чи іншого соціокультурного контексту.

Системний підхід дозволяє, з одного боку, визначити місце практики handmade в системі декоративно-ужиткового мистецтва, що саме ця практика є новітньою формою його побутування. З іншого боку, за допомогою інструментарію системного підходу можна зрозуміти внутрішню структуру практики handmade, яка складається з трьох елементів: декоративно-ужиткового мистецтва як генетичної основи, ремесла як характеристики технологічної бази та хобі як морально-психологічної засади.

Аналіз практики handmade демонструє її поліструктурність та багатофункціональність. Наукова розвідка подібних явищ вимагає аналізу контексту соціокультурних умов. Вивчення окремих видів творчості в рамках практики handmade не дає змоги досягнути явище в його цілісності. Лише осягнення логіки розвитку декоративно-ужиткового мистецтва як єдиного історичного та культурного процесу дає розуміння взаємозв'язку динаміки розвитку з культурним контекстом певної епохи. Максимально актуальним при подібних вихідних даних стає культурологічний підхід, чиєю метою є побудова теоретичних узагальнень та пошук культурних універсалій для прояснення наукової проблеми.

Таким чином, при науковій розвідці сучасних поліструктурних явищ доречним є застосування міждисциплінарного підходу з використанням інструментарію історико-генетичного, системного, функціонального підходів; при цьому провідну роль відіграє культурологічний підхід, в рамках якого явище може бути проаналізовано в логіці єдиного історичного та культурного процесів.

*Д. Сокол*

## **ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ**

*D. Sokol*

### **THE EUROPEAN CONTEXT OF THE UKRAINIAN NATIVITY SCENE TRADITION**

Концепт Вертеп з'явився у контексті Свята Різдва Христового.

Для розуміння сутності явища вертеп доцільно торкнутися походження терміну, його етимології. Слово «вертеп» запозичене з давньослов'янської мови та перекладається як печера, сад, буквально — «закрите місце, місце укриття».

Сучасний український вчений-філолог І. Ісіченко підтверджує значення слова «вертеп» у первісній його версії та його розвиток у театралізовану, фольклорну форму. Він наголошує: «вертеп у перекладі з церковнослов'янської, як «дослівно — «печера». «Це слово закріпилося у східнослов'янських мовах за віфлеємською стайнею, в якій, за Євангелієм від Луки, народився Ісус Христос. З XVII–XVIII ст. слово «вертеп» у театральній культурі починає вживатися для окреслення типу народних вистав на різдвяні мотиви», що виконувалися

кількома акторами або ставилися у формі лялькової гри, демонстрованої у спеціальній скрині, котра також називалася «вертепом».

Важливе висвітлення первісного його значення, генезису з міфообрядової, церковно-обрядової та народнообрядової традиції українського народу.

У цьому контексті необхідно наголосити, що без посилання на релігійний контекст вертепу стає неможливим повністю зрозуміти сутність вертепу як явища, тим більше українського — повністю розкрити його значення у європейському дискурсі, необхідність збереження та вдосконалення цієї традиції в сучасному українському світі.

У радянські часи, коли усе релігійне, церковне було під забороною, російські філологи приписували йому ще переклад — «притон» (рос.), тобто брутальне значення, що й яскраво характеризує темні часи занепаду тієї традиції у радянському союзі.

Таке явище як Український вертеп є унікальним у своєму вигляді, відтворенні та значенні: релігійної, сакральної й театральної-мистецької, фольклорної; поєднанні сакральної та профанної частин, які є складовими, суттю вертепної вистави; поєднання лялькового та «живого театру», що властиво саме традиції українського вертепу.

Окрім властивості українського вертепу як явища поєднання сакральної та профанної частин важливо зауважити, що феномен саме українського вертепу — це поєднання майстерності лялькового театру, який походить з давнього Єгипту та Азії, за свідченнями відомих дослідників українського вертепу, та мистецтва шкільної драми, яка зародилася на етнічних українських територіях. Це теж особливості українського вертепу як унікального явища.

Досліджуючи історію українського вертепу, важливо підкреслити, що традиції вертепу ведуть свій початок з Європи, у складі якої колись були українські землі. Факт походження традиції святкування Різдва з Заходу міститься у проповіді отця Церкви Іоана Златоустого: «Сьогодні ми святкуємо народження Ісуса Христа, нашого Спасителя. Але як це не дивно, тільки не багато хто знає про цей день. Так й ми дізналися про нього декілька років потому (25.12.386 року) від західних християн» (Іоан Златоуст, проповіді). З цього виходить європейське походження святкування Різдва й, як наслідок, традиції ставити скриню-вертеп по церквах на Різдво, яку запровадили францисканські ченці у XII сторіччі. Святкування розповсюджується від Риму через Константинополь, Кападокію й до Сирії.

Традиція ставити вертепну скриню, як символ втілення земного життя Ісуса Христа, з'являється у XII сторіччі за задумом (ідеєю) Франциска Ассізького та створюється як імітація печери, у якій народився Ісус, де поряд з немовлятком у яслах постаті Діви Марії та Йосипа Обручника, волхви з дарами, домашні тварини.

Відомо, що українські ченці, котрі були мандрівниками, вченими етнографами, які вирізнялися широким світоглядом, на відміну від релігійних діячів російської імперії 16–17 ст., ймовірно привезли цю традицію на українські землі та перетворили її на традицію шкільної драми та українського вертепу.

Досліджуючи українську літературу та культуру часів бароко, І. Ісіченко підтверджував: «перші повідомлення про ляльковий театр (вертепний) [авторське уточнення] з'являються в Іспанії 1538 року». На Сході Європи (в

Польщі, Угорщині, Румунії, Україні, Білорусі) поширюється театр у формі двоярусної скрині: нижній поверх символізує землю та видимий світ, верхній поверх — небесний світ — Божу оселю. Скриня-вертеп була неодмінним елементом вертепної вистави. У ній демонструвалася гра ляльок, що зображали персонажів різдвяного сюжету за винятком центральних фігур: Ісуса Христа, Богородиці та праведного Йосипа Обручника, й персонажів інтермедій, які доповнювали різдвяну виставу. «Коли ж ролі персонажів вертепної вистави виконували самі актори, скриня-вертеп і символічне зображення віфлеємської зорі позначали присутність у виставі» головних персонажів, виконання ролей яких було заборонено тогочасною театральною етикою.

З цього стає зрозуміло, з якої ідеї народився вертеп театралізований — спочатку ляльковий, а потім й з акторами та виконавцями вертепної драми, що й згодом стало основою драматичного мистецтва зокрема в Україні: «нерухомі ясла перетворювали на механічні за допомогою плоских фігур», на кшталт лялькового театру. А на далі вертеп почали відображати у постановках з «ряженими» виконавцями. Такі вистави відомі в Південній Німеччині, Австрії, Бельгії, Польщі, Франції. Про це свідчать матеріали багатьох етнографічних та культурологічних джерел.

Образ Різдва, як й традиція українського вертепу, є не тільки феноменом української ідентичності, а й ознакою належності української культури до європейської культури, оскільки «торкається не тільки сфери мислення або релігії, притаманній окремому народові, а й «соціальної сфери, політики, літератури, музики, скульптури, а також той, що проникає у найдрібніші, побутові прояви» відповідного етносу, вдосконалює європейську традицію, додає нових рис та проявів. Україна була та за правом залишається частиною цієї культури.

У створенні імітації у вигляді печери, в якій народився Христос, а згодом поява ходи з вертепом навколо храму, поява лялькової вертепної вистави була закладена ідея зробити «містику цієї події відчутною, виразною, втіленою».

Ця ідея знаходить відображення у багатьох творах мистецтва, в тому числі й театральному. Доцільно уточнити, що традиція вертепу разом з релігійною традицією стає народною традицією та знаходить своє місце також й у народнообрядовій, фольклорній творчості українського народу.

*П. Голотенко*

## **ПОНЯТТЯ «НАУКОВОСТІ» ГУМАНІТАРНОЇ ГАЛУЗІ ЗНАТЬ**

*Р. Holotenko*

### **THE CONCEPT OF “SCIENTIFICITY” OF THE HUMANITARIAN FIELD OF KNOWLEDGE**

У традиційному наукознавстві прийнято виокремлювати три умовні групи наукових дисциплін — природничі, технічні, гуманітарні. Перші дві групи іноді позначаються як «точні», а третя — як «суспільні» та відповідно — як «неточні», «відносні». У своїй основі усі вони відрізняються одна від одної за предметно-гносеологічною сферою, а також за дослідницьким арсеналом підходів та методів. Проте, усі науки спільні в тому, що спрямовані на пізнання навколишнього світу таким, яким він реально є. Іншими словами, першочергова мета науки — це пошук істини.

Галузь соціально-гуманітарних наук можна визначити як певну сукупність дисциплін, предметом яких є людина, її діяльність та результати цієї діяльності. З іншого боку, означений предмет було б доречно трактувати як об'єкт, що потім диференціюється на ряд локальних предметних явищ — це культура, соціальні інститути, соціальна стратифікація, політичні комунікації та організації тощо.

Попри те, що багато сучасних наукових дисциплін виникли ще у часи стародавності, до теперішнього часу в середовищі фахівців побутує певний сумнів стосовно «науковості» гуманітарно-суспільних наук. Культурологія, філософія, психологія, політологія, соціологія, мовознавство, літературознавство, мистецтвознавство та цілий ряд інших дисциплін, деякими вченими сприймається як квазінауки, як різновид позанаукового знання. Одним із досить яскравих свідчень такого положення є сучасні книжкові видання енциклопедично-популярного жанру загальнонаукового змісту, на кшталт «Дитяча енциклопедія науки» Джайлса Сперроу або «Ненудна наука» Бертрана Фішу та Марка Бейні із характерною позначкою «від 7 до 107 років». Більшість наявного матеріалу подібних видань висвітлює аспекти із галузі екології, фізики, ботаніки, географії, фізіології, астрономії та інших напрямів природничих і технічних наук, а ціле коло питань гуманітарної проблематики перебуває на периферії, або ж вони повністю відсутні. Перевага негуманітарного змісту у відсотковому співвідношенні орієнтовно виходить 90% на 10%. Це є наочним показником своєрідної «наукової сегрегації» і недооцінюванням значення гуманітарної освіченості, та відповідно — самої гуманітарної сфери людського життя, яка насправді є не менш важливою, ніж технічна або природна. В українських виданнях масового вжитку така підозріла тенденція простежується, зокрема, з кінця 1990-х років — з часів тиражування популярної енциклопедії «Наука» Анабелла Крейга та Кліффа Росні.

Проблема розуміння «науковості», насправді, не обмежується лише сферою гуманітаристики. В інтелектуальному середовищі протягом століть багато дискусій точиться з приводу специфіки «науковості» як такої, і в цьому відношенні «точні» науки перед «суспільними» не мають ніяких переваг. Потреба глибинного самопізнання науки набула перманентного значення, що врешті-решт призвело до виникнення декількох наукознавчих дисциплін — наукова методологія, психологія науки тощо. Але питання про критерії щодо визначення «науковості» стоїть особливо гостро для релігієзнавства, культурології, філології, історії, естетики та інших наук цієї категорії.

Наприклад, критики історичної науки звертають увагу на те, що історія завжди писалася на замовлення існуючої верхньої влади, це найбільш «темна» наука, яка тільки спотворює істину, а не відтворює її. До релігієзнавства висловлюють претензії відносно досліджень різноманітних типів міфологічних уявлень, марновірств, сліпого вірування в існування богів, потойбічних світів тощо. Цей напрям науки начебто не має відношення до істини, до реального життя в земному світі, тому це не можна вважати наукою. До психології висловлюють скептичне відношення самі ж психологи, зауважуючи, що значна кількість психологічних теорій має суто гіпотетичний зміст, які є продуктом суб'єктивних недостатньо доведених рефлексій дослідника, і тому сама практика психоаналізу є шкідливою і деструктивною.

Згідно зі свідченням англійського антрополога Б. Маліновського, є такі скептики, які твердо впевнені у «ненауковості» суспільних наук. Вони схильні стверджувати, що, скажімо, для філософів або соціологів має значення тільки натхнення, бадьорість духу, інтуїтивна проникливість і просто «божа благодать». Гуманітарії, нібито, не займаються добросчесною науковою працею та майже не керується у своїй діяльності арсеналом дослідницьких принципів, методів та методик.

З огляду на такі міркування, потенційно можна було б вивести «вердикт» для усіх гуманітарних дисциплін стосовно їхньої належності до категорії квазінаук, рівноцінно до криптозоології, уфології, езотерики тощо, трактуючи їхній зміст як різновид лжевчення. Примітно, що подібні думки можуть висловлювати не тільки авторитетні фахівці, але й звичайні пересічні люди, які фактично дискредитують значення гуманітарно-теоретичного аналізу та пов'язаних з ним практичних дій. Проте, насправді така упереджена позиція не витримує конструктивної критики. Одна справа — езотерика, але зовсім інша справа — філологія, політологія і т. д.

Поняття науки є складно-структурним, його визначення складають інші «базові» поняття, серед яких раціональність, предмет дослідження, систематизація, дослідницький інструментарій, десакралізація та об'єктивіація знання. Усі вони утворюють загальний комплекс якісних характеристик, якому цілком відповідають існуючі суспільні науки, аналогічно до природничих і технічних.

Однак, заради справедливості та об'єктивності слід зазначити, що на сьогоднішній день поняття про сутність «науковості» рівною мірою для усіх галузей знань залишається не до кінця з'ясованим. Вживання спеціалізованої лексики, несуперечність та ідейна єдність у межах наукового середовища, застосування емпіричного методу та ряд інших аспектів не мають однозначного тлумачення як суттєвих або несуттєвих для «науковості». Означена проблематика потребує подальшого уточнення та переосмислення з урахуванням динаміки соціокультурної дійсності.

*Є. Водяхін*

## **ФУТУРИЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ ЯК НОВИЙ СПОСІБ ІНСТИТУАЛІЗАЦІЇ**

*Y. Vodiakhin*

### **FUTURISM IN SOVIET-ERA UKRAINIAN THEATER AS A NEW WAY OF INSTITUTIONALIZATION**

Футуризм — загальна назва художніх авангардистських рухів 1910-х — початку 1920-х років ХХ ст. Батьківщиною нового модерністського руху була Італія, а головним ідеологом італійського й світового футуризму став відомий літератор Філіппо Томмазо Марінетті, що виступив 20 лютого 1909 року на сторінках суботнього номера паризької газети «Фігаро» із першим «Маніфестом футуризму», в якому була заявлена «антикультурна, антиестетична й антифілософська» його спрямованість.

Театр відіграв вельми важливу роль у діяльності футуристів, які вважали його найбільш ефективним засобом впливу на публіку. Першими театральними



виступами футуристів були так звані *serate*, тобто вечора, під час яких автори читали зі сцени свої вірші й прагнули епатажу публіки. Поетичні декламації носили перформативний характер і супроводжувалися демонстрацією полотен художників-футуристів. Однією із ключових установок футуристів у сфері театру було відкидання традиційних жанрів й естетики як застарілих, не відповідних до духу часу.

Трансформації театру, адаптації його до нової, «футуристичної» чуттєвості, могло сприяти звертання до таких видів вистав, які позбавлені традицій і догматів, ставлять своєю метою розважати глядача за допомогою динаміки й різноманітності засобів. У межах подібного розуміння театру був створений ряд «синтезів», тобто коротких п'єс, заснованих на ефекті подиву й абсурду. Драматургія синтезів нагадували короткі епізоди театру-вар'єте й зазвичай складалися із вступної сцени, основної репліки й швидкого уходу за лаштунки.

Теоретичне обґрунтування подібні виступи одержали в маніфесті «Футуристичний синтетичний театр», опублікованому італійцями Ф. Т. Марінетті, Е. Сеттімеллі, Б. Корра у 1915 р. Автори проголошували автономність театру, відмову від міметичної відповідності реальності й прагнення передати нову, машинну, урбаністичну реальність за допомогою комбінації різних театральних засобів. Своїм завданням автори бачили вплив не на розум, а на почуття глядачів. Об'єднуючими елементами для синтезів, крім динамічної драматургії, було використання пародії й абсурду, зняття всього піднесеного і його викриття.

Звертання до «низових» форм вистави, таких як театр-вар'єте, було властиве не лише італійським футуристам. На українській театральній сцені також можна було спостерігати процес «цирквізації» театру, а саме використання у драматичних спектаклях акторських прийомів і вмінь циркового походження. Циркова, естрадна естетика залучала постановників, оскільки перебувала в очевидній опозиції до класичної театральної системи, орієнтованої на слово, і служила для посилення інших театральних способів впливу на глядача.

Основою будови п'єси, згідно з футуристами, повинен стати «трюк», а саме будь-який драматургічний елемент, що служить для розвитку дії й оживляючий його. Постановки режисера відрізнялися розробкою нової, динамічної й колажної драматургії, чергуванням «трюків», що мали самостійну цінність.

У маніфесті «Механічне мистецтво» 1922 р. футуристи Е. Пранполіні, І. Панаджи й В. Паладіні виступали за зміну естетичних цінностей і звертання до естетики машини, за зміну старої чутливості, створення нової пластики й нової людини. Того ж року в Римі була здійснена постановка, що носила характерну назву «Механічних футуристичних танців». Танцівники, що зображували Пролетаря, Машину й Жінку, були одягнені в костюми, виготовлені з картону, фольги й тканини. Вони переміщалися по різних приміщеннях вільи, де була поставлена п'єса, під звуки, які видавалися двома мотоциклами. Однак складні костюми не дозволяли акторам вільно рухатися, тому їх танець скоріше являв собою статичні пози, що змінюють одна одну.

Зміна драматургії під впливом таких видовищних форм, як цирк і театр-вар'єте, привела до колажної побудови постановок, до теоретичного осмислення й розробки окремих виразних елементів драматургії, що одержали назву «трюк».

У творчості італійських футуристів поступово спостерігається тенденція до розвитку мистецтва сценографії. Футуристи також прагнули дивувати й приголомшувати публіку, але не акробатичними трюками, а іншими засобами театральної виразності. У творчості Ф. Деспера костюми настільки витісняють акторів, що режисер вирішує повністю відмовитися від них, замінивши їх маріонетками. Режисер робить ставку на сукупність використовуваних засобів виразності. Подібна тенденція спостерігається й у творчості інших постановників-футуристів.

У цих проєктах важливу роль відіграє глядач. Ще на початку своєї театральної творчості футуристи проголошували необхідність активного глядача, публіки, що брав участь у виставі, навіть негативним образом. Більш пізні проєкти характеризуються прагненням до синкретизму засобів театральної виразності для максимального впливу на глядача. І тут глядач стає ключовим елементом постановки, саме в ньому, у його сприйнятті, «збирається» спектакль.

Каталізатором театрального футуризму, як і ряду інших авангардистських проявів у нашій країні, виявився митець із лівими поглядами М. Семенко. Його захоплення театром, обізнаність щодо маніфестів футуристів, які безпосереднім чином стосувалися театральної творчості, а також досвідом театралізованих акцій 1910-х років мотивували поета до співпраці зі сценічними діячами. Наприкінці 1918 р. він разом із молодими театральними художниками Р. Лісовським й А. Петрицьким створив футуристичну групу «Фламінго» (1919). Її учасниками стали поети Г. Шкурупій, О. Слісаренко, В. Ярошенко.

На початку 1919 р. відбувається зближення М. Семенка із Л. Курбасом. Вони товаришують аж до 1926 р. і спільно розпочинають видання модерністського часопису «Мистецтво». У межах спільних футуристичних пошуків Л. Курбас планує поставити у Молодому театрі драму М. Семенка «Ліліт». Їхня співпраця досягає піку в 1920 р., коли М. Семенко пише вірш «Лесь Курбас», а у газеті «Боротьба» друкується стаття «Лесь Курбас і сучасність». У 1922 р. М. Семенко також взяв активну участь у формуванні Мистецького Об'єднання «Березіль» (МОБ), яке у 1923 р. розпочало видавництво журналу «Барикади театру» і у першому номері якого вийшла стаття «Михайль Семенко. Пан-футурист». Крім того, у зазначеному році колектив «Березоля» підтримав створення інноваційної футуристської організації Асоціація панфутуристів (Аспанфут).

У 1924 р. в Києві під очільництвом О. Каплера сформувався ще один осередок театрального футуризму — «Агіт-Театр Комункульту». До кінця 20-х років минулого століття в Україні виникло ще кілька подібних центрів, аж поки радянська влада не здійснила радикальні зміни у культурній політиці, відкинувши футуризм як «ворожу мистецьку течію».

Футуристичні вечори як закордоном, так і в Україні виробили схему взаємин сцени й залу, що стала пізніше широко актуальною для театру. Футуристи беруть під сумнів необхідність у театральному спектаклі фабули, причинності, пов'язаності. Акцент переноситься зі змісту сценічної дії на участь у ній або просте перебування на сцені дивних людей. Футуристи замінили актора клоуном, що механічно виконували жести й рухи.

Футуристи заперечували будь-які умовності, показавши, що ідеї футуризму можна прикласти до абсолютно будь-якої сфери мистецтва. У цей період

з'являється новий погляд на театральне мистецтво, що перевернув уявлення про театр «з ніг на голову». Зародження театру авангардів було обумовлено безліччю чинників, але переважав серед них один – криза традиційної драми. Футуризм вів боротьбу за провідне місце у мистецтві набагато різкіше й «шумніше», ніж попередні її школи, відповідно до свого активістського світовідчування.

*О. Козоріз*

## **ВІД НОМО LUDENS ДО НОМО MOBILUDENS: ЕВОЛЮЦІЯ ГРИ В КУЛЬТУРИ**

*О. Козоріз*

### **FROM HOMO LUDENS TO HOMO MOBILUDENS: THE EVOLUTION OF PLAY IN CULTURE**

Сьогодні, на зламі століть і тисячоліть, коли в суспільстві панують есхатологічні настрої, зростає значення ігрової концепції культури та феномену гри у сучасному культуротворенні. Завдяки новітнім технологіям та інноваційним ігровим формам художньо-культурної діяльності, властива постмодерну гра з реальністю призводить до розширення творчих можливостей у глобальному вимірі. На думку багатьох вчених, саме ігровий компонент зможе подолати кризу в культурі та вивести гру на новий рівень, сприяючи вдосконаленню як окремої людини, так і суспільства загалом.

Найбільш ґрунтовно ігрову концепцію культури розробив нідерландський філософ, історик і теоретик культури Й. Гейзінга у праці «Homo Ludens» («Людина, що грає», 1938 р.). Учений вважав, що сама культура є формою гри як вищого прояву людської сутності та може бути описана як система ігор і внутрішніх правил, що регулюють ігрову реальність. Гейзінга обґрунтував наскрізне значення гри у розвитку основних культурних форм людства: мистецтва, філософії, літературної творчості, науки, політики, юриспруденції, спорту, військової справи. На його думку, для справжньої гри характерні такі ознаки: вона вільна, але обмежена місцем і дією, їй властиві певні правила, повторюваність, винагорода, відсутність примусу та пропаганди, насолода від самого дійства, піднесення над буденною реальністю.

Український мистецтвознавець А. Баканурський розглядає прояв ігрових форм у різних сферах людської діяльності та протиставляє ігровий елемент буття надмірній серйозності сучасного життя, що властива тоталітарним суспільствам. Водночас українська культурологиня Л. Бабушка вбачає ігровий чинник сучасної культури у феномені фестивалізації, що будується на синтезі артистичної, сценічної, комунікативної складових і добре спостерігається в сучасних медіапрактиках, зокрема політичних. На її думку, людство сьогодні переживає ігровий ренесанс, де соціокультурний континуум переорієнтовується на гру, наприклад конкурси, казино, шоу, гру на екрані, гру у віртуальному просторі, гру в політиці, гру в бізнесі, гру в житті.

Згідно з аналізом наукових праць і власних спостережень, ігрові форми в сучасній культурі надзвичайно розповсюджені, що характерно для епохи постмодерну. Новим культурним формам властива імерсивність на різних рівнях, тобто ефект взаємодії та занурення в хід сюжету. Це проявляється як у феномені імерсивного театру, так і в перформативних мистецьких практиках, інтерактивних технологіях книговидавництва та навчання, ігрових форматах

телешоу й ігрових сюжетах телесеріалів, які привносять гру в реальне життя і тим самим впливають на нього та загальну культуру людства.

Завдяки винаходу комп'ютерів та створенню віртуальної реальності можливості гравців стають майже необмеженими, адже це дозволяє програвати різні сценарії безліч разів, виправляючи власні помилки. Виникає субкультура геймерів, що має особливий спосіб життя і мову (сленг), розповсюджуються ігри у форматі он-лайн, набувають популярності стрімінгові сервіси. Імерсивний ефект комп'ютерних ігор застосовується популярними брендами у методах гейміфікації, щоб залучити більше покупців і підвищити продажі. Для цього використовують технології 3D, віртуальної, доповненої та змішаної реальності.

Із появою мережі Інтернет ігрова природа сучасної культури розвивається на глобальному рівні. Виникають соціальні мережі, віртуальні спільноти та блоги, де кожен може презентувати себе, розкрити свою творчість, знайти шанувальників. Широко застосовуються такі ігрові форми, як косплей, онлайн-екскурсії, онлайн-вікторини, флешмоби, віртуальні виставки, арт-марафони, прямі ефіри із розігруванням призів тощо. Водночас ігровий чинник постмодерну виражається в намаганні користувачів Інтернету прикрасити реальність, застосовуючи різноманітні маски та виконуючи різні ролі.

Велика популярність застосування технологій віртуальної і доповненої реальності призвела до появи концепції метавесвіту — особливого цифрового середовища, де люди матимуть змогу працювати та спілкуватися не особисто, а через свої тривимірні аватари. Елементи комп'ютерних ігор переходять у наше реальне життя та змішуються з ним, поступово стираючи межі між реальним і віртуальним. Так, на думку вченої О. Новікової, через захопленість ігровими сценаріями у віртуальній реальності формується новий тип людини — *Homo Mobiluludens* («Людина, що грає на мобільному пристрої», або людина-геймер), що приходить на зміну традиційному типу *Homo Ludens* Й. Гейзінга.

Отже, завдяки засобам масової інформації і новітнім інформаційним технологіям гра все більше проникає в життя людей та впливає на нього. Тому відповідальність митця як творця і «власителя дум» сьогодні є особливо високою.

*І. Галушко*

## **ПРОПАГАНДИСТСЬКА АНІМАЦІЯ В ЯПОНІЇ 1940-Х РР: СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ**

*І. Halushko*

### **PROPAGANDA ANIMATION IN JAPAN OF 1940S: SEMIOTIC ANALYSIS**

Упродовж своєї історії, аніме як вид аудіовізуального культурного продукту, призначеного для масового споживання, використовувалося для пропаганди різноманітних політичних, соціальних та релігійних ідей. Активна участь Японії у Другій світовій війні призвела до необхідності виправдання в очах населення країни імперіалістичних планів японського уряду, а також підтримки в японському суспільстві націоналістичних та патріотичних настроїв усіма доступними способами. Це призвело до появи державного замовлення на аніме пропагандистського спрямування.

У 1943 р., за підтримки японського уряду, режисер Міцуюо Сео зняв перший великий анімаційний фільм агітаційного спрямування «Момотаро — морський

орел». Сюжет фільму полягає в наступному: армія антропоморфних тварин знищує військову авіацію і флот Острова демонів (Онігашими). Відповідно, маємо справу з 3 основними образами з літературних творів про Момотаро, введеними в інший культурний контекст. Це образ Момотаро, образ тварин та образ армії Онігашими.

Перший образ підкреслює значущість Момотаро як культурного героя. Момотаро не бере безпосередньої участі в бойових діях, але водночас носить з собою меч. Ця деталь відіграє ключову роль в інтерпретації даного образу. Момотаро носить меч, але ніяк не використовує його і навіть жодного разу не дістає з піхов. Це знак, який може вказувати на сакральну природу як самого предмета, так і його носія. Зображення меча в піхвах на поясі Момотаро — умовний знак Кусанагі-но цуругі. Зображення ж самого героя покликане підкреслити інакшість його природи. З огляду на історико-політичний контекст, слід вважати, що його зображення насправді є знаком імператора і, відповідно, верховного головнокомандувача збройних сил Японії під час війни Хірохіто (Сьова).

Другий образ репрезентовано в алегоричному зображенні японців у вигляді мавп, собак та птахів у хатімакі. У цьому історико-культурному контексті хатімакі — символ твердих намірів відданості ідеї та готовності померти за імператора, який використовувався камікадзе. Тому, у мультфільмі хатімакі є іконічним знаком, що розкриває національну, соціальну та культурну приналежність армії тварин. Самі ж тварини є радше умовним знаком, оскільки авторське рішення зобразити японських солдатів у вигляді мавп та птахів є наслідком звернення до текстів (у широкому значенні) японської культури. Один із представників армії тварин постійно тримає в руці меч. І, на відміну від Момотаро, він виймає свою зброю і глядач може бачити лезо меча. Цей меч є іконічним знаком вже самурайського меча. Вказаний знак містить інформацію не лише про національну та культурну приналежність власника, а і про соціальну. Меч Момотаро — символ його влади та переваги над всіма іншими через божественне походження. Меч воїна — символ слідування ідеалам культури тієї соціальної групи, до якої він належить.

Третій образ являє собою синтез релігійних та політичних уявлень японців. Солдати Онігашими можуть вважатися іконічним знаком, оскільки вони зображені у вигляді людей. Ключовими елементами розглянутого повідомлення є позначення кольорів. З їх допомогою автор закладає в пропагандистське аніме одразу два іконічних повідомлення. Поєднання кольорів вказує одночасно на демонічну природу солдатів приналежність, оскільки за японськими народними уявленнями демони (оні) найчастіше мають червоний або синій колір шкіри. Але, окрім цього, поєднання червоного та синього зустрічається на прапорі Сполучених Штатів — зовнішнього ворога Японії у воєнний період. Зображення американського прапора на кораблі, розташованому біля Онігашими — іконічний знак, що підтверджує наявність у мультфільмі такого значення. Отже, історія про хлопчика, який нападає на Онігашиму, в інтерпретації автора трансформується в пропагандистський наратив про напад японської авіації на американську військову базу в Перл-Харборі.

СЕКЦІЯ:  
УКРАЇНСЬКА ТА СВІТОВА КУЛЬТУРА  
В УМОВАХ ЦИВІЛІЗАЦІЙНОЇ ДИНАМІКИ

*М. Александрова*

**TRAUMA STUDIES СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

*М. Aleksandrova*

**TRAUMA STUDIES OF MODERN UKRAINE**

Підходів та визначень самого поняття «травма» існує безліч, починаючи з розуміння цього поняття З. Фройдом до визначення типів травм польського соціолога П. Штомпки. Але сучасні реалії вже не потребують додаткового роз'яснення як самого поняття, так і типу дослідження TRAUMA STUDIES. Сьогодні фактично всі дослідження, які пов'язані з актуальними подіями, що відбуваються в Україні на тлі військової агресії, вкладаються саме в концепт TRAUMA STUDIES. Увага акцентується саме на сучасному ракурсі травматичних подій, в умовах яких формується соціальне опосередкування травми, її психологічне опрацювання та усвідомлення. Оскільки війна стала реальністю наших днів і ми є свідками подій, то актуалізуються емпіричні методи дослідження, які опираються на спостереженні подій практично в режимі он-лайн. Нині ми безпосередньо проживаємо травматичні події, які відбуваються на рівні як індивідуальних травм, так і колективної травми, водночас, ці події осмислюються та пророкуються їх наслідки.

Культурна травма формується, коли члени суспільства відчувають, що зазнали дії жакливої події, яка позначилася на їхній груповій свідомості, пам'яті та кардинально змінила їх сучасну і майбутню ідентичність. Українське суспільство має пройти ще довгий шлях, який Дж. Александер називає «процесом становлення травми» («trauma process»), протягом якого травма набуває ознак культурного процесу, що постає і підтримується за допомогою різних форм репрезентації.

Травматичний досвід може бути головним об'єднуючим елементом нації, якщо вона має одного травмуючого об'єкта — агресора. Тут продуктивним є підхід А. Ніла, який на прикладі найзначніших американських національних травм доводить, що реакція на травму зазвичай зумовлює прогрес, виникнення нових можливостей для змін та інновацій. Стабілізація негативного досвіду може стати основою актуалізації національної ідеї та патріотизму, і, зважаючи на це, є підстави говорити про колективну травму як основу ідентичності українців.

TRAUMA STUDIES акцентують увагу саме на тому, що періоди становлення національних культур та актуалізація солідарності суспільств завжди відбуваються на тлі травматичних подій. Як правило, становлення культурної ідентичності супроводжується соціокультурними потрясіннями, які переживає нація в боротьбі за своє існування. Актуальною стає теза Е. Ренана про те, що нація — це велика солідарність, що встановлюється почуттям жертв, які вже зроблені і які можуть бути зроблені в майбутньому. Війни, революції, соціально-економічні потрясіння завжди постають на шляху культурної

ідентифікації держави. За умови успішного проходження шляху становлення, національна культура трансформує аксіологічні досягнення у екзистенційні виміри.

Водночас, національна культура набуває геополітичного статусу і посідає своє місце в системі культурно-історичного розвитку цивілізації. Воєнні реалії лише підкреслюють роль та значення української культури в боротьбі за прогресивні цінності цивілізованого світу. Донині українська культура розглядалася як регіональний (народний та національний) кластер. Сучасні події вимагають від науковців нового тлумачення позиціонування української культури — вже в геополітичному вимірі.

*А. Корнієв*

**ТРИ ДОВБУШИ:  
ДО ІКОНОГРАФІЇ ОБРАЗУ «НАРОДНОГО ГЕРОЯ»**

*A. Korniev*

**THREE DOVBUSHES:  
TO THE ICONOGRAPHY OF THE IMAGE OF THE “NATIONAL HERO”**

Героїзований образ «благородного розбійника» і «месника за народні кривди» Олекси Довбуша та його побратимів-опришків був популярним на теренах Західної України ще з XIX століття. Про нього в народі склали легенди і пісні-балади, професійні письменники робили героєм літературних творів, існували і візуальні образи в образотворчому мистецтві. Останні були так само далекі від оригіналу, як і образи літературні, але розповсюджені за допомогою друкованих відтисків, помірні за ціною, широко розходились в народ.

На таких «портретах» Довбуш виглядав хвацьким гуцулом, озброєним пістолем та незмінним топірцем-барткою. При цьому в героїзованому «Довбуші» був присутній безумовно соціальний протест проти несправедливої влади, соціальний виступ бідних проти багатих. Що й прислужилося цьому образу в ті часи, коли за ходом Першої світової війни поширилися революційні настрої і «впали» дві старі європейські імперії — Австро-Угорська та Російська. І хоча українські землі залишались розділені політичними кордонами, однак жвавий зв'язок між ними підживлював ідею єдиної соборної і незалежної України.

На жаль, визвольні українські змагання початку XX століття не досягли цієї мети. Більш того, велика частина України опинилась у складі «соціалістичної держави», а фактично під протекторатом більшовицької Росії. Не дивлячись на це, національний інтелігентський рух, який увесь початок століття підтримував і працював на ідею об'єднання українських земель, продовжував діяти. По обидва боки кордону митці зверталися до одних образів, трактуючи їх саме як національні. Таким був і Олекса Довбуш, який поставав у українських художників в різних мистецьких трактуваннях, і відповідно їх авторській манері, і за образними нюансами. На прикладі творів трьох відомих українських художників розглянемо три «іпостасі» образу Довбуша.

Першим з митців постане Федір Кричевський. Уродженець Сумщини, Ф. Кричевський подорожував Європою, а у Відні стажувався у Густава Клімта, який справив на Ф. Кричевського неабияке враження і залишив

слід у авторській манері українського художника. У 1931 році, під час свого викладання у Харківському художньому інституті, Федір Кричевський створює монументальне полотно «Довбуш». Картина, на превеликий жаль, загинула під час Другої світової війни, але зберігся детально пророблений кольоровий ескіз, який подає досить повне уявлення про авторський задум.

Горизонтальна по розташуванню композиція дозволяє розмістити біля 30 персонажів як уособлення «народних мас», які утворюють «революційне тло». Сюжет мав цілком класичний «оповідальний» характер, який легко дозволяє навіть далекій від мистецтва людині «зчитувати» події у трактуванні, поданому митцем.

Олекса Довбуш у Федіра Кричевського постає водночас як ватажок повсталих і караючий суддя. Він сидить на «картинно» вклоненому коні, ніби у суддівському кріслі. Напроти нього у правій частині полотна «підсудні» — чоловік і жінка, пара аристократів-землевласників. Натовп місцевих мешканців виступає у ролі «свідків» і «присяжних». Вирішуючи художні завдання, Ф. Кричевський залишається вірним собі. Яскравий гуцульський народний стрій, живописне «багатоголосся» у зображенні персонажів, попри сам сюжет картини, робить її святковою, декоративною. Але такою ж далекою від реалій України початку 1930-х років, як вітальні радянські кінокомедії, зняті в часи Голодомору та масових репресій. Проте реалістичною залишається ідея суду над «ворогами народу», що вже почалася запроваджуватися сталінським режимом на території України, адже картина Ф. Кричевського написана вже після Шахтинської справи 1928 року.

У тому ж 1931 році у Львові (тоді це територія Речі Посполитої) свого Довбуша створює Олекса Новаківський. Уродженець Поділля, він був добре знайомий із легендарним образом «карпатського розбійника». Період його професійного становлення припадає на розквіт сецесії. І образ Довбуша ніби спеціально створений для втілення у мистецькій програмі сецесії: близькість до фольклору, романтична історія, можливість використання декоративних елементів, живописне тло Карпатських гір. Усе це активно відтворює О. Новаківський у роботі «Олекса Довбуш — володар гір». Красень Довбуш з одного боку нагадує персонажів «народної картини», з другого постає романтичним «білим лицарем». Зокрема широкий шкіряний пояс гуцульських лісорубів живописно та фактурно передається О. Новаківським ніби частина лицарського обладунку. А гори за спиною народного героя передаються художником з фовістською кольоровою експресією.

На відміну від попередніх двох Довбушів, третє прочитання не має на меті портретування легендарного ватажка. І саме тому видається більш реалістичним. Графічна робота «Засідка Довбуша» також створена у Львові вже відомою на той час художницею Оленою Кульчицькою. У 1940-му, році її створення, Львів фактично знаходиться під радянською окупацією, при цьому образ Олекси Довбуша, як вказувалося, був дозволений радянським агітпропом. Та Олена Кульчицька не збирається героїзувати чи романтизувати його. Вона фактично створює романтичний гірський карпатський пейзаж, стафажем для якого слугують фігури опришків в умовній сторожі на скелі. Тим самим реалізовано один з принципів мистецького конформізму, до якого були



вимушені вдаватися талановиті українські митці, щоби не втратити професію (якщо не свободу чи саме життя).

Продемонстрований тут принцип порівняння мистецьких авторських концепцій на тлі епохи, нині широко задіяний в українському мистецтвознавці, але далеко не вичерпаний, враховуючи багатство тем і сюжетів.

*І. Новоселецька*

## **ВПЛИВ СЬОГОДЕННЯ НА ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ**

*І. Novoseletska*

### **TODAY'S INFLUENCE ON THE VECTORS OF THE WORLD CULTURE DEVELOPMENT**

Світова культура зазнає постійних змін та руху завдяки ентузіазму інституцій, художників, скульпторів, митців та інших творчих агентів мистецької спільноти. Пандемія 2020 року сягнула не бачених раніше масштабів і кардинально змінила вектор розвитку усього цивілізованого суспільства. Кожна країна опинилась у положенні, яке потребувало нових, модернізованих та нестандартних способів вирішення проблем у різних галузях діяльності людини: медицина, психологія, наука, освіта, культура та інші.

Адаптуючись до умов, які диктувала пандемія та світова глобалізація, кожна людина була змушена створювати безпечні умови для життя, роботи, відпочинку, тобто — організувати приватний простір і мінімізувати спілкування з іншими. Тим часом, залишались люди, що забезпечували роботу життєво необхідних організацій та установ: медики, фармацевти, науковці, працівники лабораторій, кас та доставок, водії, ведучі телевізійних програм та тому подібні представники різних професій. Соціальне життя продовжувалось, хоч і існувало у новому форматі. Усі ці чинники зумовили нову цивілізаційну динаміку, у якій змінилась світова культура і культура України не є винятком.

Достеменно відомо, що мікроорганізми завжди формували історію людства: чорна смерть, іспанка та ВІЛ. Зокрема, сьогодні нам відомо про діяльність Луїджі Сакко (1769–1836) — італійського лікаря, який прибув в Ломбардію у 1809 р., щоб вакцинувати півтора мільйона жителів, — був визнаний популяризатором вакцинації проти віспи. В його особі можна розгледіти початок формування культури вакцинації та її застосування у великих масштабах серед різних напрямів медицини, який в подальшому був зафіксований у мистецтві. Створюються пам'ятники лікарям, погруддя винахідникам вакцин, картини, що описують у деталях страшний час пандемії і зберігають у собі пам'ять про ті часи (роботи Камілло Пачетті, Джованні Пандіані, Джованні Сегантіні та ін.).

Сьогодні ми знаходимось на порозі масштабних змін, адже у 2020 р. коронавірус торкнувся всіх і докорінно змінив наш побут, культуру, освіту й загальні життєві цінності. Та чи буде життя коли-небудь таким, яким було раніше? Чи підготує ця боротьба народи усього світу до інших глобальних викликів, таких як зміна клімату?

Людство, яке і раніше звертало увагу на проблеми гармонійного співіснування людини та природи, все частіше звертається до принципів екологічної етики та свідомого проживання на планеті Земля. Створюються нові організації, які підіймають питання захисту та безпеки нашої планети

і пропагують той спосіб життя, який забезпечить існування Землі на довгі тисячоліття.

Вагомим кроком на шляху до зміни культури усього світу стала Conference of the Parties 26 – Конференція Організації Об'єднаних Націй зі зміни клімату, також відома як COP26, яка відбулась у 2021 р. Делегації майже 200 країн (Україна – не виняток) підписали так званий Кліматичний пакт – перша в історії людства угода, що містить чіткий план скорочення використання вугілля, яке є найбільш руйнівним паливом для екології. Його мета – досягти максимального скорочення викидів парникових газів у атмосферу до 2030 р. Таким чином COP26 сформувала напрям нової цивілізаційної динаміки на найближчий час для усіх країн світу. Генії нашого часу активно розробляють, поширюють та інтегрують різні варіанти зменшення шкоди екосистемі Землі.

Як прикладом маленьких кроків до великих змін є діяльність організації Climate Sunday (Кліматична Неділя) – одна з найширших екуменічних християнських коаліцій у Великій Британії та Ірландії з публічних питань, що охоплює деномінації, християнські агентства, церковні групи та окремі громади. Ще у 2019 р. Churches' Environmental Issues Network (Церковна мережа екологічних питань) визнала, що COP26 є ключовою можливістю залучити місцеві конгрегації до кліматичних заходів. Церкви прохали зробити три речі: провести службу, орієнтовану на клімат; взяти на себе зобов'язання зменшити власні викиди парникових газів; приєднатися до спільного заклику до уряду Великобританії вжити більш сміливих заходів щодо зміни клімату напередодні COP26. Як відомо сьогодні – це спрацювало. Під час служб у різних країнах громади взяли на себе зобов'язання захищати найбідніших людей у світі, оскільки на них впливає зміна клімату. Водночас вони поглибили своє розуміння турботи про планету, важливість озеленення власних територій та роль розумного споживання усіх благ цивілізації.

Sky Group Limited (британський медіа-телекомунікаційний конгломерат) став одним з головних партнерів COP26 і являється тією креативною індустрією, що використовує власні ресурси на формування нової культури світу. Окрім того, що у всіх своїх програмах (Sky Kids, Sky Nature, Sky News, Sky Sports) творча команда використовує вміст, який дозволить донести споживачам контенту красу нашого світу та проблеми, з якими він стикається, Sky Group Limited на 50% перейшли на використання електричних транспортних засобів і працюють над тим, щоб досягти нульового рівню викидів до 2030 року. Їх діяльність є демонстрацією нового практичного підходу до формування світової культури відповідно до цивілізаційної динаміки.

Діяльність усіх країн Європейської Союзу спрямована на розвиток одного з головних стратегічних напрямів – культури, і не шкодують грошей на її фінансування навіть у такі тяжкі часи пандемії. Під час однієї з щорічних українських конференцій Creative Ukraine Пер Луїджі Сакко, професор культурної економіки у Міланському університеті IULM, старший дослідник у metaLAB Гарвард, говорить про нові форми креативної індустрії, які б сприяли швидшому переходу кожної країни до нових умов існування цивілізації. Історія показує нам, що культура подолає час пандемії, і саме вона є ідейним рушієм реформації, тому креативне мислення та творчий підхід є головною навичкою людини XXI століття.

Проте, увага світової спільноти була кардинально зміщена у лютому 2022 р. з моменту відкритого воєнного нападу Росії на Україну. Не оминаючи болочого питання нанесення шкоди екології від застосування тяжкої військової зброї, діяльність країни агресора прикувала очі та розум кожного, хто має поняття людяності, гідності, незалежності та суверенності. Україна стала тією державою, про силу і незламність якої знають у всіх куточках планети. Боротьба за право жити стала не просто висловом, а реальним фактом сьогодення, який знайшов обличчя в українцях. Цивілізаційна динаміка, не оговтавшись від пандемії 2020 р., зазнала нових змін, які без сумніву вплинуть на вектор розвитку світової культури, де головним персонажем буде Україна — вільна, незалежна, розвинена європейська держава.

*Л. Тишевська*

**НАУКОВІ НАДБАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕРНОЇ ДОБИ.  
ІЗМАЇЛ СРЕЗНЕВСЬКИЙ**

*L. Tyshenska*

**SCIENTIFIC ASSETS OF UKRAINIAN MODERN AGE.  
IZMAIL SREZNEVSKYI**

Цього року минає 210 років від дня народження Срезневського Ізмаїла Івановича — видатного філолога, фольклориста, славіста, більша частина життя і творчості якого пов'язана з нашим містом, з його університетом. І саме в Харкові першої половини XIX століття працювали найвизначніші українські вчені, митці, письменники, діяльність яких, за лічені роки, перетворила невелике провінційне містечко, що поступалось величиною сусіднім Сумам і Охтирці, у велике губернське місто, де започаткувались процеси українського національно-культурного відродження.

На початку XIX століття єдиною формою існування української культури в Російській імперії залишалась усна народна творчість. Історія народу, його література, особливості світорозуміння плекались в думках, легендах, пісенній творчості українців. Ізмаїл Срезневський, який уже в чотирнадцять років став студентом Харківського університету, ще до навчання захоплювався українською народною творчістю. Микола Федорович Сумцов писав, що любов до народної творчості сформувалась у майбутнього вченого під впливом співучого місцевого населення. Українське середовище спонукало його до спостереження і вивчення життя народу, його побуту, мови, творчості. Під впливом народної поезії ще зовсім молодий І. Срезневський захопився історією України. Він із захватом читав літописні пам'ятки, славнозвісний рукопис «Історія Русів», який надзвичайно вплинув на формування поглядів майбутнього вченого-славіста. Звертаючись до етнічних джерел українського народу, вчений приходить до висновку щодо самотності мови цього народу. Цю думку він пізніше неодноразово висловлював на сторінках тодішньої преси, стверджуючи, що українська мова — це мова, а не діалект від іншої, і це одна із найбагатших слов'янських мов. Хоч слід зауважити, що згодом він висловив іншу думку щодо української та білоруської мов, стверджуючи, що ці мови очевидно є діалектами якихось давньоруських мов.

Процеси формування модерних буржуазних націй у Європі супроводжувались буремним розквітом романтизму в літературі. Він став, по суті, одним із основних чинників національного пробудження. Своєрідністю українського романтизму стала боротьба за рідну мову як за важливу умову формування національної культури. Крім того, епоха романтизму збагатила українську літературу новими жанрами: історичною поемою, баладою, драмою. В Україні першим осередком романтизму став Харківський університет. Уже в 20-х роках професор Срезневський гуртує біля себе студентів і викладачів, які цікавляться розвитком модерних європейських літератур. Історичне минуле, пафос героїчної боротьби, образ національного героя стають складовою українського романтизму.

По закінченні університету інтерес до української старовини приводить його до півдня України, де живучими були перекази козацької минувщини, легенди запорозького краю. Зібрані там матеріали розміщуються у фольклорно-історичній збірці «Запорожская старина». Вихід цієї збірки став свого часу величезною подією в українській фольклористиці й історіографії, і саме ця збірка принесла вченому літературне визнання і славу вченого-етнографа, навіть незважаючи на критику щодо його власних стилізацій під фольклор, що увійшли до збірки.

Коли вчений отримав запрошення здійснити кількарічну наукову мандрівку слов'янськими землями, він із задоволенням погодився. Під час цієї подорожі І. Срезневський відвідав слов'янські країни, зібрав багатий етнографічний матеріал, удосконалив знання мов. Найвизначнішим доробком від цієї подорожі стала наукова праця «Святылища и обряды языческого богослужения древних славян по свидетельствам современников и преданиям», за яку він першим у Російській імперії отримав ступінь доктора слов'яно-руської філології.

І. І. Срезневський у різні періоди своєї наукової діяльності не завжди був послідовним у своїх наукових твердженнях, однак не підлягає сумніву, що це був великий вчений свого часу і його науковий доробок збагатив як вітчизняну, так і світову науку модерної доби.

*А. Авершина*

## **ОБРАЗ ЖІНКИ-МАТЕРІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МЕДІАКУЛЬТУРІ**

*А. Avershyna*

### **THE IMAGE OF A WOMAN-MOTHER IN A MODERN UKRAINIAN CULTURE**

Зміна гендерних ролей є наслідком глобалізації, технічного розвитку та формування медіакультури. Медійний простір та масова культура транслюють образ сучасної емансипованої жінки. Проте невіддільним стереотипом в українському суспільстві залишається образ жінки-матері, що наповнюється сенсами відповідно до соціокультурної дійсності, яка трансформується в часі та просторі. Українські реалії співзвучні загальносвітовим тенденціям. Проблематика представленості стереотипного образу жінки-матері в медіапросторі посилюється активною фазою війни і вимагає артикуляції з урахуванням цієї особливості.

Вивченню трансформації образу матері в українській культурі присвячені праці, зокрема, Г. Беленької, О. Кісь, К. Откович, Б. Цимбалістого. Дослідники

розкрили архетип матері звертаючись до традиційного сприйняття з точки зору патріархальності суспільства. Виокремили образ жінки-матері, як символ державності зіставивши з архетипом «Україна-ненька» або «Берегиня». Тоді як українські реалії спонукають до уточнення діапазону сенсів материнства, в якому простежується візуалізація наративів війни, страждання та державності.

Сучасне українське мистецтво демонструє нові інтерпретації традиційного жіночого образу матері, особливо в період повномасштабного вторгнення. Українська культура транслює візуальний контент, що формується під впливом воєнних подій. Образ жінки-матері конструюється з матриархального традиційного українського суспільства, що стереотипно сприймало жінку в ролі матері чи архетипу «Україна-ненька», «жінка-Берегиня».

Візуальні інтерпретації, зокрема жіночих образів, демонструють соціальну реальність та відіграють роль культурних текстів. Так, Б. Цимбалістий зазначав, що в українській родині вся влада належить матері, жінка-матір є важливим образом з точки зору формування національної психіки. Ставлення дітей до матері науковець порівнював з патріотизмом.

У сучасній візуальній культурі, за допомогою реклами та ілюстрацій, жінка зображується як уособлення державності. Дослідниця жіночої історії О. Кісь зазначила, що в сучасному медійному просторі материнство транслюється в межах стереотипного образу жінки як матері та синонімічно опіці.

В ілюстраціях Людмили Шевченко, Олександра Грехова та Катерини Лисовенко зображено сильних, вільних, нескорених жінок, що символізують незламність українського суспільства та держави. У працях Людмили Шевченко, Олександра Грехова проілюстровано обстріляний пологовий будинок у Маріуполі 9 березня 2022 р., що дозволив виокремити образи реальних жінок як узагальнені символічні зображення страждань українського народу. Художники продемонстрували жінок, що попри вибухи та смерть є втіленням берегинь нового життя. Події з ілюстрацій відбуваються на тлі воєнних злочинів та геноциду проти українського суспільства.

Прикладом візуальних образів матері у контексті війни слугують картини Катерини Лисовенко, що є втіленням сучасного образу жінки-матері, де авторка за допомогою зображення транслює свободу та боротьбу сучасної жінки.

Зазначимо, що сучасне візуальне мистецтво ретранслює вільну жінку-матір, що символізує боротьбу, страждання та державність. Глобальному контексті образ жінки-матері змінюється під впливом емансипації з розвитком медійної сфери, що транслює суспільні стереотипи. Повномасштабне вторгнення на територію України змінило стереотипне уявлення про жінку-матір, з'являються нові символічні ролі. Жінка-захисниця, що є втіленням материнства для всього українського народу, як приклад образ Стефанії у відео на пісню «Stefania» (гурт «Kalush Orchestra»).

Таким чином, воєнні події в Україні вплинули на медійний простір шляхом поглиблення та деталізації стереотипного образу жінки-матері, збагативши його модусами страждання, боротьби та уособлення державності, що сприяє формуванню нового сприйняття української культури у глобальному просторі.

*А. Біленька*

## **ВПЛИВ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ НА ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА В ТЕАТРИ ТА КІНО**

*А. Bilenka*

### **THE INFLUENCE OF VALUE ORIENTATIONS ON THE PECULIARITIES OF THE STAGE SPEECH IN THEATER AND CINEMA**

На думку багатьох науковців, найбільш складними і довготривалими є ті ціннісні конфлікти, що стосуються питання етнічної сфери, а точніше рис своєї ідентичності. До таких можна віднести, зокрема традиції, культуру, символи, моральні і релігійні цінності і, звичайно ж, мову. Намагання ж індивіда подолати їх і досягти консенсусу викликає питання його спільноти.

Важливий чинник, який впливає на формування ціннісних орієнтацій — це, в першу чергу, сімейне виховання, оскільки саме сім'я стає першою спільнотою, яка формує майбутнього громадянина і вказує траєкторію, за якою буде розвиватись особистість від критеріїв оцінки правильного і неправильного, до фундаментальний понять добра і зла. Але за відсутності сім'ї людина губиться в глобалізованому просторі й довго не може знайти себе. Іноді вона стає асоціальною та безвідповідальною через неможливість адекватно оцінити свої дії. В неї формується обмежений словниковий запас, немає того багатства інтонацій, якими насичена мова більшості людей, голос невиразний, глухий і тьмянний, іноді присутнє заїкання. Саме такі особливості мови внаслідок обмеженого кола спілкування змалку властиві персонажам, які створили В. Гало у фільмі «Будинок духів», Р. С'юелл у «Темному місті», Е. Перкінс в «Психо», Д. Айронс в кінострічці «Зв'язані насмерть», Т. Рот в «Легенді про піаніста», а також варто згадати дивакуватих героїв Д. Делпа у фільмах «Едвард руки-ножиці», «Сонна Лощина», які або з народження росли без батьків, або трагічно втратили їх у дитинстві. Загалом ці герої через свою асоціальність більше послугують пластикою, або мімікою, аніж мовою, їх відповіді односкладні, інтонація передає невпевненість у власних діях. Серед театральних постановок в Україні з даним типом героїв варто згадати образи Мег і Морін, які в різні часи зіграла М. Струннікова на сцені Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Шевченка. Натомість герої у сімейних фільмах М. Калкіна в «Один вдома», Д. Робертс у кінострічці «Мачуха» та Р. Вільямса в «Місіс Даутфайр» демонструють, яку важливу позитивну роль відіграє етап дитинства у становленні майбутньої особистості. Їх інтонації емоційно насичені, активна міміка і жестикуляція, впевнена мова, робота над динамікою звуку, застосовується весь діапазон голосу. Використання даних мовних засобів у багатьох сімейних фільмах свідчить про першочергове значення сім'ї у формуванні особистості.

Варто наголосити, що в українській культурі вагому роль відіграє образ жінки, зокрема і жінки-матері, яка активніша в громадському житті, а і іноді вражає мужністю та моральною силою духу, у порівнянні з образом жінки у інших культурах, зокрема східноєвропейських. В кінематографі Заходу можна згадати акторську роботу А. Джолі у фільмі «Підміна», або роботу С. Сарандон у вищезгаданій «Мачусі», які показують класичний образ матері, яка ладна на все заради добробуту своїх дітей і є уособленням любові. Актриса

використовують м'який теплий грудний звук, зокрема кардинально змінюється інтонація С. Сарандон, коли та після сварок з колишнім чоловіком і його новою дівчиною, розмовляє з дітьми. Темпоритм її мови більш рівний, голос відповідно спокійніший. Також можна згадати роль Н. Ужвій у фільмі «Райдуга», яка розкриває героїзм жінки-матері під час Другої світової війни через «співочу», іноді патетичну манеру мови.

У вітчизняному фольклорі можна часто зустріти ситуації, коли жінка домінує над чоловіком морально, а іноді і побиває його, якщо той ледачий і виступає більш негативним образом. У зв'язку з останнім твердженням, в першу чергу, на думку спадає українське скетч-шоу «Каламбур», в якому сварливу жінку грає Т. Іванова, хоча там надана перевага пластичному вираженню, аніж мові, але більш класичний образом виступає образ Кайдашихи з «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуй-Левицького. Серед екранізацій можна згадати однойменний фільм 1993 р., в якому образ Кайдашихи втілила Л. Лобза та Н. Сумська у постановці театру ім. Франка. У обох випадках для мовного вираження образу актриси використовують «старечу» манеру, форсують звук, щоб він здавався крикливим, інтонації одноманітна, щоб ця одноманітність стала рано чи пізно драгувати.

Варто врахувати: дослідники української духовності одноставно дійшли висновку, що українці відрізняються емоційною вдачею, і це є проявом внутрішньої свободи, тобто, в їх житті емоції часто переважають над розумом і волею. Тому актори, особливо епохи Театру корифеїв, для передачі емоційності своїх персонажів використовували весь свій голосовий та інтонаційний діапазон.

Якщо звернутись до внутрішньої і політичної свободи, як духовної цінності, то треба наголосити, що своєю природою вдала чужа й деспотична. Що стосується питання свободи і обмежень, то ця проблема є головною, або зустрічається побіжно у кінострічках та образах Б. Пітта з «Легенд осені», Р. Кроу з «Гладіатора», Н. Сумської з «Наталки Полтавки» та, зокрема, в українській рок-опері «Біла Ворона» за участі вищезгаданої актриси. Головні герої цих творів через вольову впевнену інтонацію, широкий діапазон різних мовних засобів, лаконічність у висловах та емоційність передають своє прагнення жити в гармонії зі своїм власним «Я», не залежати ні від чужої волі і самостійно шукати своє призначення.

Також треба звернутись до потреби індивіда в самореалізації, та самоудосконаленні, які слугують духовності і є основою ієрархії ціннісних орієнтацій. Духовну культуру не можна «нав'язати» індивіду, вона ж являє собою і своєрідне «випробування» для людини свободою. Але варто зазначити, що передумовою для самореалізації людини є необхідний рівень духовності, рівень духовних цінностей. Серцевиною ж духовного світу особистості виступає світогляд, але він передбачає вибір людиною образу життя загалом, в той час як духовність спрямована на свідомий вибір власної долі і образу. Серед вітчизняних і світових кінострічок, які звертаються до проблеми самореалізації, можна виділити фільми «Привид опери» та образом Крістіну виконанні Еммі Россум, «Ла-Ла Ленд» з Р. Гослінгом та Е. Стоун, «Перший лицар» з Р. Гіром та Д. Ормонд, «Віднесені вітром» з В. Лі та К. Гейблом, «Найвеличніший шоумен»

з роботами Г. Джезмана, З. Ефрона, Зендеї та «Маленькі жінки» та роллю Марч у виконанні В. Райдер.

Таким чином, ціннісні орієнтації відіграють значну роль у створенні, як художнього твору загалом, так і окремих акторських робіт і сценічного слова зокрема.

*Н. Ігнат'єва*

### **СЦЕНІЧНИЙ РУХ ЯК ЗАСІБ НЕВЕРБАЛЬНОГО СПІЛКУВАННЯ ПЕРСОНАЖІВ У ПЛАСТИЧНІЙ КУЛЬТУРИ**

*N. Ihnatieva*

#### **STAGE MOVEMENT AS A MEAN OF NON-VERBAL COMMUNICATION OF CHARACTERS IN PLASTIC CULTURE**

Говорячи про театр та про вистави, ми передусім звертаємо увагу на гру акторів: наскільки цікавою була їхня гра, чи вдалося актору розкрити характер персонажу і таке інше. Але дуже мало ми говоримо, наскільки пластично виразним був актор у втіленні свого образу.

Звичайно, людське спілкування відбувається переважно за допомогою слів. Вербальна комунікація дуже розвинена й відображає процес двостороннього (навіть, багатостороннього) обміну інформацією через використання системи сукупності слів в одному мовному середовищі. А якщо уявити, що людина не знає мови свого співрозмовника, що вона починає використовувати? Звичайно, рухи.

Але навіть спілкуючись однією мовою за допомогою рухів, жестів, міміки, положення тіла, погляду, люди намагаються порозумітися одне з одним. У житті невербальна комунікація супроводжує людину увесь час, відтворюючи чуттєвий та емоційний стан людини, її бажання і думки. Деколи люди використовують жести свідомо, наприклад, намагаючись привернути до себе увагу або подати певні знаки, але найчастіше це відбувається на підсвідомому рівні, супроводжуючи людську мову та виявляючи ставлення до змісту розмови.

Підняття руки в привітанні або в прощанні, обійми з людиною мають свої пластичні особливості, які залежать від емоційного стану та ставлення однієї особи до іншої. Одне привітання, якщо виникає радість при зустрічі, і зовсім інше, якщо цієї радості немає, а присутнє бажання пройти мимо. І тут теж може бути різниця — якщо людина просто поспішає і якщо їй неприємно бачити, або вона презирливо ставиться до людини, яку зустріла. Все це підсвідомо позначається на пластиці, яку самій людині важко контролювати, але, відносно інших, здебільшого вона довіряє тому, що бачить, тобто невербальній інформації.

На сцені драматичного театру виникає специфічна ситуація: актор повинен в умовному часі й просторі, в умовних обставинах зіграти літературного персонажа так, наче це справжня людина з притаманними їй думками, почуттями й діями. Виконавцю потрібно не тільки вивчити текст й «відчути» роль, але й подумати над жестами і рухами.

Звичайно, актори вільно себе почувають на сцені, спілкуються, співають, навіть танцюють, але, якщо розглядати з чого складається дія у виставі драматичного театру, впевнено можна стверджувати, що в основі лежать звичайні побутові рухи. Вони можуть відповідати певній історичній епосі, мати



відтінок національного або політичного характеру, певних подій, але насамперед вони повинні відображати міжособистісні стосунки.

Працюючи над роллю, вивчаючи характер свого персонажу, акторові потрібно віднайти особливу манеру передання інформації, жести, пози. Візьмемо, наприклад, обійми. Перш за все, акторові треба визначити, кого доведеться обіймати — кохану людину, батька чи матір, друга або недруга. Далі зрозуміти, в якій ситуації це відбувається, які почуття володіють персонажем, які бажання виникають в нього. А потім, найголовніше, віднайти ті рухи (можливо навіть вибрати з декількох), що можуть найточніше розкрити внутрішні переживання образу. Сценічний рух починається тоді, коли актор виходить на сцену в образі й грає у виставі, або можна сказати, що це пластична партитура ролі, створена спеціально для конкретного образу.

Під час вистави поза вербальною комунікацією виконавець повинен вміти показати справжнє ставлення свого героя до іншого, справжні бажання або зацікавленість в чомусь, тобто як певна дійова особа передає інформацію або впливає на свого співрозмовника за допомогою пластики. Саме сценічний рух, як один із важливих елементів, стає засобом невербального спілкування персонажів.

*О. Проскурякова*

## **МИСТЕЦТВО ГРИМУ В КУЛЬТУРІ САКРАЛІЗАЦІЇ**

*O. Proskuriakova*

### **THE ART OF MAKE-UP IN THE CULTURE OF SACRALIZATION**

Феномен сакрального належить до фундаментальних проблем культури. Сакралізація образів часто зустрічається в культурно-історичному просторі як минувшини, так і сучасності. Доволі часто дослідники культурології підіймають питання навколо сакралізації культурних практик повсякденності, але досліджень стосовно мистецтва гриму в культурі сакралізації досі не підіймалися. Мейкап за своєю специфікою можна віднести до культурних практик повсякденності, а «культурні практики», у свою чергу, формують та відображають культуру певного періоду чи епохи. У цій публікації здійснюється спроба осмислити означену проблему з позиції культурології, що дозволяє розглянути грим у контексті цілісного погляду на культуру.

Відомий вчений М. Еліаде визначає сакральне через його протиставлення профанному. Таким чином, якщо вважати «мейкап» більш повсякденним засобом виразності, то саме грим, як засіб створення образу, ми можемо розглядати в контексті культури сакралізації. Р. Кайуа погоджується з думкою попереднього автора, а також розкриває сакральне через систему табу. У роботі «Міф та людина. Людина та сакральне» автор зазначає: «Сакральність належить як стабільна або перехідна властивість деяким речам (предметам культу), деяким людям (царю, жерцю), деяким просторам (храму, церкви, святилищу), деяким моментам часу (неділі, дням Великодня і Різдва) тощо. Все, що завгодно, може стати її носієм і тим самим знайти в очах індивіда чи колективу ні з чим не порівнянний престиж». Отже, ми вбачаємо доречним розглянути мистецтво гриму специфічним каналом сакралізації образу.

Важливими механізмами значення сакрального та профанного є:

- 1) підвищення нуменозного через надання йому надприродних рис;
- 2) сакралізація культури через демаркацію сакрального від профанного;
- 3) встановлення табу як культурного імперативу.

Але слід пам'ятати, що ці механізми потребують спеціально спланованих та організованих дій, які можуть виражатися у ритуальних діях, символах та знаках, каналом для прояву яких може виступати мистецтво гриму. Розглянемо цю концепцію на прикладі культури Стародавнього Єгипту.

Як відомо, у Стародавньому Єгипті косметикою користувалися спочатку жерці, але з часом вона стала популярною серед жінок та чоловіків усіх верств населення не тільки через свої лікувальні та протизапальні здібності, а й задля підкреслення краси та статусу. На початку косметика була пов'язана з обрядовістю та символізацією. Вона чітко відокремлювалася від профанного виміру та вимагала від її носія спеціального досвіду та статусу. Далі декоративна косметика проходить певні етапи секуляризації, що своєю чергою дає змогу користуватися нею у повсякденному житті задля рішення різних земних потреб багатьом верствам населення. Єгиптяни створювали мазі від опіків, вибілювали шкіру, підводили очі та багато іншого, і хоча вони пов'язували здібності косметики з магією, повсякденне використання усього вище зазначеного у побуті несе в собі більш споживчий характер.

«Якщо макіяж несе в собі прагматичну функцію, то грим не обходиться тільки нею, він відповідає і зазнакову», — зазначає дослідниця А. Шаркіна. Таким чином, якщо сакральне підвищується над профанним, тобто повсякденним, доречно стверджувати, що мейкап відноситься більше до повсякденного — профанного, а грим у деяких випадках може ставати семантичним та сакральним каналом.

На противагу цьому, елементами сакрального наділені «правила ритуальної чистоти» фараона та його сім'ї. Як відомо, вони користувалися спеціальними ваннами, доглядовими та омолоджувальними процедурами, нігтьового і перукарським сервісом та інше. Такий спосіб життя може бути розцінений як один з каналів для створення бажаного образу «винятковості». Але оскільки профанне доступно всім, а сакральне — лише обраним, тому ці, зазвичай повсякденні дії, в даному випадку повинні супроводжуватися певними ритуалами, мати систему табу та обрядовості. «Підвищення значущості ритуалу та підвищення його смислового престижу, — підкреслює дослідник Г. Панков, — передбачає наділення його духовним змістом як ідеальної процедури. Таким чином, символізація є спеціальною формою семіотичного акту ідеалізації культури».

Косметичні засоби можуть виконувати дві важливі функції — інформативну (умовно-основний план) та експресивну (план умовних образів). Розглянемо зазначені функції на прикладі умовної схеми гримування фараона, які збереглися на фресках та саркофагах: 1) губи та щоки висвітлювалися охрою; 2) очі зазвичай підводилися чорною або зеленою фарбою; 3) важливим атрибутом царської влади була борода, яка зазвичай була виготовлена з золота. Окрім коригуючої та прагматичної функції (захистити від сонця та комах), такий грим вказує на статус: більш яскрава кольорова гама виражає ступінь заможності, підкреслює мужність та «богоподібність», наближаючи до сакрального ідеалу тіла без недоліків. Отже, грим як один з елементів

створення образу фараона за допомогою експресивної функції створює певний сенс — підвищення культурного простору влади фараона над оточуючим його середовищем як профаним (тобто буденним) виміром у розумінні суспільної мережі.

Зауважимо, що єгиптяни надавали гримуванню релігійного значення. Наприклад, Уаджет, символ ока бога Гора, мав право малювати тільки фараон. Такий знак позначав божественну владу, мав захистити носія та підкреслював зв'язок людини з потойбічним. У такому випадку грим можна розглядати як механізм системи табування та заборон, через яку може розкриватися сакральне. Метою табу є ізолювати вказані категорії осіб. Таким чином, накладання санкцій говорить про регулятивну функцію культури, яка діє у даному випадку за допомогою гриму як одного з інструментів. Образ фараона не тільки постає «боголюдиною», а й автоматично включається у систему соціокультурного регулювання. Сакральне також може виражатися в аксіологічному аспекті, тобто значення та цінність об'єкту, який вимагає особливого шанування, демонструє найвищу цінність. Отже, грим стає одним з атрибутів влади, символом величі, який містить у собі функції системи сакралізації, що проявляються через семіотико-образну побудову інформації про цінності.

З огляду на вищезазначене, процес сакралізації необхідно розглядати одним з механізмів керування свідомістю індивіду та мас. У свою чергу цей складний процес вимагає дотримання певних механізмів, які можуть проявлятися у різних діях (ритуалах, знаках тощо), дієвим інструментом для впровадження яких може виступати мистецтво гримування. Таким чином, грим виступає елементом створення сакрального тексту в тілесному просторі та водночас засобом конструювання тілесної сакральності, з якого створюється сакральна постать вождя, жерця, фараона. Отже, грим постає семіотичним способом сакралізації постаті фараона та одночасно сакралізації його влади.

Аналіз значення сакрального в системі взаємовідносин з різними феноменами культури, зокрема з гримом, дає змогу з'ясувати різноманітність форм конституювання сакральної особистості та культурних каналів сакралізації. Різні варіації прикрашання тіла, що створювали певний ідеал, добре відомі у багатьох регіонів світу у різні часи Стародавнього Риму, Вавилону, Греції, Юдеї, Китаю, Японії, Індії та інших країнах. Це дає нові перспективи для дослідників з галузей культурології та мистецтвознавства у поглибленні питань значення гримувального мистецтва в культурі сакралізації.

*Ю. Соловйова*

**ЕКОЦЕНТРИЧНІ АСПЕКТИ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ  
ТА ЇХ ІНТЕГРАЦІЯ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

*Y. Soloviova*

**ECOCENTRIC ASPECTS OF AESTHETIC EDUCATION  
AND THEIR INTEGRATION TO THE MODERN CULTURAL SPACE**

Нагнітання кризових ситуацій у сучасному світі зумовлює все нові й нові пошуки вирішення надто складних проблем, з якими людству ще не доводилося стикатися, як, наприклад, вторгнення однієї країни на територію

іншої під прикриттям тієї чи іншої ідеологічної брехні. Так звана «спецоперація РФ» в Україні оголила всю нелюдську, немилосердну правду про війну, якою вона взагалі може бути. Нові проблеми потребують нових підходів і відповідно нового типу поведінки, нового типу взаємовідносин в рамках «людина – людина», «людина – природа». На всіх етапах розвитку людства увагу мислителів та митців привертала ідеал досконалої людини. Для західного світу формування духовно розвинутої, морально досконалої, творчої людини пов'язували передусім із мистецтвом, на сході такі пошуки здійснювалися через засвоєння основ буддизму та інших духовних учень.

Для архаїчної епохи було властиве панування міфологічної свідомості. З початком розвитку асоціативного художнього мислення прийшло усвідомлення причинно-наслідкових зв'язків між об'єктами та явищами навколишньої дійсності, відчуження від предметів реальності через абстрагованість від цілісності шляхом виділення їхніх ознак і властивостей. Канонічна епоха привела до розквіту європейської культури. В рамках панування усталених канонів сформувалися стереотипні художні образи, в яких закарбувалися найкращі взірці художнього мислення, відбилися національні особливості освоєння світу людиною.

Формування індивідуально-творчої свідомості вплинуло на характер художнього відображення дійсності в усіх видах мистецтва. Зокрема, епоху Відродження пов'язують із розвитком парадоксального художнього мислення. Йдеться саме про спосіб художнього зображення світу, який орієнтується не на імітацію дійсності, а на відбиття світу, переломлене кризь творче переосмислення реального та ймовірного буття.

Неканонічна епоха розвитку художньої свідомості характеризується становленням есеїстичного мислення, що позначене певною фрагментарністю, розщепленням цілісної картини світу. В епохи модернізму й постмодернізму діалектика художнього образу визначається поступовою зміною антропоцентричного принципу зображення світу на антропокосмічний, зміною, що зумовлена загальною тенденцією мистецтва до інтегративного, екологічного мислення, орієнтованого на збереження культурних традицій, на універсальний гуманізм і нову дисципліну розуму, яка узгоджує індивідуальні думки зі всесвітнім розумом. Причину загальної кризи людської цивілізації прихильники теорії екокритики (зокрема, Вільям Рюкерт, Шерілл Глотфелті, Джозеф Мікер, Д.Філіпс) вбачають у відірваності культури від природи, у непомірному зростанні людського егоїзму. Згідно з таким підходом, культурна екологія як галузь екокритики покликана аналізувати аналогії між екосистемами та художніми образами. Інтеграція ідей екокритики в естетичному вихованні молодого покоління проявилася, передусім, у галузі літературознавства. Цей процес здійснювався через перепрочитання відомих творів із екоцентричних позицій, при цьому основна увага акцентувалася на репрезентації в них світу людини. Значно розширюються сфери застосування низки екоцентричних понять, їх вживання стосовно явищ, що не належать до світу природи. Дослідники апелюють до творчості письменників, у чийх текстах природа відіграє головну роль. В українському літературознавстві з екокритичних позицій були наново інтерпретовані тексти відомих творів Лесі Українки, Олени Пчілки.

Стосовно українського прозового дискурсу варто зазначити, що часто митці звертаються до радикальної інтерпретації подій та явищ, вони вдаються певним чином до профетичних інтонацій, прагнуть застерегти нас від загрози, яка нависла не лише над нашим довкіллям, а взагалі над самою можливістю збереження планети і всього живого на ній. Цю загрозу спричиняють безвідповідальні дії сучасних диктаторів, несамостійної, залежної від чужих впливів влади, егоїстичний підхід до розвитку економіки, розширення сфери техногенних випробувань. Небезпідставно письменники вважають, що на сучасному етапі на землі майже не залишилося справжньої первісної природи, тому що кожен куточок нашої планети страждає від впливу глобального потепління, токсичних відходів, радіоактивних опадів, воєнних дій тощо (Г. Пагутяк, М. Дочинець, М. Матіос).

Виклики сучасного світу доводять доцільність звернення до міждисциплінарної точки зору, залучення ширшого інструментарію екокритики у контексті екологічних проблем та в контексті парадигм «людина-людина», «людина-природа». Сфера застосування накопиченого досвіду останнім часом значно розширилася, результати «перепрочитання» романтичної поезії та канонічної літератури почали активно використовувати в кіномистецтві, телебаченні, театрі, дизайні. Водночас екокритика запозичила методології та теоретично обґрунтовані підходи з інших напрямів та галузей людського життя.

*О. Яриніч*

**ЕЛЕМЕНТ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ  
«ЗНАННЯ ТА ПРАКТИКИ ПРИГОТУВАННЯ САХНОВЩИНСЬКОГО КОРОВАЮ»  
В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ**

*О. Yarynich*

**ELEMENT OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF UKRAINE  
“KNOWLEDGE AND PRACTICES OF PREPARING SAKHNOVSHCHYNA LOAF”  
IN THE CONDITIONS OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR**

Згідно з наказом Міністерства культури та інформаційної політики України від 06.07.2022 № 228 «Про внесення змін до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України», елемент нематеріальної культурної спадщини (далі — НКС) «Знання та практики приготування сахновщинського короваю» було включено до Національного переліку елементів НКС України. Це один із трьох елементів НКС від Харківської області, що представлений у Національному переліку елементів НКС України.

«Знання та практики приготування сахновщинського короваю» — елемент НКС, поширений в межах Сахновщинської територіальної громади Красноградського району Харківської області. Його носіями є 10 жінок із смт Сахновщина та сіл Огіївка, Тавезня, Новодмитрівка, Лебедівка, Дубові Гряди, Великі Бучки, Катеринівка, Володимирівка та Шевченкове. Сахновщинський коровай — це усталений символ гостинності, єднання поколінь, зв'язку із навколишнім середовищем у плані продовження давніх локальних хлібопекарських традицій. Елемент тісно пов'язаний із весільною обрядовістю, активно використовується під час урочистих прийомів і культурно-мистецьких масових заходів. Він виконує низку важливих функцій, серед яких —

*соціокультурна* (засвоєння знань і досвіду поколінь), *адаптивна* (приспособлення елемента до змінних умов середовища), *інтегративна* (об'єднання громади завдяки існуванню елемента), *виховна та освітня* (передача знань і умінь про елемент, прищеплення поваги до народних традицій), *семіотична* (використання символіки, усталеної у народній практиці) та інші. Головними особливостями елемента є одноосібний процес приготування короваю без фольклорного супроводу; способи приготування короваю – з цільного шматка або невеликих шматків тіста, з косичок, з'єднаних із невеликими шматками тіста, комбінування; способи оздоблення короваю – плоска або об'ємна оздоба із прісного тіста, об'ємна оздоба із тіста, комбінування. Загрозами і ризиками для існування елемента є загроза окупації території, життю і безпеці носіїв елемента; переселення населення (міграція, еміграція), психологічний і фізичний фактори (поганий настрій, слабе здоров'я, емоційна нестійкість), ризик значного здорожчання складників та, як наслідок, можлива втрата попиту.

В умовах повномасштабної російсько-української війни елемент НКС розвивається під впливом сучасних реалій. Сахновщинська громада не була окупована російськими військами, носії не виїжджали за межі своїх населених пунктів. Це, певною мірою, забезпечує життєздатність елемента під час війни. У сільській місцевості попит на замовлення короваю хоч і знизився порівняно із довоєнними показниками, але все ж присутній. Найстарший носій елемента НКС Любов Терещенко (1947 р.н.) із села Огівка надала короваю нового значення. Разом із дочками та невістками вона займається волонтерством – готує домашню випічку та короваї на передову для захисників України. Таким чином, короваї для воїнів став символом домашнього затишку, турботи і згадкою про рідний дім. Що цікаво, родина Терещенків має гарну сімейну традицію: коли за столом збирається вся рідня, а у пані Любові її дуже багато, то на столі обов'язково буде присутнім короваї.

Крім того, сахновщинський короваї та жінки, що його випікають, відіграють вагомую роль у культурному житті громади. Зокрема, з нагоди включення елемента «Знання та практики приготування сахновщинського короваю» до Національного переліку елементів НКС України у серпні 2022 року в Сахновщині відбувся територіальний захід-презентація «Сахновщинський короваї – надбання України» за участі 5 носіїв елемента – Любові Терещенко (с. Огівка), Олени Ключко (с.мт Сахновщина), Лесі Шикітки (с. Тавезня), Світлани Дробот (с. Дубові Гряди) та Тетяни Проценко (с. Новодмитрівка). Захід включав відзначення носіїв за їхні заслуги перед громадою, презентацію і дегустування короваїв, прослуховування старовинних коровайних пісень у виконанні фольклорного гурту «Чорнобривці».

Щороку, традиційно на Покрову, у Сахновщині проходить територіальний ярмарок. Цьогоріч концепція ярмарку під назвою «З Покровою до перемоги» базувалася на ідеї благодійності, а саме збору коштів для протезування сахновщанина, захисника України Володимира Гладкого. Однією із локацій заходу було «Містечко випічки», де, звісно, для продажу була представлена гордість громади – сахновщинський короваї від добре знамих коровайниць громади.

Як бачимо, навіть у умовах повномасштабної війни елемент НКС «Знання та практики приготування сахновщинського короваю» продовжує побутувати,

практикується випікання короваю з нагоди весіль та різних культурно-мистецьких заходів. Матеріали про життєздатність елемента підтверджують розгорнуті інтерв'ю та публікації для Українського радіо (Харків), Суспільне Новини, телеканалу Інтер. Інформація про елемент та його носіїв активно висвітлюється у соціальних мережах, на сайтах культурних та туристичних організацій громади, області та України.

СЕКЦІЯ: ФІЛОСОФСЬКІ, СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ  
ТА ПРАВОВІ ВИМІРИ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

*В. Лисенкова*

**ДО ПИТАННЯ ЗМІН СПОСОБУ ЖИТТЯ В СУСПІЛЬНИХ УМОВАХ**

*V. Lysenkova*

**TO THE ISSUE OF LIFESTYLE CHANGES IN SOCIAL CONDITIONS**

Спосіб життя людини формується поступово в залежності від її світоглядних і сенсожиттєвих орієнтирів. Можливо говорити, що він змінюється у взаємозв'язку і з її віковими характеристиками. Тобто, спосіб життя будується відповідно етапам життєвого шляху людини: дитинства, підліткової пори, юності, молодості, зрілості, старості. Кожного етапу він складається з втілення життєвих принципів у хід існування. Спосіб життя має у своєму складі як ядро, так і периферію. Елементи ядра об'єднують найважливіші константи людського буття, а периферія – другорядні моменти, більш мінливі. Безумовно, людина намагається під впливом обставин здебільшого зберегти саме елементи ядра, тому що вони виражають найсуттєвіше для неї. Периферійні елементи можуть змінюватись не так болісно. Але саме особистість стає іншою з часом, тому і ядро способу життя зазнає змін.

Іноді ці зміни бувають докорінними для індивіда. Тоді етапи життєвого шляху і позиції людини трансформуються якісно. Оточуючі можуть констатувати, що перед ними нібито нова людина. Але іноді особа змінюється з часом поступово й спосіб життя це відображає. Багато життєвих постулатів залишаються такими, якими були і тільки зазнають певного розвитку. Тоді траєкторія долі є більш плавною з відсутністю різких змін і поворотів.

Спосіб життя змінюється не тільки внутрішньо, але й зовнішньо. Економічні, політичні, соціальні, культурні зміни у країні можуть суттєво впливати на спосіб життя її громадян. Це іноді відбувається супротив їхньої волі. Наприклад, ми бачимо, як у багатьох українців змінився спосіб життя під час війни. І люди страждають саме від неможливості жити своїм життям, тим що вони для себе створили до цього періоду.

Але, якщо подивитись на історичну складову розвитку культури, можна виявити суттєві розбіжності в способі життя людей у різні історичні періоди. Економічні зрушення, науково-технічні досягнення, зростання рівня культури, освіти, наприклад, якісно змінили способи життя сучасних людей.

Хоча якщо ми будемо аналізувати філософський спосіб життя, то побачимо, що він безумовно, змінювався, але не так суттєво, як інші. І в античні часи, і

сьогодні, для того щоб вести філософський спосіб життя, потрібно декілька важливих умов. Це: схильність до філософської рефлексії чи до медитативних практик, інтерес до цього, певний рівень освіти, постійні філософські заняття, вільний час, налагодженість побуту (наявність фінансів, облаштування спеціального приміщення, постійні інформаційні канали, присутність помічників у господарстві).

Тому у більш ранні історичні епохи такий спосіб життя, за рідкими виключеннями, могли вести лише представники елітарних кіл суспільства. Сьогодні часи змінилися, але ці умови збереглися і не завжди їх можна відтворити в житті конкретної людини.

Науковий спосіб життя теж став дещо іншим з давніх часів. Хоча і його суттєві риси актуальні і сьогодні. Для їх відтворення нині потрібні великі ресурси. І не завжди певна країна в змозі їх надати. Але саме наявність розгалуженої наукової сфери, високі показники рівня освіти, технічна оснащеність суспільного життя виводить регіон чи країну на сучасний рівень існування, надають великі можливості подальшого зростання.

Таким чином, спосіб життя людини для інших може бути дуже інформативним. Вивчаючи його характеристики, зможемо зрозуміти і глибинні, і поверхові параметри світогляду людини. Тому спосіб життя прямо вказує на особливості само цієї людини і для інших може бути неприпадним. У суспільстві існує велика кількість варіантів способу життя й кожен формує його за своїми уявленнями, інтересами, мотивами, потребами і бажаннями у відповідності до зовнішніх обставин.

*Ю. Подоцька*

### **КРИТИКА ПОСТМОДЕРНІЗМУ ТА ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ НОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ**

*Y. Pototska*

### **CRITICISM OF POSTMODERNISM AND THE PROBLEM OF DEFINING A NEW CULTURAL PARADIGM**

Наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. постмодернізм стає об'єктом критичного переосмислення. На роль нової культурної парадигми претендують різні варіанти постпостмодернізму: псевдо- та діджімодернізм (А. Кірбі), метамодернізм (Т. Вермолен та Р. ван ден Аккер, Л. Тернер) тощо. До об'єктивних чинників, що зумовили трансформацію культури, відносять цифрову революцію, глобалізацію, тотальну перемогу ідеології консьюмеризму, глобальні ризики і катастрофи, зокрема військові конфлікти. Зміни у суспільному житті, настроях, пануючих у сучасній культурі, породжують критичне ставлення до постмодерністської іронічної установки, в якій бачать беззмістовність, апатію, поверхове ставлення до себе та світу. Іронії протиставляють «нову щирість» і/або «нову серйозність».

На думку Д. Ф. Уоллеса, іронія перетворилася на медійну комерційну стратегію і втратила контр-культурне значення. Доволі негативно ставиться до іронізму А. Кірбі, який підкреслює, що у сучасних умовах навіть інтелектуал стає актором ринку послуг, отже він не може залишатися іроніком і переконувати аудиторію в існуванні плюралізму. Б. Латур вважає, що для інтелектуалів



настав час припинити боротьбу з найвими віруючими, оскільки вже утворилася пустеля, де усі ідеали дискредитовано.

Розглядаючи нові соціокультурні реалії, А. Кірбі бачить у сучасній людині такі типові риси, як фанатизм, тривогу, схильність до апропріації, аутизм, технічну обізнаність, яка поєднується із середньовічним варварством, інфантилізмом, невіглаством. На зміну іронічній відчуженості приходять чуттєвість, оскільки індивід більше не є пасивним реципієнтом, він залучається до створення і поширення інформації, має можливість впливати на долю того чи іншого проекту.

Дійсно, людині цифрової доби притаманні якщо не фанатизм, то ентузіазм і спонтанність. Вона не уникає вибору, як іронік, не відчуває себе самотньою у своїх захопленнях, активно долучається до різноманітних колективних проєктів. Комунікація у соціальних мережах, культура спільного споживання привчає її довіряти стороннім.

Проте говорити про подолання фрагментарності свідомості або про відродження екзистенції не можна через маніпулятивні впливи та несамостійність вибору. Тотальна комерціалізація і атмосфера тривоги не сприяють поглибленню духовного життя та його відвертому прояву. Не випадково «нова щирість» також іноді розглядається лише як медійний феномен, маркетингова стратегія або штучний художній прийом.

Передчасно знецінювати іронію, яка в інформаційному суспільстві виконує функцію антирепресивного механізму, допомагає відновлювати особистий простір у маніпулятивному середовищі.

І не дивно, що ідеологи метамодернізму Т. Верміолен і Р. ван ден Аккер розуміють його як поєднання іронії та щирості, розуміння та найвності, прагматичності та романтики, сумніву та оптимізму. Умовою існування «нової щирості» вважається «осциляція» та «метаксис» (перебування між протилежними полюсами, котрі не можна остаточно об'єднати).

Стверджується, що у процесі цього коливання здійснюється рух уперед, але «у погоні за безліччю несумірних горизонтів, які вислизають» (Л. Тернер). Це нагадує про плюралізм та ризоматичність культурного простору. Взагалі референси до постмодернізму часто виникають під час спроби описати нову ситуацію. Наприклад, А. Кірбі бачить риси неосередньовіччя у псевдомодернізмі, знов констатує «смерть автора», підкреслює беззмістовність комунікації. Всі ці проблеми притаманні постмодерну, і вони лише посилюються. Отже, її спроби обґрунтувати становлення нових культурних парадигм досі не виглядають переконливими.

*I. Ushno*

**УКРАЇНСЬКИЙ ПІДПРИЄМНИЦЬКИЙ ЕТОС:  
СОЦІОФІЛОСОФСЬКИЙ КОНТЕКСТ**

*I. Ushno*

**UKRAINIAN ENTREPRENEURIAL ETHOS:  
SOCIOPHILOSOPHICAL CONTEXT**

Народи, що творять економічну культуру, по-своєму сприймають навколишній світ та себе в цьому світі і здійснюють господарську діяльність

в геоeкономiчному просторi, що рiзко вiдрiзняється. У зв'язку з цим пiдприємництво як форма прояву eкономiчної культури завжди є соцiально конкретним; поряд iз загальними ознаками (вид трудової дiяльностi), воно несе в собi особливе — специфiчнi риси (нацiональнi, культурнi, господарськi), що виключає наявнiсть у якогось його типу унiверсального характеру.

Поняття «етос» використовувався ще в античнiй фiлософiї для характеристики людей та їх вчинкiв. У стародавнiх грекiв поняття «етос» мало широкий спектр значень: вiд звички та звичаю до душевного складу й характеру людини. Слово «етос» є основою слова «етика». У ХІХ столiттi формується науковий напрямок етологiя, яка за ДЖ. С. Мiллю — наука про характер, за Ж. Сент-Глером — наука про поведiнку тварин, за В. Вундтом вiдноситься до проблем психологiї народiв, а в сучаснiй науцi — до моральної етнографiї.

Вiдповiдно до М. Вебера, поняття «господарськiй етос» означає сукупнiсть правил життєвої поведiнки, практичної мудростi, дозволяє розширити розумiння моралi через розумiння об'єктивного, втiленого у практичному життi, свiтовiдчуттi людей. Подiбне розумiння вiдкриває шлях до вивчення професiйної моралi.

Сучасне поняття етосу дозволяє досить чiтко роздiлити його вiд поняття вдач. Так, етос займає промiжне становище мiж звичаями конкретного суспiльства та власне його мораллю. Як вiдзначають сучаснi етики, поняття «етос» допомагає провести демаркацiйну лiнiю мiж етосним як реально-належним, що виходить за полюси тяжiння хаотичного стану вдач i суворим порядком iдеально-належного, сферою морального.

Одним iз дослiдникiв даної проблеми є угорськiй автор Єва Анчел, яка у своїй роботi «Етос та iсторiя» пропонує дещо iнше трактування цього поняття. У Е. Анчел етос набуває специфiчного тлумачення, що полягає в тому, що моральнiсть мiстить у собi певну iсторичну сталiсть. Автор пояснює цю тезу тим, що людина, як iстота суспiльна, неминуче вiдчуває свiй зв'язок з iншими людьми. На її думку, вся iсторiя свiдчить про наявнiсть незнищеної традицiї людськiй спiльностi, коли людям дано можливiсть розумiти одне одного та домовлятися. У разi непередбаченої iсторичної ситуацiї є можливiсть втрати цiєї традицiї. У такому разi саме етос здатний зберегти людську спiльнiсть.

На вiдмiну вiд моралi етос концентрує у собi такi моральнi засади, якi виявляються у повсякденному життi. Як зазначає Е. Анчел, людина, дiї якої диктуються етосом, робить щось виняткове, що виходить за межi звичайних уявлень i вчинкiв у ситуацiях, коли пiд загрозою опиняються найважлившi гуманiстичнi принципи людського буття. Етос прагне подолати те, що iсторично роз'єднує людей: тi норми, якi панують у суспiльствi зараз, безпосереднi iнтереси окремої особистостi, соцiальну та культурну роз'єднанiсть.

На думку автора, не iснує такої iсторичної ситуацiї, яка б фатально визначила подальшiй перебiг подiй, у якiй людськi вчинки втратили б сенс. У крайнiх ситуацiях етос допомагає людинi зберегти гiднiсть, врятувати у собi людське начало. Вчинки особистостi, що керується етосом, не можуть не залишити слiд в iсторiї, не позначитися на наступних поколiннях.

В повнiй мiрi ця концепцiя знайшла втiлення у нашому життi зараз. Вiйна стала тим фактором, який актуалiзував українськiй етос в самiй критичнiй ситуацiї. Ми вже не можемо спиратися тiльки на загальнолюдськi цiнностi, якi

масово зневажені зараз: життя та гідність людини. Так, ми, на жаль, не очікували цього, що така війна може статися у XXI столітті. Розпач, який був на початку війни, в українському суспільстві зараз змінюється на прояв саме «етосу». Він допомагає нам зосередитися на своєму внутрішньому потенціалі, силі та національній свідомості. Світова спільнота не була готова до такого перебігу подій, оскільки наш український «етос» не завжди проявляв себе, більш того, історично, його частіше знецінювали. Війна як критична історична подія стала для нас каталізатором морального регулювання національно-культурної природи. «Етос» як система етичних координат нашого суспільства допомагає вижити, підкреслюючи значні питання та акцентує слабкі зони.

Сучасний підприємницький «етос» в Україні — це, по-перше, масштабний волонтерський рух, який охоплює широке коло суспільних й військових проблем. Великий процент волонтерської допомоги надходить від представників малого та середнього бізнесу. Широкий пласт підприємців долучилися до всіх сфер волонтерства — від грошовий переказів до створення потужних підприємств на потреби держави, з роботою по собівартості. Українське волонтерство у морально-етичному вимірі стає суспільно значущим феноменом, який має свої певні особливості.

По-друге, існує багато питань, пов'язаних з продовження роботи, зі збереженням підприємництва як економічного феномену: створення соціально-психологічного клімату в компанії, атмосфери підтримки, допомоги та адаптації до кризового стану; пошук нових клієнтів та постачальників; нових форматів роботи та взаємовідношень у стані війни.

По-третє, невдовзі, багато людей будуть потребувати реабілітації, але вони не зможуть надати їй необхідного часу окремо, оскільки вийдуть на роботу. Тому саме етична культура в організації стане цим простором. Повинно зараз вже замислюватися над цим. Заздалегідь проводити професійну підготовку спеціалістів у напрямку реабілітації та адаптації персоналу після військової служби, трагічних обставин, зміни професійної діяльності та звичайного життя.

*В. Петренко*

### **ІМПЛІЦИТНІСТЬ ПОНЯТТЯ ПОСЕРЕДНІСТЬ У КОНТЕКСТІ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА ПРИКЛАДІ ДІАЛОГІВ ПЛАТОНА**

*V. Petrenko*

### **IMPLICITNESS OF THE CONCEPT OF MEDIOCRITY IN THE CONTEXT OF ANCIENT GREEK CULTURE ON THE EXAMPLE OF PLATO'S DIALOGUES**

Поняття посередності імпліцитно супроводжувало історію людської думки завжди, оскільки основними механізмами людської свідомості є бінарні опозиції, які утворюють діалектичні зв'язки. У випадку з посередністю ми виявляємо поняття посередності лише відповідно, наприклад, до тієї культурної ситуації, в якій опинилися Афіни V–IV ст. до н.е., тобто широкого розвитку освіти, науки, демократичних інститутів, тощо. Рецепцію цієї ситуації можна простежити через проникливий погляд Платона, який фіксує основні проблеми тогочасного суспільства, вказує на основні вади різних політичних форм. Так, в своїй основній роботі «Держава» Платон акцентує увагу на тому, що не існує ідеального стану суспільства окрім того, при якому суспільством керують

філософи, іншими словами, ті, хто знають, володіють знанням, прагнуть істини. В свою чергу поняття посередності тут відкривається нам тоді, коли ми допускаємо змішування різних соціальних форм в перехідний період, коли відбувається перехід від аристократії до тимократії, від тимократії до олігархії, від олігархії до демократії, від демократії до тиранії. Цей перехідний період Платон фіксує, спираючись на теорію Гесіода про золотий, срібний, мідний та залізний віки людської історії. В цей перехідний період відбувається змішування структур, при якому демократія вже втратила свій демократизм, але тиранія ще не оформилася в повній мірі. В цьому контексті посередність займає проміжне становище, що відзначається культурною редукцією до тих негативних явищ, якими, за Сократом, володіють нижчі верстви, а саме: пожадливість, моральна і тілесна деградація цілого суспільства, змішування понять справедливості і несправедливості. В цьому контексті посередність виступає на перший план в якості політичної форми охлократії, яку зафіксував у своїй «Історії» Полібій, явно продовжуючи думку Сократа.

Викриваючи софістів та риторів, як тих, які, не володіючи знанням, впливають на формування суспільної думки і виступають в ролі політиків-пропагандистів, вчителів без знання, Платон також має на увазі посередність, яка транслює народу (масам) тільки те, що останній хоче почути. Відзначаючи в цих тенденціях кризу демократії в першу чергу, Платон вказує на ті ризики, які привносить із собою посередність, а саме — розкладання суспільного ладу та ризик установа тиранії, оскільки остання можлива лише в той момент, коли суспільство нездатне протистояти спокусі власних бажань, які, в свою чергу, підживлюють софісти і ритори.

Отже, можна зробити короткий висновок: вже в давньогрецькому суспільстві проблема культурної уніфікації та редукції стояла достатньо гостро і імпліцитно позначала присутність посередності. Поняття посередності не було артикульоване в давньогрецькій літературі, але вже було широко присутнє і у Платона, Аристотеля, і пізніше у Полібія, що вказує нам на ціле поле досліджень такого явища як посередність та його наявність не тільки в європейській історіографії, але і як цілком оформлене культурне явище.

*С. Криворутченко*

## **МОДНИЙ ДОСВІД РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ ЯК КУЛЬТУРНА ТРАВМА**

*С. Kryvorutchenko*

### **THE FASHION EXPERIENCE OF THE SOVIET ERA AS A CULTURAL TRAUMA**

Масова модна дійсність радянської епохи мала політично заангажований зміст та підкорялася тогочасним як ідеологічним, так і цілком практичним реаліям: окрім урядового контролю за формою та змістом тиражованих модних образів — можливостям виробництва, сировинній базі та планово сформованим запитам. Виставково-показова частка політично репрезентативної радянської моди, орієнтована на зовнішнього споживача і покликана декларувати успіх та привабливість радянського способу життя, мала досить небагато спільних рис із поширюваною масовою модою, орієнтованою задовольняти потреби внутрішнього споживача, та ще менше з її практичними втіленнями

в повсякденності, не здатними задовольнити навіть основних запитів населення. Саме повсякденна модна дійсність епохи через ряд характерних ознак сформувала колективну культурну травму, наслідки якої досі формують численні самодеструктивні для носіїв практики та звички, тож тематичні дослідження мають актуальність у сьогоденні.

Основних чинників формування колективної культурної (модної) травми можна виокремити декілька. Так, радянська внутрішня масова мода створювалася централізовано, під усебічним державним контролем: схвалені для виробництва зразки відповідали основним ідеологічним настановам, їх продукування відбувалося за принципом задоволення базових потреб в одязі та аксесуарах. Основною функцією моди було фізичне оновлення чи увідповіднення поширених зразків до ідеологічних реалій та пропагованих назагал радянських цінностей. Їх естетична, конструктивна, а інколи і якісна складові, відповідність часу чи моді (у сенсі бажаних популярних зразків) нерідко мали мінімальне значення при виробництві. Зразки були уніфікуючими, нерідко морально застарілими та некомпліментарними для носія. Шляхами естетизації власного образу слугували переробка наявних та самостійний пошив бажаних моделей за власними чи журнальними викрійками. Водночас, несхожість образу до схвалюваних зразків могла стати причиною суспільного осуду. Адже масова мода, доступна для населення, мала загалом досить посередні естетичні якості та мінімум суспільно схвалюваних аналогів, вона не могла формувати, пропагувати та виховувати високі естетичні модні стандарти у суспільстві та коректний модний світогляд. За тривалий період це створило ряд специфічних травм, що мають властивість до успадковування. Серед них — відсутність розуміння різноманіття речей, їх призначення та саморепрезентативної «культури носіння речей». Відсутність вибору речей сформувала байдуже ставлення до власного зовнішнього вигляду та якості споживаних речей, і разом з тим, «переклала» з носія відповідальність за результати власного модного вибору. Відсутність бажаних речей за якістю, покромом, естетичними властивостями значно занизили запити суспільства та сформували проблеми у системах особистих якісних стандартів.

Водночас обсяги виробництва затверджених моделей одягу та аксесуарів цілком не задовольняли реальні потреби населення, що сформувало травматичну практику «запасання» речей на майбутнє — «дефіцитне мислення», відтворювану в повсякденності. Іншим наслідком цієї травми є бажання компенсувати відсутність бажаних речей в минулому їх надмірною та реально непотрібною кількістю в сьогоденні.

Стандартизація образу радянської людини торкнулася не лише змісту та форми масової моди, а й перейшла у запеклу боротьбу з її противниками — усіма тими, хто намагався наслідувати «західним», «буржуазним» ідеологічно ворожим радянським модним тенденціям. Громадяни мали виглядати «правильно», тож любителів моди публічно соромили, принижували в ЗМІ, а нерідко і застосовували фізичні знущання та насильство. Усі мали виглядати «правильно» і однаково. Так сформувався страх самовираження, страх інакшості, страх суспільного несхвалення, що змушує ставати на шлях самозречення, існувати «як усі» на догоду оточенню. Цей страх проглядає та

трансляється і в сьогоденні як через самообмеження, так і через демонстрацію осуду на адресу осіб, вільних у саморепрезентації від нього.

Тож, у підсумку, в радянську добу можна відзначити виникнення широкого спектру травматичного модного досвіду, що вже здійснив і продовжує здійснювати нині деструктивний вплив на розвиток особистої та загальнокультурної модної дійсності. Особисті та колективні травми сформуvalи у свідомості суспільства значну кількість «модних» страхів, що сприяли укоріненню обмежувального світогляду та аналогічного підходу до власної модної повсякденності. Викорінення цих страхів та самозаборон відбувається складно, повільно і часто є прямо залежним від віку особи-носія травми. Якщо молодші носії, чий травматичний модний досвід був невеликим або штучно вихованим під впливом травм батьків, загалом здатні відкинути деструктивні модні установки та викорінювати власні та чужі нав'язані страхи, то старші носії нерідко закріплюють, ретранслюють та поширюють назагал власний травмований світогляд, виховуючи в молодшого покоління такий самий самодеструктивний підхід до моди. Так відбувається поглиблення культурної травми, її поширення укорінення вже в сучасній повсякденності. Разом з тим, на тлі розбіжностей у сприйнятті сучасної модної дійсності між представниками різних поколінь та різного світогляду виникають конфлікти. Отже, наведена проблематика має значний потенціал для подальших культурологічних та психологічних досліджень.

*К. Попова-Коряк*

## **ДІАЛОГ ІСЛАМСЬКОЇ ТА ЗАХІДНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ПРАВ ЛЮДИНИ**

*К. Попова-Koriak*

### **DIALOGUE BETWEEN ISLAMIC AND WESTERN CONCEPTS OF HUMAN RIGHTS**

На зламі ХХ–ХХІ ст. на міжнародній арені відбуваються зміни, які зачіпають усі сфери політичного та соціального життя. У геополітичні процеси виявляються втягнутими майже всі країни. Зіткнення інтересів різних країн змушує шукати компроміси, спонукає до біль ширшого діалогу, ніж діалог між урядами. Важливе місце посідають взаємини західної та мусульманської культур. Ці взаємини проявляються на різних рівнях, починаючи від побутового (наприклад, інтеграція ісламських мігрантів у європейське суспільство, і навпаки), закінчуючи політичним (укладання договорів та союзів). Під час реалізації цих взаємин неминуче виникають непорозуміння, а подекуди й конфлікти, викликані відмінностями у традиціях, звичаях, менталітеті. Тут і виникає проблема правового регулювання цих конфліктів, оскільки міжкультурні відмінності позначаються й у сфері права. Актуалізується проблема прав людини.

Нагадаємо, що Загальна Декларація прав людини 1948 р., ухвалена Генеральною Асамблеєю ООН, не була ратифікована Саудівською Аравією. З цього моменту починається тривале обговорення та вироблення ісламських правозахисних документів, які, будучи аналогом Декларації 1948 р., відповідали б особливостям ісламської організації суспільства. Упродовж другої половини ХХ ст. серед мусульманських держав проводилося безліч конференцій, присвячених правам людини, було засновано 5 загальноарабських та понад

100 національних організацій, які займаються цією проблемою. Неодноразово робилися спроби створення деяких загальноісламських декларацій та хартій, основу яких складала західні аналоги. Найбільш суттєвими документами є Загальна ісламська декларація прав людини 1981 р. та Каїрська декларація з прав людини в ісламі 1990 р. Проте, і ці декларації не визнаються низкою ісламських держав, що позбавляє їхнього статусу загальноісламських. Відповідно виникає питання, що саме перешкоджає створенню подібного документа, а вірніше, що у вже створених документах не приймається з боку частини держав?

Справа в тому, що на сьогодні в ісламській правовій сфері є дві тенденції, між якими існують значні розбіжності з питань подальшого розвитку правової системи. Перша спрямована на збереження культурно-цивілізаційної своєрідності, унікальності шаріату (системи правил і звичаїв, на яких базується ісламське право), який опонує іншим правовим системам. Друга – рух шляхом глобалізації у напрямку зближення ісламської правової думки із західними підходами до прав людини.

Прихильники унікальності шаріату заперечують загальний універсальний характер прав людини. На їхню думку, всі права людини визначені та містяться в Корані та в Суннах – священних книгах ісламу. Отже, немає потреби розробляти новий документ, і тим більше у його підготовці посилалися на подібні західні декларації, оскільки це суперечить мусульманській правовій культурі. Окрім того, пошук правового компромісу між Заходом та мусульманським Сходом викликав негативну реакцію з боку радикальних ісламських держав. Закликаючи до збереження традиційного мусульманського права, вони вказували на низку положень у створених деклараціях та хартіях з прав людини, які, на їхню думку, були неприпустимі з погляду ісламу. Навколо цих положень досі розгортаються дискусії серед представників різних мусульманських держав. Це стосується традиційних сімейних цінностей, трактування поняття «свобода людини», «свобода віросповідання» та ін. А оскільки в основі «загальноісламських» та «загальноарабських» документів були Загальна Декларація прав людини та Європейська Конвенція з захисту прав людини та основних свобод, фактично, ці дискусії розгортаються навколо протиріч між західною та ісламською концепціями прав людини (а якщо бути ще точніше, то між сучасними західними тенденціями в правовій галузі та традиційним ісламським правом).

Спроби впровадити в мусульманських державах схему західного розуміння прав людини не здатні пройти далі теоретичного рівня. Для мусульманського суспільства характерним є традиційність, воно звикло жити за усталеними релігійними нормами, зокрема й нормами права.

Отже, можемо констатувати, що спроби ісламських держав виробити спільні документи у сфері прав людини: 1) вказують на бажання мусульманських країн брати участь у дискусії з прав людини; 2) є формою протиставлення шаріату західним концепціям прав людини, заснованих на раціоналізмі та індивідуалізмі; 3) свідчать про наміри зближення ісламської концепції прав людини із міжнародними актами; 4) регламентуючи питання надання прав людини, сприяють утвердженню ісламських цінностей та цивілізаційної ідентичності; 5) є засобом забезпечення та дотримання міжнародних норм у галузі прав людини.

Глобалізація сприяє діалогу цивілізацій, але її вплив не слід розуміти як загальну типізацію, яка буде стирати межі права, релігії та культури. Навпаки, специфіку ісламської концепції слід враховувати під час виборів форм та методів реалізації права людини. І в цьому випадку розбіжності між ісламською та західною концепціями прав людини слід розглядати не як заперечення їхньої загальності, а як збагачення практики їх реалізації.

*D. Bilan, Y. Troian*

**HUMAN RIGHTS AND FREEDOMS AS COMPONENTS  
OF UKRAINIAN PEOPLE'S POLITICAL CULTURE IN TERMS OF GLOBAL CRISIS**

*Д. Білан, Є. Троян*

**ПРАВА І СВОБОДИ ЛЮДИНИ ЯК СКЛАДОВІ ПОЛІТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ  
УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В УМОВАХ ГЛОБАЛЬНОЇ КРИЗИ**

The modern stage of rights and freedoms development began with the creation of the United Nations and adoption of Human Rights Universal Declaration. The events of the Revolution of Dignity (November 2013 – February 2014) showed the irreversible desire of Ukrainian people to build a legal and democratic state in which human rights and freedoms are guaranteed and ensured. Consolidation of human and citizen rights and freedoms is determined by counteracting and balancing the opposing interests of state authorities and society.

From the history of human rights and freedoms an abstract idea has gone through a limited list of specific rights championed by certain groups of people, to the emergence of the international legal obligations of states and the relevant mechanisms for their guarantee and protection of these rights. Due to technological, economic and political changes new forms and power relations in society are acquired. Slowly different groups of people demanded to expand freedoms and respect for their rights and the authorities were gradually forced to obey these requirements.

Concept of human rights and freedoms as political culture is a dynamic entity and cannot be seen as a given in breaking from the specific living conditions of society. Its current appearance is the result of a long historical process, continuous development and transformation, so determining the content and essence of rights and freedoms, as well as appropriate safeguards, requires continuous research and improvement. In terms of establishing the content and the list of human rights as a result of sufficiently effective law-enforcement activities of international intergovernmental organizations, the legal and administrative activities of the European Court of Human Rights, committees have achieved a sufficiently high level of legal support. So, the problem of effectiveness of human rights guarantees (legal, political, economic, etc.), especially in their superpower manifestation, is a certain complication. Improvement of the system of ensuring and protecting human rights and freedoms will be carried out taking into account both domestic experience and the principles and approaches developed and tested by the international community.

Modern society is the newest phenomenon that reflects the evolution of relations in all spheres of human life. Human rights have their own value, and express the most universal, unconditional significance for all individuals. At the same time, they are a means of establishing or recognizing values, since through rights the value of human life, honor and dignity and the personal space of a person is affirmed. It



should be noted that the interaction of human rights with civil society institutions is expressed, in particular, by the fact that the latter often establish rights as values on an individual level. This is especially clearly manifested at the level of institutions such as public associations, family and, to a certain extent, the media. At the same time, such the establishment of human rights as values is not the same. It is not only about the degree of significance of rights for each individual, but also about the difference in the interpretation of values.

In order to ensure the effective and equal enjoyment of all human rights (civil, political, economic, social and cultural) in times of economic crisis and fiscal austerity, the Commissioner for Human Rights calls on Council of Europe member states: 1) to institutionalize transparency, participation and public accountability throughout the economic and social policy cycle; 2) to conduct systematic human rights and equality impact assessments of social and economic policies and budgets; 3) to promote equality, to blame combat discrimination and racism; 4) to ensure social protection floors for all; 5) to guarantee the right to decent work; 6) to regulate the financial sector in the interest of human rights; 7) to realize human rights through economic cooperation and assistance; 8) to engage and support an active civil society; 9) to guarantee access to justice for all; 10) to ratify European and international human rights instruments in the field of economic and social rights; 11) to systematize work for human rights; 12) to engage and empower national human rights structures in responses to the economic crisis.

In the conditions of the modern multicultural world, there are situations of contradictions between universal personal human rights and religious rights or cultural traditions of a particular society. Through a civil society institution such as family, the values of freedom, equality and, in particular, justice, which individuals should be guided by in relations with others, may be established. Thus, the adoption of a national action plan for human rights, with mandated coordination across different ministries and branches of government, would systematize the implementation of human rights and equality duties, promote dialogue and participation for ensuring human rights and freedoms in a global crisis. The specified trends and requirements should be taken into account in the overall assessment state of the legislation on human and citizen rights issues and in the preparation of relevant legislative proposals for the purpose of ensuring scientific validity of the formation a modern civilized, humane legal system systems in Ukraine.

СЕКЦІЯ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, МУЗЕЄЗНАВСТВА  
ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВА

*А. Щербань*

**ЕТАПИ ІСТОРІЇ ГЛИНЯНОЇ ПЛАСТИКИ СЛОБОЖАНЩИНИ**

*A. Shcherban*

**STAGES OF THE HISTORY OF CLAY PLASTICS OF SLOBOZHANSKYNA**

Про глиняну пластику на теренах сучасної Слобожанщини можна знайти лише окремі згадки в спеціалізованих працях, присвячених окремим галузям народної культури. Майже не фігурує вона в сучасних публікаціях щодо

української глиняної іграшки. Наприклад, в роботах найавторитетніших дослідників — Олександра Найдена та Людмили Герус. Певним винятком є монографія про гончарство Слобожанщини Людмили Меткої, але і з неї (аналізуючи фотографії та фрагменти свідчень інформаторів) можна почерпнути лише окремі характеристики форм та технології виготовлення. Інформація про окремі вироби давніх епох містяться в спеціалізованих археологічних публікаціях, котрі зазвичай не використовуює широкий загал людей, які цікавляться цим аспектом народного мистецтва.

Якщо коротко, то історія глиняної пластики в регіоні складається з трьох виразних етапів її виготовлення, пов'язаних з культурними інвазіями. Перший відбувся на початку доби заліза (близько VI–IV ст. до н. е.) внаслідок масштабних міграцій вихідців з Правобережної частини Середньої Наддніпрянщини та Поворскля на частину територію Слобожанщини (ту, що була заліснена). Це були переважно зооморфні цільнотілі зображення коників, собак, кіз. Але зустрічаються й антропоморфні статуетки, моделі зерен, хліба, мініатюрні посудинки різних форм, а також вироби, прототипи яких визначити складно. Загалом ця пластика була досить простою, не мала оздоблення. Автори лише формували обриси фігур, тому визначити, що вони хотіли зобразити можна лише за окремими деталями (грива, шия, ноги, вуха, роги, статеві ознаки). Більшість дослідників дотримують думки про ритуально-кульговий характер таких виробів

Другий період розпочався внаслідок нової хвилі міграцій населення в XVII ст. з тих же територій (на той час вони входили до Речі Посполитої та Гетьманщини). Але тепер глиняні фігурки мали інші форми й конструктивні особливості — були переважно свистунцями (кониками та пташками). Декор був лаконічним (смуги та плями), кольоровим. Спочатку рідко, а потім більш інтенсивно, місцеві гончарі почали виготовляти інші типи фігурок. Особливо багато їх створювали в часи повсюдного розквіту українського гончарства — друга половина XIX — початку XX століття. Наприклад, дослідниця гончарства Ізюму Світлана Одинцова писала, що наприкінці 1920-х років виготовлення глиняних іграшок у цьому осередку фактично припинилося. Але перед цим у гончарських родинах виготовлявся розмаїтий асортимент свистунців — найчастіше це були коник з верхівцем і без нього та качки. Також створювалися «баршні», ляльки, маленький «цяцьковий» посуд. Виготовленням таких виробів займалися, здебільшого, діти гончарів. Тому не дивно, що їх форми були досить простими. Хоча мені досі не відомо жодного точно атрибутованого ізюмського свистунця, але можна допустити, що за формами вони були подібні до тогочасних опішнянських. До речі, певна схожість прослідковується і в посуді. Шедеврально зразком глиняної пластики тогочасних майстрів є ізюмський левик. Хоча Людмила Метка продатувала його набагато пізнішим часом, зображення в праці Одинцової свідчить, що його створено не пізніше кінця 1920-х років.

Про виконання дрібною пластикою в регіоні за часів модерної доби якоїсь іншої, окрім ігрової, функції жодних свідчень віднайти не вдалося. А от зооморфні посудини — леви та баранці, за свідченням видатного дослідника Миколи Сумцова, використовувалися для розливання алкогольних напоїв на весіллях. Одним з гончарів, які виготовляли глиняні іграшки в регіоні

наприкінці другого етапу, був Федір Гнідий (1893–1980) з м. Валки. Саме з ним пов'язаний початок (близько 1947 року) третього етапу історії виготовлення глиняної пластики Слобожанщини. Адже після закінчення Другої світової війни цей майстер під впливом методистів Харківського будинку народної творчості та робіт гончаря початку ХХ століття О. Захаржевського почав створювати, окрім традиційних для осередку форм, інноваційні зразки. Серед них — вироби станкового характеру.

Справа в тому, що в 1930-х роках внаслідок відповідної політики щодо розвитку народних художніх промислів окремих українських гончарів скеровували на творення виробів, наповнених незанимаючими до того смислами (зокрема агітаційними). Не дивно, що ще під час роботи в артілі валківських кустарів «Продбудооп» (працював у ній з 1932 року), Ф. Гнідий робив спроби виготовляти непритаманні традиційній кераміці осередку види пластики. Але оскільки нечисленні тогочасні його твори не збереглися, підстав для їхньої характеристики нині немає. Прикметними ж рисами післявоєнної інноваційної кераміки Федора Гнідого стало розширення асортименту форм, зміна пропорцій виробів та початок застосування пишного пластичного декору. Продовжувачем цієї лінії став Борис Цибульник (1952–2015), котрий не походив з гончарської родини. Як він згадував, перше «знайомство з глиною» розпочалося з «дитячих забавок», коли діти, які пасли худобу, ліпили з неї свищики. Не дивно, що його творчість стала ще більш інноваційною ніж у Ф. Гнідого. Саме від нього в 1990-тих роках мистецтво ліплення глиняних виробів перейшло до директору Валківської дитячої школи декоративно-прикладного мистецтва Олександрі Ковальову та Ользі Тимошенко. 1994 року в Валківській ДШДПМ було офіційно введено освоєння кераміки учнями, основний акцент в якому робиться саме на фігуративній пластичності.

На жаль, нині немає жодної музейної експозиції та не проводяться виставки, які б показували історію глиняної пластики як складової декоративно-прикладного мистецтва населення регіону. Хоча в музеях експонуються окремі предмети, пов'язані з нею, цього недостатньо для формування цілісного уявлення про місцеві особливості формотворення та декорування. Актуалізує цю тему факт внесення 2020 року мистецтва виготовлення звукової глиняної забавки «Валківський свищик» до Національного Переліку елементів нематеріальної культурної спадщини.

*С. Муравська*

## **ВІЙНА ТА УКРАЇНСЬКІ МУЗЕЇ: ВИКЛИКИ І ЧУЖІ ДОСВІДИ**

*S. Muravska*

### **WAR AND UKRAINIAN MUSEUMS: CHALLENGES AND FOREIGN EXPERIENCE**

Цього року у Празі на конференції Міжнародної ради музеїв було прийняте нове визначення поняття «музей» як відображення тих змін, які сталися у суспільстві після останнього окреслення дефініції. Процес затвердження поняття був суперечливим і тривалим та представляв різні відповідні на запитання: чим є музей у контексті регіонів та конкретних країн.

Після проголошення Україною незалежності у 1991 р. і зміни суспільно-політичної ситуації, в українському музейному середовищі переважало

сприйняття музеїв як інститутів соціальної пам'яті. Цю ідею ми більш розлого доводимо у статті, яка буквально незабаром побачить світ у чеському виданні «Museologica Brunensia». Окреслення музеїв як саме в такому ракурсі стало в Україні ще більш популярним після Революції гідності та війни на сході. До розгортання повномасштабної війни дослідники переважно говорили про потенціал музеїв як майданчиків для відновлення національної пам'яті та української ідентичності. У дискусії після конференції у Кіото 2019 р. комітет ІСОМ України зайняв позицію необхідності збереження ключового змісту попереднього визначення. Ще 2021 р. Комітет застерігав, що суто формальна відповідність функціональним критеріям не заважає музеям перетворюватися на інструмент пропаганди тоталітарних і антигуманних режимів. Він же декларував ідею про музеї як простори, які мають запобігти війні та допомогти зберегти українську ідентичність. Запобігти не вдалося.

П. Вербицька, Р. Кузьмин та В. Банах здійснили аналіз довоєнних наративів музеї українського Донбасу, який продемонстрував, що останні переживали глибоку кризу. Старе покоління музейників практично перешкоджало інноваціям. Важливим фактором було увічнення радянських музейних наративів, на які не вплинула декомунізація 2014–2019 рр. Це помилка, яку необхідно буде виправляти після перемоги.

Музейна спільнота вже зараз має задуматися над відповіддю на запитання — про які теми мають говорити наші музеї після війни? І ще складніше — як вони мають це робити?

Лінда Норріс, одна з американських музейниць, яка найбільше ознайомена з українськими реаліями розвитку музейної справи, під час конференції у Національному університеті “Львівська політехніка” у вересні 2022 р. сказала, що в майбутньому нашим музеям потрібно буде передусім уникнути глорифікації війни, хоча це буде і нелегко.

Музейна експозиція — це завжди інтерпретація культурної спадщини. У майбутньому наші музеї будуть стояти перед завданням інтерпретації мілітарної спадщини. Польський дослідник Зигмунт Кобилінський переконує, що право на таку інтерпретацію повинні мати два учасники військового протистояння, аби уникнути його повторення. Водночас зрозуміло, що через близькість подій та емоційну складову українській стороні складно уявити про таку можливість. Як додаткові умови для такої двосторонньої інтерпретації висуваються ліквідація рашистського режиму в росії, трибунал для військових злочинців тощо.

Для української сторони вартим уваги є досвід країн, які пережили військовий конфлікт упродовж недавньої історії. Одним із таких прикладів є події, пов'язані із розпадом Республіки Югославії, за якою наступила громадянська війна, яка призвела до жахливих гуманітарних злочинів, включаючи трирічну облогу Сараєво та різанину в Сребрениці. Внаслідок війни загинуло понад 100 тис. осіб. Боснія та Герцеговина мають темну та болочу спадщину, але сьогодні вони живуть у міцному мирі. Такі міста, як Сараєво та Сребрениця, зараз значною мірою примирилися зі своєю історією, чому частково сприяло створення таких установ, як Історичний музей Боснії та Герцеговини в Сараєво та Меморіальний центр Сребрениці.

У липні 2022 р. ці центри провели спільну міжнародну конференцію «Чому пам'ятати? Мир, конфлікти та культура», на якій розглядалися дуже важливі в

українському контексті події: що слід пам'ятати, що забути і як цей процес може допомогти побудувати міцний та значущий мир на основі спільного розуміння?

Доктор Пол Лоу, відомий британський фотожурналіст на початку 1990-х років, який задокументував облогу Сараєво, у виступі на конференції зазначив: «У кожного конфлікту є свої дуже специфічні чинники та результати... Але часто між ними можна встановити більші, ширші зв'язки. ... Ми хочемо допомогти людям побачити, що сталося в інших країнах, розглянути, як це може відбитися на їхньому власному суспільстві, і чому можна з цього навчитися. ... Розгляд конфлікту за кордоном також може полегшити думку про травму вдома».

Fernando Vuvu Manzambi у статті до «Museum Journal» аналізував досвід діяльності Національного музею антропології в Анголі як інституції, яка доклала величезних зусиль, щоб забезпечити культурну освіту у повоєнній країні через повідомлення своїх виставок. Він переконує, що постійні виставки, які найбільш чітко стосувалися соціально-політичного, економічного та культурного життя різних етнічних груп, дозволили цим людям ближче познайомитися одне з одним і краще усвідомити величезні культурні ресурси, якими володіє країна. Такі виставки використовували дидактичний матеріал, щоб зосередити увагу на місцевій ідентичності, водночас прагнучи підкреслити елементи подібності, які обов'язково повинні об'єднувати різні групи населення. Ці заходи дозволили Національному музею антропології зробити внесок у розвиток культури толерантності та прийняття інших у їхньому розмаїтті як основоположних передумов національної єдності в контексті розмаїття та культури миру.

В повоєнній Україні такий досвід теж може бути корисним передусім у ракурсі спроби «зшити» країну, мешканці якої різним чином відчули досвід війни 2022 р. — наприклад, стереотипне уявлення в очах мешканця Харкова про те, що житель Львова зовсім не зустрівся з війною. І це тільки один із можливих варіантів такого застосування.

*М. Тортіка, О. Бубенок*

#### **ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ НАРОДІВ СТЕПУ В МУЗЕЯХ СХОДУ ТА ПІВДНЯ УКРАЇНИ ЗА УМОВ ВОЄННОГО ЧАСУ**

*М. Tortika, O. Bubenok*

#### **THE PROBLEM OF PRESERVING OF THE CULTURAL HERITAGE OF THE STEPPE PEOPLES IN THE MUSEUMS OF THE EAST AND THE SOUTH OF UKRAINE DURING THE WARTIME CONDITIONS**

Протягом кількох років, відповідно до тематики відділу Євразійського степу Інституту сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України, ми проводили спеціальні камеральні дослідження на базі археологічних колекцій кількох музеїв Півдня та Сходу України. Завданням стало вивчення економічної та політичної специфіки у розглянутих регіонах (на підставі письмових джерел) та матеріальної спадщини, зосередженої в так званих «контактних зонах», а саме в районах взаємодії осілого населення і кочових етносів. У зв'язку з цим нами були частково вивчені колекції Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького, Харківського історичного музею ім. М. Ф. Сумцова, музею археології ХНУ ім. В. Н. Каразіна, археологічні колекції Зміївського та Чугуївського краєзнавчих музеїв. Зазначені матеріали

відображали еволюцію господарства та матеріальної культури населення Степу від епохи бронзи до часів розвинутого Середньовіччя. Однак загрози цим пам'яткам, що десятикратно виросли в умовах відкритого конфлікту, який відбувається на Сході та Півдні України, включаючи території Харківської області, змусили нас подивитися на заявлену тему зовсім з іншого ракурсу.

На сьогодні основним завданням музеїв стає не функція популяризації культурної спадщини (хоча значення музею як інституту патріотичного виховання важко переоцінити), а функція зберігання та обліку музейних цінностей (фондова робота музею). Навіть досвід мирного часу вже показав, що конкретні артефакти буквально губляться в масі матеріалу, що відклався у фондах. В умовах війни така перевантаженість фондів може виявитися фатальною. Деякі артефакти можуть бути знищені або отримати серйозні ушкодження, можуть бути похованими в руїнах зруйнованих музейних будівель, тобто стати фактично заново втраченими, попри їхнє первинне польове виявлення. Деякі предмети, описані нами, не використовувались в експозиційно-виставковій діяльності фактично з моменту їх включення до складу археологічних колекцій. Усі музеї України, музеї південних та східних регіонів, насамперед, говорять про критичну необхідність формування особливих безпечніших умов для зберігання колекцій. Однак однієї інвентаризації фондів, каталогізації конкретних однотипних або близьких за хронологічно-тематичним принципом предметів може виявитися недостатньо. Наприклад, нам довелося фактично заново систематизувати (відповідно до теми) предмети епохи бронзи на базі археологічної колекції Дніпропетровського історичного музею, предмети половецького часу в колекції Зміївського краєзнавчого музею, тощо. Те ж саме можна сказати про специфіку більшості регіональних музеїв, колекції яких, на жаль, не часто удостоюються серйозного наукового аналізу чи навіть публічної популяризації лише на рівні дорогих афіш і каталогів. Робота з матеріалами Зміївського краєзнавчого музею змусила нас фактично знову створити типи музейних груп, інтерпретуючи предмети відповідно до теми нашого дослідження. Були сформовані та оброблені групи предметів сільськогосподарського інвентарю, оборонних та наступальних озброєнь, окремо були описані групи ремісничого виробництва, тощо.

У зазначених випадках слід особливо відзначити професіоналізм та громадянську відповідальність співробітників музеїв, насамперед О. Сошнікової, І. Шрамко, І. Саяної, М. Саяного та багатьох інших колег, які вже тоді усвідомлювали значимість та актуальність подібної роботи. Однак, як це не дивно, цей підхід абсолютно не зрозумілий «чистим» історикам, не практикам, які не усвідомлюють значення роботи з так званим «вторинним» фондовим музейним матеріалом. Фактично сьогодні має бути поставлене питання про особливу значущість, особливу актуальність музейних досліджень. Можна припустити, що у якийсь момент дослідження такого роду можуть виявитися єдиним способом збереження унікальних пам'яток світової історії та культури. Так уже, на жаль, трапилося в Афганістані та Іраку, в масі інших місць, охоплених війною та супутніми їй руйнуваннями культурних об'єктів. Хочеться вірити, що подібні наслідки не торкнуться музейного фонду України, насамперед, завдяки самовідданості та професіоналізму музейних співробітників. Однак, це не зменшує значення і гостру необхідність у фондово-аналітичних музейних

дослідженнях. Дослідження такого роду дозволяють зберегти, вивчити та інтерпретувати світову культурну спадщину і, що для нас найбільш актуально, зберегти та популяризувати унікальні колекції складових музейного фонду України.

*Т. Росул*

**ДО ПИТАННЯ АКТУАЛІЗАЦІЇ НАРОДНО-ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ  
ЯК ЧАСТИНИ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

*T. Rosul*

**ON THE ISSUE OF UPDATING FOLK-SONG CREATIVITY  
AS A PART OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE**

Стрімке зростання процесів глобалізації породжує протиріччя між універсалізацією різних сфер життя суспільства та потребою зберегти етнічну самобутність, утвердити культурне розмаїття людства. Усна народна творчість є унікальною скарбницею знань, досвіду, моральних імперативів, вірувань, ментальності та культурно-історичної пам'яті, постає маркером національної ідентичності. Тому проблема збереження фольклорної спадщини посідає важливе місце в культурній політиці кожної сучасної держави. Актуальність цієї проблеми підтверджується діяльністю організації ЮНЕСКО, яка юридично закріпила концепцію «нематеріальної культурної спадщини» (Intangible Cultural Heritage) як чинника збереження традиційної культури усіх націй і народностей. Згідно з Конвенцією ЮНЕСКО від 17.10.2003 р. кожна держава-учасниця повинна забезпечувати охорону, розвиток та підвищення ролі нематеріальної культурної спадщини (НКС) у сучасному житті, повинна сприяти розробці науково-дослідницьких методологій щодо її ефективної охорони, сприяти підготовці відповідних кадрів, а також переданню такої спадщини через форуми та простори, призначені для її представлення або вираження.

Україна ратифікувала цю Конвенцію у 2008 р., хоча завдання збереження національного фольклору відображені у ряді нормативно-правових актів 90-х рр. ХХ ст. Об'єкти НКС є невіддільною частиною різних сфер культури, проте ми в контексті обраної теми акцентуємо увагу на виконавському мистецтві (співі) та супутніх до нього обрядах, святах тощо. Національний реєстр НКС охоплює лише козацькі пісні Дніпропетровщини як зразки народно-пісенної творчості. З огляду на введену в науковий обіг велику кількість записаних народних пісень – цього недостатньо, адже кожен регіон володіє унікальною співочою традицією.

У динаміці соціально-економічних змін ХХ–ХХІ ст. народно-пісенна творчість як елемент традиційної культури підлягає численним впливам. Основними чинниками, що спричиняють ці трансформації, постають: домінування масової музичної культури у повсякденні, професіоналізація музичної освіти, некоректна робота будинків культури щодо сценічних форм популяризації народних пісень, відхід маси носіїв співочої традиції у небуття і тощо. Попри те, що сучасне фестивальне й музичне життя характеризується увагою до музичних традицій українців та представників нацменшин, існує ряд проблем щодо збереження автентичного музичного фольклору. Тут слід

наголосити не тільки на оригінальності жанрових прототипів, мелодико-ритмічних структур, ладо-гармонічної основи, фактурних особливостях й артикуляції, але і на збереженні традиційної манери виконання, особливих типах інтонування, тембрових прийомів, тобто на відтворенні етнічного звукоідеалу.

Отже, процес актуалізації народно-пісенної спадщини повинен реалізовуватись у таких напрямках: збирання пісенного матеріалу в середовищі побутування їх носіїв та різні форми його фіксації; створення цифрових архівів народної пісні; дослідження специфіки даного виду НКС; розробка навчальних програм для майбутніх фахівців-музикантів та просвітницьких програм для громадськості; популяризація пісень через майстер-класи, театралізацію і любительську творчість, фестивалі; постійне інформування широкої громадськості про загрози зникнення НКС та про заходи щодо виконання Конвенції.

Питаннями збирання, каталогізації, систематизації зразків народно-пісенної спадщини займаються державні установи сфери культури (наприклад, обласні та районні організаційно-методичні центри культури, будинки народної творчості, відділи з охорони культурної спадщини). Зібрані колекції (аудіо, відео, нотні записи) повинні бути представлені на сайтах цих установ та відкриті для широкої аудиторії. Цифрові архіви народних пісень також повинні зберігатись в управліннях з охорони культурної спадщини у місцевих органах виконавчої влади, у колекціях навчальних закладів. Дослідження пісенної творчості — прерогатива наукових установ та закладів вищої освіти, де функціонують етномузикологічні кафедри.

Освітні програми закладів вищої і фахової передвищої музичної освіти повинні обов'язково включати спеціальні дисципліни з вивчення народно-пісенної творчості. Аналогічні теми також необхідно інтегрувати у плани підвищення кваліфікації педагогів-музикантів чи виконавців. Цікавим прикладом упровадження цифрових технологій у процес вивчення музичного фольклору став міжнародний проєкт «Folk Music Education for Future Generations» («Народномузична освіта для майбутніх поколінь») — «Folk\_ME», що виконувався у 2019–2021 рр. в межах напряму Стратегічного партнерства Євросоюзу згідно з навчальною програмою «Erasmus+». Найбільша цінність проєкту полягає у прилученні молоді до опанування автентичної виконавської практики. Відтак, сутність цієї методології полягає в тому, що народна пісня не пасивно сприймається аудиторією, а органічно вливається у її виконавський досвід, вона постає не рудиментом, а «живим організмом», зберігаючи свій творчий потенціал. Отже, актуалізація НКС не тільки повинна здійснюватись як аутентична реконструкція, що викликає жвавий інтерес у слухачів, а й має слугувати джерелом глибинних сенсів і сакральних ідей для сучасної людини.



С. Ханус

**ІСТОРИЧНІ ОБСТАВИНИ ТА МЕНТАЛЬНІ ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ  
НІМЕЦЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У НЮРНБЕРЗІ  
В СЕРЕДИНІ ХІХ СТ.**

S. Hanus

**HISTORICAL CIRCUMSTANCES AND MENTAL PREREQUISITES  
FOR THE CREATION OF THE GERMAN NATIONAL MUSEUM  
IN NUREMBERG IN THE MIDDLE OF XIX CENTURY**

На період між закінченням наполеонівських воєн і революцією 1848-1849 рр., котрий відомий як епоха «бідермаєра», припадає формування німецького національного характеру, котрий, вийшовши з рамок дрібнодержавного партикуляризму, набув виразного усвідомлення єдності уявної спільноти. «Бідермаєр» збігався з реакційною «системою Меттерніха». Тим не менш, саме у цей час Німеччина стала об'єктом зростання органічного впливу ідей французької революції кінця XVIII ст. Ніхто і ніщо в суспільній свідомості не було важливішим від нації, її суверенітету, національних цінностей. Німеччина з повітряного царства мрій набула якостей спільноти, об'єднаної наразі мовно-культурними факторами, що відповідало культурницькій фазі націєтворення, властивій для інших народів у цей час. А ось на сер. ХІХ ст., передовсім зусиллями професійної історіографії, було завершено формування ментальної парадигми єдиної німецької нації, що стало об'єктивною основою успіху у процесі об'єднання Німеччини зверху під егідою Пруссії.

На 2-3 чверть ХІХ ст. припадає більша частина зусиль по зцементуванню Німеччини в єдине ціле у ментальному та національно-культурному відношеннях. У 1824 р. починається публікація грандіозного документального компендіуму «*Monumenta Germaniae histotica*». Брати Якоб та Вільгельм Ґрімм підготували 2-томну «*Граматіку німецької мови*», а 1852 р. почали видання академічного «*Словника німецької мови*», котрий був завершений лише через 100 років і містить понад 160 тис. словникових статей. У Ваймарі відкривається національний театр. Німецькі університети здобули реноме еталонних вогнищ академічної культури та освіти і практично жоден з більш-менш визначних вчених усіх галузей наук, котрий планував науково-педагогічну кар'єру, тривалий час стажувався в одному, або кількох університетах. Історіографія, філологія, славістика, юриспруденція, документознавство Німеччини не мали собі рівних. Тому не випадково Г. Моно, французький історик, котрий намагався пояснити причини поразки ІІ Імперії у війні з Пруссією 1870–1871 рр., зазначив, що у ній переміг не тільки прусський гренадер на полі бою, але й німецький вчитель історії у шкільному та гімназійному класі.

Так ось, у той час, коли Національний музей мали вже чимало країн Європи, зокрема, Угорщина, котра входила до імперії Габсбургів, Німеччина пасла задніх. На цю ненормальну ситуацію звернули увагу на з'їзді німецьких лінгвістів та дослідників історії у Франкфурті-на-Майні у 1846 р., у котрому брали участь зірки академічної науки першої величини, такі, як брати Ґрімм, Л. фон Ранке та Я. Буркхардт. У 1852 р. було запропоновано його назву *Germanisches Nationalmuseum* як концентровану ідею лінгвістично та культурно визначеного простору, тісні культурні взаємовідносини всередині

якого повинні були представлятися на тлі складної політичної історії та невдалого політичного об'єднання німецьких земель у 1848 р. Майбутній музей розглядався як науково-дослідна та освітня установа, яка б представляла історію культури у міждисциплінарному сенсі через виставки та публікації. Крім того, у 3-му пункті проекту Положення наголошувалось на повазі до всіх культур і прагненні показати зв'язки зі світовими культурними контекстами. Музей повинен був стати відкритою публічною установою, доступною для людей незалежно від віку, походження, освіти та релігії.

*Germanisches Nationalmuseum* був юридично заснований у 1852 р. за ініціативою франконського дворянина барона Ганса фон унд цу Ауфзеса (*Freiherr von und zu Aufse*, також відомого як Ганс Філіп Вернер / *Hans Philipp Werner*) з наміром створити «добре упорядкований загальний репертуар всіх вихідних матеріалів по німецькій історії, літературі і мистецтву». У 1857 р. король Баварії Людвіг II подарував музею колишній картезіанський монастир на південній околиці старовинного міста Нюрнберга, де у свій час знаходився двір і замок імператорів Салічної династії. Цей унікальний ансамбль із кляштору, церкви і чернечих помешкань XIV ст., надавав достатньо місця для колекції старожитностей франконського дворянина. Невипадково місцем для музею був обраний Нюрнберг, котрий виглядав нейтрально на фоні конкуренції Пруссії та Австрії за головування у процесі державно-політичної консолідації Німеччини. Фінансування музею здійснювалось з бюджету Баварії, Пруссії та добровільних внесків інших німецьких земель.

У 1862 р. першим директором Музею у Нюрнберзі обрали Андреаса Людвіга Якоба Міхельсена (1801–1881). Його антикварні професійні інтереси, блискуча ерудиція, університетська академічна та чиновницька кар'єра, активна участь у діяльності німецьких історичних товариств зробили вибір виправданим. Достатньо згадати, що Міхельсен працював у семінарах і слухав лекції в університетах Кіля, Гейдельберга, Геттінгена, Парижа, Копенгагена. Дисертацію захищав у Берліні під керівництвом Ф.-К. Савіньї. Заслужену славу йому принесла робота «Північна Фрісландія у середні віки». Антикварна діяльність Міхельсена зосереджувалася на збиранні документів та інших реліктів регіональної історії Шлезвіг-Гольштейн-Лауенбурга із прицілом на презентацію її як складової історії Німеччини в цілому. Про Міхельсена говорили, що він «першим відкрив скарби своєї батьківщини», підготувавши до видання у 1834 р. том документів з історії Дітмаршена, у 1842 р. — «Колекцію старих юридичних джерел Дітмаршена» у 1839 та 1842 рр. — аналогічні збірки по матеріалах Шлезвіг-Гольштейна.

Нове завдання Міхельсен узявся виконувати з великим завзяттям. Однак у листопаді 1863 р., після смерті герцога Шлезвіг-Гольштейн-Готторпського Фрідріха VII, його наступник висунув свої вимоги щодо спадщини і негайно викликав Міхельсена для захисту своїх інтересів, наголосивши, що той не може ухилитися від свого обов'язку перед більш близькою вітчизною. Це не інакше, як вимога додержувати чиновницький кодекс честі, що для німецького службовця має важливе значення. Офіційне звільнення з посади директора Національного музею у Нюрнберзі відбулося лише влітку 1864 р. Залишається лише шкодувати, що талант і кипуча енергія Міхельсена не розкрилися у повній мірі на цьому терені.

*О. Караманов*

## **СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ПРОЄКТУВАННЯ МУЗЕЙНОГО ПРОСТОРУ**

*О. Karamanov*

### **MODERN APPROACHES TO THE DESIGNING OF MUSEUM SPACE**

Проєктування музейного простору в умовах сьогодення являє собою доволі складний технологічний процес, пов'язаний з різними аспектами організації музейно-педагогічної діяльністю та реалізації освітньої місії музею. Він дозволяє досягати ефективного результату, проєктуючи, плануючи зміст, характер й насиченість діяльності відвідувачів у просторі музею, їх

Метою публікації ми визначимо аналіз сучасних підходів, які уможливають оптимальне співвіднесення проєктування та результативності впливу музейного простору на світогляд, відвідувача, ціннісні орієнтири, емоції, установки відвідувача під час організації комунікації. З-поміж них можна виокремити діяльнісний, системний, середовищний, культурологічний, аксіологічний та етнопедагогічний.

Відомо, що музейна комунікація відрізняється від освітньої тим, що головне місце відводить організації середовища і простору під час освоєння знань і цінностей, що зумовлює домінуючу роль експонатів та експозиції.

Оскільки музейний простір можна розуміти як своєрідне гуманітарне середовище, що має символічне значення для кожної людини, логічно виокремити діяльнісний та середовищний підходи. Перший вирізняється системним баченням майбутньої діяльності, творчою постановкою мети з одночасним моделюванням комунікації та простору, плануванням та реалізацією конкретних дій, конструюючи елементи музейно-педагогічної діяльності.

*Діяльнісний підхід* пов'язаний із системним, який наголошує на взаємодії технократичного (функціонально-інформаційного) та гуманітарного (діалогічного) варіантів організації музейно-педагогічної діяльності. Ці варіанти відкривають нові можливості для додаткової освіти за рахунок поглибленого ознайомлення з культурною спадщиною та індивідуальним характером музейної комунікації, відкритої для діалогу з різними людьми. У такий спосіб музейно-педагогічна система спрямована на розвиток особистості і охоплює музейного педагога, учня/студента-глядача, музейну освітню експозицію та музейний освітній простір.

*Середовищний підхід*, який набуває дедалі більшої популярності, створює унікальний художньо-часовий простір в музеї та «занурює» відвідувача до культури минулого, пов'язуючи її з актуальними цінностями шляхом співтворчості, співпереживання, спільної діяльності тощо. Це зрозуміло, адже музейне середовище повинно бути інформаційним (допомагати осмисленню інформації, закладеної в предметах, використовувати музичний супровід), видовищним, естетично насиченим (сприяти формуванню естетичного смаку та розумінню різних символів), формувати позитивні образи й приклади (яскраві та насичені образи), зумовлені своїм характером; сприяти соціалізації особистості.

*Культурологічний підхід* зумовлює бачення здобуття знань, освіти у просторі музею як процесу, що здійснюється у культуровідповідному освітньому

середовищі, усі компоненти якого наповнені відповідними смислами та допомагають людині виявляти індивідуальність, сприяють її культурному саморозвитку та самовизначенню. Разом з тим *аксіологічний підхід* наголошує на цінності та індивідуальному характері самих знань, які здобуваються у просторі музею, їх здатності формувати власну систему цінностей особистості (цінності-знання, які розкривають візуальний або символічний образ цінностей через музейні предмети; та виховні цінності як ілюстрація, розвиток уявлень про ціннісне ставлення до чогось).

*Етнопедагогічний підхід* у просторі музею спирається на нематеріальну культурну спадщину, зафіксовану у казках, міфах, легендах, переказах. Він матеріалізується під час взаємодії з музейними предметами — символами творчості, фольклору, побуту, даючи змогу людині ідентифікувати себе, продемонструвати власну унікальність.

Отже, проектування музейного простору являє собою складний процес, зумовлений різними підходами, які дозволяють якісно змінювати, моделювати та наповнювати різними сенсами значенням характер музейно-педагогічної діяльності для різновікової аудиторії відвідувачів музею.

*Т. Куцаєва*

#### **ПРО КІРКУТ В ОТИНІЇ:**

#### **ПРО ПЕРСПЕКТИВНІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТА ОКРЕМОЇ МУЗЕЄФІКАЦІЇ**

*Т. Kutsaieva*

#### **ABOUT KIRKUT IN OTYNIA:**

#### **ON PROSPECTIVITY OF A SEPARATE MUSEUMIFICATION OF THE OBJECT**

Музеєфікація об'єктів полікультурного минулого територіальних громад задовольняє багато їхніх потреб, формує ідентичність, демонструє відкритість. Події та люди з минулого отримують свої голоси в культурі пам'яті України, регіональній і міській історії. Громади стають більш помітними, демонструють розуміння ідей толерантності, бажання формувати спільну, а не поділену колективну пам'ять. Наприклад, Отинія (Івано-Франківська обл.) є одним з унікальних куточків України, що має значний потенціал стати ще більш значущою локацією культурного туризму через названий контекст.

Серед відомих національних спільнот цього давнього містечка на Покутті є вірмени, євреї, німці, поляки, русини та чехи. Через трагедії Другої світової війни та зневаження пам'яті радянською владою більшість з них зникли з полікультурного контексту, однак досі відбувається їх поступове повернення.

Власне культурна та історична канва населеного місця Вонтин почала формуватися ще 1241 р. — від першої згадки в літописах. Поліетнічна та полікультурна історія Отинії активно тривала вже в XVII ст. Після 1643 р. гетьман Станіслав «Ревера» Потоцький запросив в свій замок єзуїтів. На тлі економічного поживлення, створюючи сусідство з українцями, русинами та поляками, в містечко переселились різні етнічні групи. Кількість євреїв за переписом 1765 р. склала 345 осіб, в 1912 р. — 4 тис. осіб. Поступово вони стали однією з найбільших національних спільнот. Фільм «Отинія» (НТК, 2012 р.) розповідав про те, що «євреї були однією з найдавніших груп». Тому містечко називали ще штетл.

Нині в Отинії не проживає більшість з названих національних спільнот, їхня архітектурна спадщина мало зберіглась. Серед місць пам'яті євреїв, німців та поляків можна назвати лише кілька. Відомі єврейський кіркут, німецьке протестантське і польське католицьке кладовища в межах колишніх єврейського, католицького кварталів і в німецькому передмісті Мікульсдорф.

За даними «International Jewish Cemetery Project» ([iajgscemetery.org](http://iajgscemetery.org)) в Україні є найбільше в світі кіркутів—2 563. Історія багатьох із них розпочалась в середні віки та міцно пов'язана з ХХ ст. Як зазначає Старді Коллс, «під час Голокосту нацисти проводили культурний геноцид на єврейських кладовищах — у вигляді перекидання мацев, демонтували їх для використання в будівельних роботах та оскверняли могили — як засіб стирання та переслідування єврейських громад. Деякі кладовища також були згодом використані в якості місць страт».

Після війни радянська влада зневажила пам'ять про більшість жертв-представників різних національностей заради міту про т. зв. советський нарід. Було погоджено вандалізм від імені держави — використання плит мацев у якості будівельного матеріалу. Дійсно, влітку 2018 р. у Львові на вул. Г. Барвінок будівельники виявили 150 надгробків, влітку 2020 р. внутрішній двір колишнього НКВС у Львові виявився вистеленим десятками мацев. В Отинії можна теж очікувати виявлення мацев в такому (не)випадковому місці, як стара ґрунтова дорога. Адже, від кін. 1940-х рр. Отинію перебудували в типове радянське провінційне місто з пам'ятником Леніну в центрі. Тому визначимо, ще одну мету музеєфікації некрополів — реконструкцію історичного міського ландшафту.

Для з'ясування долі колишнього кіркутуми звернулись в Отинійську селищну раду та дізнались, що проведений, наприклад, в роки відновлення незалежності ремонт дороги по вул. І. Франка його територію не зачепив. Огляд ділянки, виконаний восени 2020 р., дозволив візуалізувати залишки двох-трьох мацев. Незалежно від стану збереженості території, що має промислове і комерційне призначення, вона зберегла історичну важливість, а споруди — мацеви, автентичність.

Отже, перспективою музеєфікації є віднесення кіркуту до об'єктів культурної спадщини. Окрім того, реконструюючи міський простір важливо встановити, чи були в містечку інші місця останнього спочинку городян-євреїв? Адже кожна національна спільнота не є монолітним об'єднанням людей та ідей.

Наразі відсутні джерела для з'ясування цього питання. А історія кіркуту — предмету студії, значно пов'язана з тим, що в 1892 р. в Отинію переселився Хаїм Хагер (1863–1931) — син лідера вижницького хасидизму з Чернівецької обл. Це посприяло збільшенню євреїв-мешканців і паломників. Вони потребували нових архітектурних об'єктів: житла, синагог і молильних домів, міків, місць для харчування, крамниць, адміністративних будівель тощо. Дійсно, за дослідженням «International Jewish Cemetery Project» саме хасидський кіркут розташовувався між сучасними вул. В. Івасюка та В. Стефаніка неподалік вул. І. Франка. Його межі нині менші, ніж до 1930 р. через будівництво. Проект «Protecting of Jewish cemeteries in Europe» ([esjf-cemeteries.org](http://esjf-cemeteries.org)) зафіксував довжину периметру ділянки 361–439 м. 75% виявлених мацев були повалені або зламані, половина була на оригінальних місцях. Про зниклі або переміщені мацеви інформації на поч. 2000-х рр. не виявили, як і масових поховань. Однак,

архівні пошуки краєзнавця М. Хавлюка визначили те, що на кіркуті біля млина розстріли євреїв під час Голокосту відбулись. Також проект усної історії «Яхад – Ін Унум» (2013) підтвердив, що там відбулись вбивства. Окрім того, «Каталог місць вбивства» Яд Вашем повідомляє про 57 євреїв, вбитих на кіркуті під час двох акцій в липні 1941 р. і вересні 1942 р.

Можна стверджувати, визначаючи період існування кіркуту, про те, що він дуже давній. Хасиди, котрі слідували в Отинію за Х. Хагером після 1892 р., продовжили поховання на вже існуючій ділянці. Це підтверджує експедиція проекту «Protecting of Jewish cemeteries in Europe», яка зафіксувала кіркут і найстаршу мацеву 1885 р. Останнє поховання тут відбулось в 1940 р.

Також важливо говорити про хоча б приблизну кількість поховань. Інформацію про це дає «Науковий центр іудаїки та єврейського мистецтва ім. Ф. Петрякової» ([jewishheritage.org.ua](http://jewishheritage.org.ua)) – на місці кіркуту зберігались від 21 до 100 мацев, найстарша датована 1930 р. До викладено додаємо те, що млин, «стіни якого й досі стоять пустою побіч кіркута... належав єврейським підприємцям» (фільм «Отинія» В. Нагірного, НТК, 2012 р.).

Отже, кіркут – перспективний об'єкт окремої музеєфікації, який може бути центром і більшого музейного простору з реконструкції єврейського кварталу в Отинії.

*М. Міщенко*

## **НОРМАТИВНІ АСПЕКТИ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ МУЗЕЙНОЇ СФЕРИ**

*М. Mishchenko*

### **NORMATIVE ASPECTS OF DIGITALIZATION OF THE NATIONAL MUSEUM SPHERE**

Діджиталізація, яка включає процеси глибинних цифрових трансформацій провідних сфер життя сучасного суспільства, нині не оминула й національну культуру та музейну сферу як її невід'ємну складову. У сучасному культурологічному дискурсі як науковці, так і практики загалом виявляють єдність у означенні тієї важливої ролі, яку сучасні технології відіграють у розвитку національної культури та її подальшому долученні до світового культурного простору.

У контексті дослідження культурологічних особливостей сучасного стану охорони національного культурного надбання вважаємо за потрібне розглянути особливості нормативно-правової основи оцифрування і подальшого збереження музейних зібрань.

З огляду на відсутність чіткого розуміння загального поняття «діджиталізація у сфері культури», а також спеціального – «діджиталізація музейної сфери», то сутність останнього варто розглядати, виходячи з розуміння процесів діджиталізації, а також основних напрямів діяльності музеїв (*у загальному плані як активне запровадження цифрових та інноваційних технологій в музейну справу, буквально як процеси оцифрування музейних колекцій та інших складових Музейного фонду України для подальшої інтеграції до єдиного загальнодержавного реєстру*).

Варто зауважити, що на державному рівні тривалий час не було вжито конкретних заходів, спрямованих на послідовну діджиталізацію культурної сфери. Безумовно, впродовж щонайменше останніх десяти років означену

потребу було неодноразово озвучено профільними інституціями та фондами, однак відповідні заяви мали більшою мірою декларативний, аніж практичний характер. При тому, що на практиці, переважно за сприяння благодинців та на виконання грантових проєктів, окремі складові процесу діджиталізації впроваджувалися у діяльність музейних установ різних регіонів України.

Серед числа найбільш знакових, для справи діджиталізації, подій варто виокремити публічне представлення Міністерством культури та інформаційної політики України в лютому 2021 р. проєктів з цифрової трансформації, які були об'єднані під загальною назвою «*e-Спадщина*». До слова, вони передбачають створення цифрової інфраструктури музеїв на базі Microsoft 365, а також трьох ресурсів — Реєстру культурної спадщини, Реєстру нематеріальної культурної спадщини та Музейний фонд України. Власне, про результативність вищеназваних цифрових новацій на даний час говорити зарано, оскільки відповідно до планових термінів мережеві ресурси «Музейний фонд України» та «Реєстр культурної спадщини» лише очікують на свій запуск наприкінці грудня 2023 року, стосовно двох інших, завершення яких було заплановане на грудень 2021 року, то, безумовно, що в критичних умовах війни вони не можуть впроваджуватися належним чином.

При дослідженні нормативно-правового забезпечення процесів діджиталізації музейної сфери було здійснено аналіз положень базового законодавства України про культуру.

Так, Закон України «Про музеї та музейну справу» від 29 червня 1995 року не містить жодних вказівок на обов'язковість/бажаність «цифрової складової» музейної діяльності. Натомість у ст. 19, при визначенні особливостей обліку музейних предметів та предметів музейного значення наголошено лише на тому, що «форми облікових документів затверджуються центральним органом виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сферах культури та мистецтв» (ч.2), а «фондово-облікова документація підлягає довічному зберіганню» (ч.3). З цього висновується доволі суперечливе судження – існує зобов'язання довічного зберігання облікових документів (розуміємо на *паперових носіях*?) за відсутності вказівки яким чином його забезпечити.

У тексті Закону України «Про культуру» (далі — Закон) від 14 грудня 2010 року також відсутні будь-які вказівки на обов'язковість паралельного формування паперових та цифрових реєстрів для обліку складових національної культурної спадщини. Разом із цим, очікує на розгляд проєкт Постанови 8024/П від 6 жовтня 2022 року про прийняття за основу проєкту Закону України про внесення змін до Закону щодо впровадження та ведення електронних реєстрів обліку й управління культурною спадщиною та культурними цінностями України. У ньому, серед іншого, пропонується внести зміни до ст. 16 у частині обов'язків органів виконавчої влади та органи місцевого самоврядування, доповнивши її абзацом такого змісту «...приймає рішення про впровадження та забезпечує ведення *електронних реєстрів обліку* (виділення наше — М. М.) та управління культурною спадщиною та культурними цінностями України».

Також варто зауважити, що окремі положення чинного законодавства не лише не активізують діджиталізацію, але й значно «гальмують» означені процеси. Зокрема, жодним чином не сприяє реформуванню сучасної музейної

сфери чинне Положення про Музейний фонд України, особливо у частині вказівок на обов'язковість саме рукописного, а не цифрового формату визначеної облікової документації.

Отже, наявні певні невідповідності, які супроводжують процес цифровізації сучасної музейної сфери. Разом з переважним усвідомлення її важливості, особливо в умовах глобальних загроз сучасності та прагненні надати культурній спадщині не лише роль духовного символу, але й вагомому матеріально-інформаційного ресурсу, має місце переважне декларування потреб захисту, впорядкування та оцифрування музейних фондів за відсутності реальної підтримки уповноважених інституцій. Однак можемо визначити і певні перспективні напрямки — анонсовано початок державних програм відповідного спрямування, готуються зміни до чинного законодавства України про культуру.

*О. Бірвова*

### **ПУБЛІЧНА ІСТОРІЯ В МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРИ**

*O. Birova*

### **PUBLIC HISTORY IN THE MUSEUM SPACE**

Публічна історія сьогодні є основою формування громадської суспільної думки та погляду на важливі історичні події минулого. Одним із засобів трансляції минулого традиційно є музейні заклади. Основні напрямки роботи музеїв: зберігання, науково-дослідна та виховна робота. У радянські часи музейний простір активно використовувався для формування суспільної інтерпретації процесів становлення радянської влади та просування її ідеологічної концепції. Сьогодні музеї продовжують формувати суспільну думку на історичні явища та події, але в іншому форматі відповідно до сучасних реалій та європейського вектору.

Публічна історія не може бути цілком об'єктивним явищем, оскільки вона відповідає загальносформованій державній суспільній концепції. Але в різних країнах доля суб'єктивізму відмінна: від майже суцільного суб'єктивізму та викривлення історичних подій, до історичної реалії в межах патріотичного виховання.

Подібну функцію можуть здійснювати музеї різних профілів та різної форми власності. Головну увагу слід приділяти музеям при навчальних закладах та краєзнавчим музеям. В Україні одним із провідних музеїв, який активно працює у сфері публічної історії, є «Національний меморіальний комплекс Героїв Небесної Сотні — Музей Революції гідності». Музей відображає процес творення української нової свідомості, трансформації менталітету сучасності.

Музеї можуть ставати і мовними центрами в межах європейської інтеграції. Подібну практику запровадив Літературно-меморіальний музей-квартира Павла Тичини.

Отже, музеї сьогодні повинні збільшити свою взаємодію з аудиторією, відходити від архаїчного бачення музею як місця зібрання цікавих речей. Це мають бути спільні музейні програми, наукові заходи, музейні проекти, бібліотечні та мовні центри, що впроваджують загальнолюдські цінності.



*А. Лузан*

**TELEGRAM КАНАЛ ХАРКІВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ  
ІМЕНІ М. Ф. СУМЦОВА ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ МУЗЕЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

*А. Лузан*

**TELEGRAM CHANNEL OF THE M. F. SUMTSOV KHARKIV HISTORICAL  
MUSEUM AS ONE OF THE MEANS OF MUSEUM COMMUNICATION**

Кризи в сучасній історії України, пандемія COVID-19, повномасштабне вторгнення росії на територію України, спонукали музейні інституції до більш активного освоєння соціальних мереж, як додаткових каналів спілкування з відвідувачем. Адже, наприклад, музеї в зоні бойових дій не мають можливості підтримувати діалог зі споживачем культурного продукту безпосередньо в інституції, тому переходять у віртуальний формат надання інформації.

Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова (далі ХІМ імені М. Ф. Сумцова) має свій власний канал комунікації у мережі Telegram, відкритий 2018 р. Започаткований як додаткова можливість залучення аудиторії, після повномасштабного вторгнення росії на територію України 24 лютого 2022 р., за рішенням керівництва музею, став єдиним джерелом публічної комунікації з зацікавленим колом споживачів.

Умовно матеріали, що публікуються у Telegram каналі, можна розподілити на такі групи:

- 2018–2021 рік. В основному дублювалась інформація, з офіційного сайту музею, адаптована до формату Telegram, яка складалась з матеріалів:
  - 1) Про історію одного експоната.
  - 2) Музейні портрети – про співробітників музею з фото і документами.
  - 3) Підбірки серій фотографій до конкретних дат, наприклад, на 1 червня – дитячі фотографії, на 8 березня – жіночі фотографії з колекції музею.
  - 4) Новини, пов'язані з музеєм.
  - 5) Події, які відбувались: факультативи, виставки, екскурсії тощо.
- 2022 рік. Тематика публікацій змінилась відповідно до зміни роботи музею і відбувається за темами:
  - 1) Державні свята України.
  - 2) Пам'ятні дати.
  - 3) Знакові особистості в історії Харківщини та України.
  - 4) Визначні історичні події в історії краю та держави.
  - 5) Визначні дні та тижні ООН.
  - 6) Події визначення європейського шляху України.
  - 7) Міжнародні дні.
  - 8) Європейські дні.
  - 9) Особистості сучасності.
  - 10) Події сучасності.

Звісно, що робота через соціальний канал втрачає атрактивність та атмосферу занурення у середовище, але в складних умовах надає можливість не втрачати контакт з потенційним відвідувачем. Для урізноманітнення музейної комунікації, щоб охопити різні категорії відвідувачів, та подальшого розвитку музейного каналу ХІМ імені М. Ф. Сумцова є можливість використовувати

інструменти популяризації Telegram, призначені для: збільшення аудиторії, створення online трансляцій, проведення дистанційних заходів включно до зміни безпекової ситуації у регіоні та повернення до живого спілкування в експозиції.

Отже, засноване на міркуваннях безпеки частини працівників та відвідувачів, дистанційне спілкування з музейною аудиторією є надзвичайно важливим, тож не має перериватися навіть в умовах кризи. Безпосередньо інформаційний музейний канал надає розуміння, що музей провадить роботу, підтримує зацікавленість до історії краю та України, розкриває значення міста Харкова як форпосту української державності, психологічно підтримує людей, надає нагальну інформацію, конспектує сьогодення України, Харкова та Харківської області в контексті історичних подій.

*Я. Лихолетов*

**АНТОН ГРИГОРОВИЧ СЛЮСАРСЬКИЙ ТА ЙОГО ВНЕСОК  
У ПАМ'ЯТКООХОРОННУ ДІЯЛЬНІСТЬ ХАРКІВЩИНИ**

*Y. Likhohietov*

**ANTON HRYHOROVYCH SLYUSARSKYI AND HIS CONTRIBUTION  
TO MONUMENT PROTECTION ACTIVITIES IN KHARKIV REGION**

Для сучасних дослідників музейної та пам'яtkоохоронної справи України часто залишається поза увагою постать Антона Григоровича Слюсарського, та його діяльність не тільки в галузі історії, але й також у царині охорони пам'яток історії та культури.

А. Г. Слюсарський (31.12.1900 р. — 01.03.1980 р.) — професор, історик, краєзнавець, громадський діяч. Народився у с. Свиноухо [Володимир-Волинський повіт, Волинська губернія (тепер — с. Привітне, Локачинська селищна територіальна громада, Володимирський район, Волинська область)] в селянській родині. Почав працювати на різних фабриках з ремонту взуття, будівництва доріг з 11-річного віку. У 1916 р. почав працювати у загоні, який обслуговував ділянки фронтів Першої світової війни. У 1917 р. працював у типографії управління залізниці м. Одеса. У 1923–25рр. навчався в інституті народної освіти, а з 1926–29 рр. здобував вищу освіту у Київському інституті народної освіти. З 1929–41 рр. був аспірантом ВІМ (Всеукраїнський історичний музей у м. Київ). Протягом навчання в аспірантурі працював асистентом у Київському інституті народної освіти, а також старшим викладачем та науковим співробітником в інституціях міст Харкова і Полтави. На початку 1941 р. захистив кандидатську дисертацію. Під час німецько-радянської війни (1941–45 рр.), з жовтня 1941 р. по жовтень 1942 р. був евакуйований до Казахстану, де викладав у Об'єднаному Українському державному університеті. З 1942–45 рр. воює на фронтах Другої світової війни. З 1946–80 рр. працює у ХДУ (тепер — ХНУ ім. В. Н. Каразіна) на посадах викладача, доцента, професора (з 1965 р.), а з 1947–62 — декан історичного факультету.

Однак, діяльність А. Г. Слюсарського не обмежувалась університетською діяльністю. Саме в той час з'являється потреба у створенні інституцій з охорони пам'яток історії та культури, а також залучення до цієї справи широких верств населення, тобто звичайного, але небайдужого пересічного громадянина. Тому,

задля того, щоб не обмежуватися тільки органами державної влади, мова пішла про створення перших громадських організацій.

У середині 1960-х рр. в Україні було здійснено спробу створення Українського товариства охорони пам'яток історії та культури (УТОПІК). Серед організацій фундаторами та ініціаторами створення Харківського обласного відділення (Харківської обласної організації) товариства (ХОО УТОПІК) були обласний виконком та обласне управління культури, установи освіти, серед яких був університет.

Харківську обласну організацію УТОПІК було засновано 20 вересня 1966 р., а 22 листопада 1966 р. у м. Харків відбулася перша установча конференція ХОО УТОПІК. Першим головою Харківського відділення було обрано професора А. Г. Слюсарського, який посідав цю посаду до 1971 р.

Під час першої конференції, виголошуючи промову, він сказав: «Кого не торкнулись трагічні події війни в житті жителів Харківщини? Чиє серце залишиться глухим до заклику громадськості спорудити пам'ятники жертвам Голодомору, чи жертвам у Дробицькому яру? Наше Товариство служитиме благородній справі увічнення пам'яті...»

У роки його головування відділенням почалася підготовка проектної документації, яка стосувалася ремонтів напівзруйнованих культових споруд у Харківському регіоні, які мають особливі архітектурно-стилістичні особливості та несуть значну історичну, культурну та наукову цінність. За ініціативи А. Г. Слюсарського підготовлено до відновлення більше десятка культових споруд-пам'яток XVII–XIX ст. у Харківському регіоні, таких як: Успенський собор м. Харкова, в якому відкрили Будинок органної музики; Пантелеймонівський храм у м. Харкові; Введенська церква у с. Введенка; Преображенський храм у м. Ізюм; Покровський собор у м. Чугуїв; церква св. Бориса і Гліба у с. Водяне та ін.

Наприкінці 1960-х рр., за його протекцією виділено кошти на збереження садиб та комплексів (Шарівський палац, садиба в с. Старий Мерчик), а також 2 археологічних об'єктів (Городище Салтівської культури у Вовчанському районі та Донецького городища на околицях м. Харків).

Особлива увага А. Г. Слюсарського була приділена музеям. Завдяки його участі було виділено кошти та взято участь у створенні будинку-музею Г. С. Сковороди, який із 1972 р. став повноцінним музеєм Г. С. Сковороди у с. Сковородинівка (з 2008 — Національний літературно-меморіальний музей Г. С. Сковороди. Зруйнований ударом російської ракети вночі з 6 на 7 травня 2022 р.). За його ініціативи створено історико-краєзнавчий музей в м. Куп'янськ (пізніше — Куп'янський краєзнавчий музей), створено декілька музеїв та музейних кімнат у середніх школах Харківської області, а також взято участь в оформленні експозицій Лозівського історико-краєзнавчого музею (м. Лозова), Нововодолазького районного музею (смт. Нова Водолага) та декількох сільських та селищних музеїв. На початку 1970-х рр. важливою складовою діяльності УТОПІК, яка була пов'язана з масовою діяльністю, став розвиток народних університетів пропаганди пам'яток історії та культури. Станом на 1970 р. в м. Харків та області вже було 28 народних університетів, які носили назву «Пам'ятки історії та культури України», в яких за ініціативи

Антон Григоровича проводилось не тільки навчання, але і творчі конференції, круглі столи, лекції тощо.

Підсумовуючи, можна зазначити, що передусім А. Г. Слюсарський став не рядовим університетським істориком, а видатним науковцем і громадським діячем, чий інтерес не обмежувалась лише історією. Всі ініціативи А. Г. Слюсарського, які тоді беззаперечно підтримувало товариство, наукова спільнота, громадськість, органи влади, стали рушійною силою в охороні культурної спадщини та були продовжені в подальші роки діяльності УТОПІК.

*Н. Бабкова*

**М. С. ВОЛОБУЄВ — ПЕРШИЙ ДЕКАН ФАКУЛЬТЕТУ ПОЛІТИЧНОЇ ОСВІТИ  
ХАРКІВСЬКОГО ІНСТИТУТУ НАРОДНОЇ ОСВІТИ**

*N. Babkova*

**M. VOLOBUIEV — THE FIRST DEAN OF THE FACULTY OF POLITICAL EDUCATION  
OF THE KHARKIV INSTITUTE OF PUBLIC EDUCATION**

Витоки Харківської державної академії культури — першого в Україні закладу вищої освіти культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілю — починаються 1925 р. 13 вересня цього року постановою Ради Народних комісарів Української Радянської Соціалістичної Республіки при Харківському інституті народної освіти (ХІНО) було започатковано факультет політичної освіти з міським і сільським відділами, який розпочав свою роботу з 1 листопада 1925 р.

Тривалий час, через різні причини, в тому числі й обмеженого доступу до архівних джерел, широкому загалу не було відомо нічого про очільників факультету політосвіти ХІНО. Однак, наукові пошуки у цьому напрямі дозволили заповнити і цю лакуну. За інформацією з джерел фонду 166 Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України першим деканом факультету було призначено Михайла Симоновича Волобуєва, який обіймав цю посаду у 1925/1926 навчальному році. Вже у жовтні 1926 р. він очолив кафедру політичної професійної освіти Українського науково-дослідного інституту педагогіки (зараз інститут педагогіки Національної академії педагогічних наук України).

Народився Михайло Симонович 24 січня 1903 року в місті Миколаєві. Батько був помічником бухгалтера в міській управі, мати — приватною вчителькою. Михайло навчався в гімназії. З 1915 р. через матеріальні нестатки сім'ї змушений займатись репетиторством, давати приватні уроки. Після смерті батька в 1918 р. уже сам утримував сім'ю. Вищу освіту здобув екстерном. Закінчив економічний відділ Харківського інституту профосвіти. У 1921–1922 рр. працював заступником завідуючого відділом Миколаївської губернської системи політосвіти, а з 1922 р. його направили у Вінницю на посаду завідуючого губернським відділом політосвіти.

У 1923 р. М. С. Волобуєва відкликано до Харкова — тодішньої столиці України — для роботи в Головному політико-освітньому комітеті Народного комісаріату освіти. М. С. Волобуєв входив до складу колегії Головополітосвіти. У 1927 р. був заступником її голови.

Він працював за сумісництвом також у фармацевтичному технікумі, викладачем Харківського інституту народної освіти, фінансового економічного технікуму, а згодом (у 1930–1933 роках) став професором політичної економії в Харківському механіко-машинобудівному інституті. Мешкав по вулиці Дзержинського, 47, помешкання № 6. Архіви зберегли відомості про його близьких. Мати – Волобуєва Катерина Петрівна, 1882 року народження, мешкала разом з ним. Дружина – Артемова Варвара Іванівна, 1904 року народження, працювала в Інституті комуністичної освіти викладачем. Донька – Волобуєва Валерія Михайлівна, 1929 року народження.

Коли Михайла Симоновича заарештували у грудні 1933 р., то досить швидко з нього вибили зізнання в тому, що він ухитився до «контрреволюційної української організації», куди його «втягнув» М. Г. Хвильовий. Минуть роки. У 1956 р. у заяві на ім'я тодішнього Генерального прокурора СРСР Р. А. Руденка Волобуєв напише: «Я в ході слідства підписав вигадані свідчення, взяв на себе провину за надумані «контрреволюційні» злочини, яких я не скоював – участь у підпільній організації боротьбистів, розробка для неї «програми», тощо».

26 лютого 1934 р. Судова трійка при Колегії ДПУ УСРР ухвалила ув'язнити М. С. Волобуєва на п'ять років не у виправно-трудоному таборі, а в «загальних місцях позбавлення свободи» 8 травня 1934 р. ухвалу відкореговано. Та ж Судова трійка відправила його на заслання до Казахстану на 5 років, рахуючи строк з 7 грудня 1933 р.

Отже, М. С. Волобуєв залишився живим. Він відбув термін покарання і тричі (у 1937, 1941 і у 1943 рр.) звертався до ЦК ВКП(б) з проханням про реабілітацію, але даремно. У період війни з гітлерівською Німеччиною жив у Краснодарському краї. За спеціальним завданням НКВС працював кореспондентом фашистської газети «Кубань». Роз'їжджаючи за завданням редакції по станціях, одночасно збирав відомості про німців.

У повоєнний час, у період хрущовської «відлиги», Волобуєв вів далі боротьбу за реабілітацію. Він уже мешкав у Ростові-на-Дону, де працював завідуючим кафедрою в Ростовському фінансово-економічному інституті. 12 березня 1956 р. із листом-клопотанням про реабілітацію звернувся до Генерального прокурора СРСР Р. А. Руденка. Перегляд справи Волобуєва тривав недовго. Постановою Президії Харківського обласного суду від 23 серпня 1957 р. були скасовані постанови Судової трійки при Колегії ДПУ УСРР від 26 лютого і 8 травня 1934 р. Справу припинили з формулюванням: «За недостатністю зібраних у справі доказів». 12 вересня 1957 р. голова Харківського обласного суду Мірошніченко повідомив про це Михайла Симоновича. У 1961 р. М. С. Волобуєв переїхав у Донецьк, де працював у торговельному інституті (його запросив тодішній ректор Ф. Д. Фесенко). Та жити у Донбасі не зміг через хворобу на бронхіальну астму. Знов повернувся до Ростова, де й помер 20 червня 1972 р. Через два з половиною роки не стало його дружини.

В науковому світі Михайло Симонович відомий як ідеолог економічної самостійності України, основні постулати якої він висловив у статті «До проблем української економіки» в журналі «Більшовик України» за 1928 р. Праця викликала величезну критику серед керівництва радянської України, і вже в середині зазначеного року Волобуєв змушений був «покаятися» за свою помилкову позицію.

Для дослідників історії Харківської державної академії культури постать Михайла Симоновича Волобуєва цікава в першу чергу як людини, що долучилася до створення факультету політичної освіти ХІНО, який у 1929 році було реорганізовано у самостійний навчальний заклад — Інститут політичної освіти.

*I. Споденець*

**ТОКЕНІЗАЦІЯ ОБ'ЄКТІВ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОЇ СПАДЩИНИ  
(НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ВІДОМЧОГО МУЗЕЙНО-КУЛЬТУРНОГО  
КОМПЛЕКСУ «УФТІ. ХАРКІВ»)**

*I. Spodenets*

**TOKENIZATION OF SCIENTIFIC AND TECHNICAL HERITAGE OBJECTS  
(ON THE BASIS OF ACTIVITY OF THE DEPARTMENTAL MUSEUM AND CULTURAL  
COMPLEX "UKRAINIAN PHYSICS AND TECHNOLOGY INSTITUTE. KHARKIV")**

Вихід людства на новий, цифровий рівень комунікації спричинив бум технологічних інновацій і в музейній сфері. Збереження та інтерактивне використання об'єктів науково-технічної спадщини не уявляється можливим без ефективного впровадження цифрових технологій. Однією із найпопулярніших на сьогодні цифрових технологій вважається технологія блокчейн, яка застосовується у процесі створення невзаємозамінних (NFT) токенів. Однак проблема використання технології блокчейн для створення NFT-токенів у музейному просторі України є новою і малодослідженою. Отже, реалії віртуального майбутнього вже зараз актуалізують проблему токенізації об'єктів науково-технічної спадщини.

Нові інформаційні технології, що стрімко розвиваються в умовах цифровізації вітчизняної музейної сфери, стали предметом спеціальних досліджень нещодавно. Однак наукові публікації присвячені в основному технологіям віртуальної, доповненої та змішаної реальності. Пояснити таку обмеженість можна тим, що сфера використання NFT має більш спільного з криптовалютою, ніж з музейною сферою. Натомість на сьогодні в Україні вже існує певний практичний досвід створення NFT-токенів на базі науково-технічної спадщини, зокрема у відомчому Музейно-культурному комплексі «УФТІ. Харків» (далі МКК УФТІ).

Перед тим, як навести приклад особливостей токенізації об'єктів науково-технічної спадщини у МКК УФТІ, варто пояснити, що являє собою NFT. NFT — одиниця обліку, яка зберігається в системі блокчейн і саме за її допомоги створюється цифровий зліпок з будь-якого реально існуючого об'єкта, що претендує на будь-яку унікальність. Блокчейн фіксує факт придбання унікального цифрового коду та інформацію щодо його власника, гарантує аутентичність. Кожен з NFT-токенів у системі блокчейн є цифровим ідентифікатором, що існує в єдиному екземплярі. За правилами інформаційної системи — придбаний NFT-токен не тільки гарантує оригінальність цифрового зліпку, а й у вигляді цифрового сертифіката надає ексклюзивне право володіння й використання цим зафіксованим цифровим оригіналом для зберігання, обміну або продажу як індивідуальну чи колективну власність. Технологія блокчейн є загальнодоступною, уможлиблює монетизацію об'єкта, тобто продаж NFT-

токенів, що закладено у смарт-контрактах. NFT-ресурс характеризується глобальними масштабами. Саме це змінює технологічну сутність спадщини і її просування у цифровому просторі й часі. Отже, у сучасних реаліях технологічних новацій передача майбутнім поколінням науково-технічної спадщини вимагає відповідної підготовки – оцифровки, тобто перетворення фізичних об'єктів на цифрові з метою формування на їх базі нової моделі збереження й актуалізації об'єктів спадщини.

Надзвичайно актуальною тема токенизації виявилася саме зараз, коли в умовах воєнного стану і регулярних ракетних та артобстрілів під загрозою знищення на території України опинилася культурна спадщина, зокрема й унікальне лабораторне обладнання та устаткування легендарного УФТІ, пов'язане з діяльністю видатних фізиків – Л. Д. Ландау, Л. В. Шубнікова, К. Д. Сісельнікова та багатьох інших. Варто зазначити, що токенизація науково-технічної спадщини, яка зберігається у МКК УФТІ, є складовою проєкту «Резервне копіювання для майбутніх поколінь», реалізація якого розпочалася ще у 2021 р. Мета проєкту – збереження інформації шляхом її архівації у цифровому вигляді. Наразі музеєзнавці, що працюють з науково-технічною спадщиною УФТІ, використовують блокчейн-інструменти для створення формату NFT-токенів аутентичного обладнання та приміщень Кріогенної лабораторії. Незважаючи на доволі нетривалий період реалізації проєкту, на сьогодні фахівцями вже розпочато роботу зі створення колекції NFT-токенів, опрацьованих разом з представниками культурно-креативних індустрій. Зокрема, зареєстровано факт публікації у NFT-системі й отримано визнанням в Україні блокчейном код токенів компресора 1930-х рр., телефонного апарату 1950-х рр., інтер'єру водневого залу, архівних документів тощо. Саме колаборації між криптомитцями та науково-технічною спадщиною дозволяють окреслити перспективи й стратегії її збереження, популяризації, капіталізації в посередництві зі створенням NFT-токенів. NFT-ресурс МКК УФТІ дозволяє підвищити якість комунікації об'єктів спадщини в цифровому просторі, сприяє інтенсифікації обміну інформацією.

Слід зазначити, що для успішного функціонування творчих колаборацій й плідної співпраці з представниками культурно-креативних індустрій недостатньо мати унікальні колекції. Треба створювати й максимально привабливі умови для оформлення, репрезентації та подальшого інтерактивного використання оцифрованих об'єктів науково-технічної спадщини. Створення вищезгаданих оцифрованих колекцій – проблема не технічна, а культурологічна, оскільки потребує системного вирішення методологічних, технологічних й організаційних питань.

Таким чином, блокчейн-технологія – перспективний напрям збереження, актуалізації й популяризації об'єктів науково-технічної спадщини, форма розширення цільової аудиторії МКК УФТІ. NFT-ресурс дозволяє не тільки зберегти реально існуючі об'єкти в оцифрованому вигляді, а й відкриває нові, креативні можливості для подальшої роботи з ними у віртуальному просторі.

*Є. Калашник*

**ПЕРСПЕКТИВИ СТВОРЕННЯ ВІДДІЛУ «ЛАПІДАРИЙ»  
У БІЛИЦЬКОМУ КРАЄЗНАВЧОМУ МУЗЕЇ**

*Y. Kalashnyk*

**PROSPECTS FOR THE CREATION OF THE “LAPIDARIUM” DEPARTMENT  
IN BILYTSKE MUSEUM OF LOCAL LORE**

Лапідарій— зібрання кам'яної пластики, наприклад надгробків, частин будівель, часто із зображеннями чи написами. Як правило подібні зібрання формуються з археологічних знахідок, рідше — етнографічних. Великі колекції виробів з каменю в Україні представлені у Національному музеї історії України (м. Київ), Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Д.І. Яворницького (м. Дніпро), у лапідарії «Скіфський стан» (о. Хортиця), Національному історико-археологічному заповіднику «Ольвія», Херсонському обласному краєзнавчому музеї, Музеї кам'яних старожитностей «Лапідарій» (м. Керч) та ін. На Полтавщині кам'яна пластика експонується у вигляді колекцій (Полтавський краєзнавчий музей ім. В. Кричевського, Краєзнавчий музей міста Горішні Плавні) або як одиничні експонати (Кременчуцький краєзнавчий музей, Лубенський краєзнавчий музей ім. Г. Стеллецького).

Білицький краєзнавчий музей, згідно з Постановою Кабінету міністрів України від 02 грудня 2021 р. включено до «Переліку музеїв та заповідників, в яких зберігаються музейні предмети, що є державною власністю і належать до державної частини Музейного фонду України». Таким чином, колекція музею може комплектуватися і археологічними знахідками, що походять з території Білицької селищної територіальної громади.

Розробка перспективного плану розвитку Білицького краєзнавчого музею передбачає створення в закладі відділу «Лапідарій», який презентував би музейні предмети, виготовлені з каменю.

Колекція кам'яної пластики вже формується. У червні 2020 р. до музею було передано надгробок, виявлений під час сільськогосподарських робіт в околицях с. Степове (кол. Чапаєве). Це брила пісковика довжиною 109 см, товщиною 24 см та шириною в основі 41, а в голові — 54 см, із рельєфним зображенням православного хреста та написом: «Здес покоїча подпоручікъ Александр Лобеско 1883 го марта 14дня». Стела очевидно увінчувала могилу родича (сина?) підполковника Якова Юхимовича Лепескіна-Лобеско. Учасник російсько-французької війни, поміщик, він отримав у цій місцевості землі та мешкав після одруження із племінницею грузинського князя Пилипа Семеновича Жевахова (учасника тієї ж війни, одного з командирів Полтавського ополчення 1812 р.) — Марією Петрівною. Карти XIX ст. фіксують їх маєтності в топонімах «хутор Лепецкій», «хутора Грузинські».

У смт Білики виявлено й інші зразки кам'яної пластики, а саме надгробки поч. XX ст. Їх переміщення до музею можливе за консультації із виконавчим комітетом Білицької селищної ради, який відповідає за впорядкування території кладовищ і реєстрацію поховань згідно з чинним законодавством.

1. На «Центральному» кладовищі смт Білики, під час викопування могили в його південній частині, виявлено фрагмент надгробку (підніжжя хреста) з сірого граніту (N 49,255907, E 34,273569). Надгробок призматичної форми, висотою



45 см, зі сторонами 57 та 55 см. На верхній площині отвір для встановлення хреста. На лицьовій стороні рельєфний напис: «Здесь покоится прах дворянки Марии Николаевны Петровой Сконч. 9 сентября 1901 г. Мир праху твоему». Очевидно камінь відмічав могилу родички (дружини-?) начальника станції «Білики». Довідкова книжка Полтавської губернії на 1901 р. вказує: «Станция Белики Х.-Н. жел. дороги: Начальник дв[орянин] Григорий Львович Петров». У адрес-календарі 1909 р. він же вказаний начальником станції «Ліщинівка» (перейменована у 1904 р.), а в пам'ятній книжці Полтавської губернії 1916 р. Григорій Львович вже відсутній.

2. На «Центральному» кладовищі смт Білики, у його південній частині (координати у Googlemaps: N49,256120, E 34,273569), виявлено надгробок-стелу пірамідальної форми, з сірого граніту, висотою 150 см та шириною основи 40x25 см. На лицьовій стороні рельєфний напис: «Здесь покоится младенец Евгений Блоцкий Сконч. 17 дек. 1900 на 4-м году своей жизни. Мир праху твоему малютка дорогой». Згадана довідкова книжка Полтавської губернії на 1901 р. вказує на посаді помічника начальника станції Білики Степана Харлампієвича Блоцького. Довідкова книжка Полтавської губернії 1907 р. повідомляє про його роботу вже у службі руху залізниці у м. Полтава. Таким чином, могила, яку позначав описаний надгробок, могла належати його родичеві (сину-?).

3. У східній частині «Подільського» кладовища смт Білики (N49,247884, E 34,273773) виявлено фрагмент надгробку з шліфованого чорного граніту кубічної форми із тесаним орнаментом. Частина відколота. Розміри 95x70x70 см. Написи відсутні.

4. У східній частині «Подільського» кладовища смт Білики (N49,247913, E 34,273701) виявлено фрагмент основи надгробку з сірого граніту. Розміри 108x108x32 см. Написи відсутні.

Таким чином, відомі на сьогодні лапідарні експонати з Біликів стосуються відомих мешканців Білицької волості часів російсько-французької війни 1812 р., прокладення Харківсько-Миколаївської залізниці у 1870 р. та роботи станції Білики (Ліщинівка). Як такі, що переміщені з первинного місця, вони можуть бути музейними предметами та ілюструвати біографічні відомості. Облаштування стаціонарної експозиції із великогабаритними експонатами вбачається можливим на прибудинковій території музею. Для цього планується спорудження навісу та відповідних інформаційних стендів. Наявні експонати невеликого розміру планується включити до археологічної (зернотерка бронзової доби з с. Кустолові Кущі, БХМ №1054) та етнографічної (ручні жорна, БХМ №731) тематичних експозицій. Розширення колекції можливе за рахунок нових археологічних знахідок як у смт Білики, так і в його околицях.

*К. Гредель-Чікір*

## **РОБОТА ВИСТАВКОВОЇ ЗАЛИ МІСТА ГОРИШНІ ПЛАВНІ В УМОВАХ ВІЙНИ**

*К.Hredel-Chikir*

### **THE WORK HORISHNI PLAVNI EXHIBITION HALL DURING THE WAR**

Мистецтво, у будь-якому своєму прояві, завжди було одним із дієвих методів боротьби проти ворога, такою собі культурно-інформаційною зброєю. Українська культура знищувалась протягом великого проміжку часу, згадати

тільки Валуєвський циркуляр (1863 р.), Емський указ (1876 р.), переслідування діячів «українізації» (1926 р.), Голодомор, як справжній геноцид українського народу, сумнозвісне «Розстріляне відродження» та масові арешти радянською владою діячів українського мистецтва й політики. Всі наведені заходи мали за мету перекреслити українську культуру, мистецтво та й всі здобутки української нації як такої. І тепер, в час війни, як і протягом складних часів історії України, військові, громадянське населення, діячі культури та мистецтва вистояли і гідно тримаються, кожен на своїй ділянці фронту. Усі сили покладені на те, аби не тільки зберегти історичні здобутки нашої нації, а й в повній мірі популяризувати Україну на міжнародній арені.

Виставкова зала м. Горішні Плавні працювала безперервно з моменту свого відкриття у 2010 р. І лише з початку повномасштабного вторгнення російської армії вимушено призупинила свою діяльність на три місяці. За цей час науковими співробітниками була зроблена велика робота з підготовки та створення плану виставкової діяльності в умовах війни, зважаючи на наявність повітряних тривог і підходу до різних категорій відвідувачів (наприклад, внутрішньо переміщені особи, інклюзивні групи).

Починаючи з червня 2022 р. виставкова зала знову відчинила свої двері для поціновувачів мистецтва. 15 червня 2022 р. відкрився персональний показ робіт художника зм. Кременчука — Ігоря Носова «Арт калейдоскоп». На вернісажі було представлено більше 60 картин із творчого доробку митця. У своїх роботах, окрім класичних мистецьких технік з застосуванням полотна і фарб, Ігор Носов використовує свою власну авторську техніку, яка полягає в поєднанні фотографії та живопису. За час функціонування художньої експозиції її переглянули 309 відвідувачів зали. З графіку відвідувань можна зробити висновок, що 40% від усіх, хто побував на виставці — це внутрішньопереміщені особи з Харківської, Луганської, Донецької та інших областей. Інші 60% — це місцеві жителі та гості з м. Кременчука. Зважаючи на атрактивність такого роду презентації мистецьких здобутків, працівниками Краєзнавчого музею м. Горішні Плавні було організовано нову виставку «Грані творчості», де презентувалися роботи майстринь декоративно-ужиткового мистецтва, учасниць клубу за інтересами «Рукодільниці».

З набуттям незалежності України, інтерес до національної творчості багаторазово зріс. Надзвичайно тішить той факт, що у людей повертається любов до своєї історії, культури, мистецтва та споконвічних усталених традицій. Саме тому організація публічного показу «граней творчості» місцевих майстринь, що проходила в стінах виставкової зали з 29 червня по 05 вересня 2022 р., — це повернення до етнічного бренду, продиктованого самою історією. На виставці були представлені роботи мисткинь: Наталії Христофорової, Тамари Душиненкової, Людмили Дерев'ягіної, Валентини Савельєвої, Людмили Арішиної та Зінаїди Патрахауз. За час експонування даних робіт стіни зали відвідали 439 поціновувачів прекрасного, залишено 20 позитивних вражень у книзі «Відгуків та пропозицій». Тематика видалася актуальною та популярною, оскільки вишивка відображає особливості тривалих культуротворчих процесів різних історичних періодів, передає світоглядні уявлення та естетичні вподобання українців, інтерес до яких зростає з початку повномасштабної агресії.

За час проведення виставки було заплановано ряд колективних екскурсій для різних організацій м. Горішні Плавні. Так 2 вересня 2022 р. стіни зали відвідали учасники Програми реабілітації дітей з інвалідністю разом з батьками (ГО «Центр Муніципального розвитку»). Інклюзивний музейний і виставковий простір в сучасному середовищі — тема актуальна, тому відвідання виставкової зали включає в себе не тільки споглядання витворів мистецтва та робіт декоративно-ужиткової направленості, а й спілкування з екскурсоводом, можливість торкнутися та відчути на дотик деякі з представлених експонатів.

Виставка живописних робіт художника Віктора Кобеляцького під назвою «Діти сонця» експонується у виставковій залі музею з 14 вересня по 28 жовтня. Віктор Тимофійович — художник з м. Кременчука. На сьогоднішній день художня спадщина митця, за його словами, складає близько 2000 картин, які зберігаються як у фондowych зібраннях музеїв України, так і в приватних колекціях. У виставковій залі музею можна побачити 32 картини з його творчого доробку. Одна з найголовніших тем для творчості у автора — це виразні пейзажі, старі села, типова українська архітектура. Україна, її історія та культура завжди були для художника важливим аспектом власного мистецтва. Створення даної виставки в період війни покликана сприяти збереженню, захисту та популяризації культурної спадщини, національної пам'яті українського народу задля зміцнення сучасної національної ідентичності, формування спільних цінностей громадянського суспільства.

Для більшої зацікавленості населення м. Горішні Плавні сучасним українським мистецтвом у стінах виставкової зали в жовтні та на початку грудня буде проходити виставка робіт молодого кременчуцького художника Сергія Брильова. Його так звана плакатна творчість, яку багато митців називають живописом війни, повинна стати співзвучною з проблематикою, яка домінує в житті кожного українця під час військового стану.

Зважаючи на всі проблеми, які принесла війна, музейна та виставкова діяльність залишаються важливою ланкою для роботи з національною пам'яттю та ідентичністю, впливають на розвиток і розквіт українського суспільства. Тому робота виставкової зали в цей час направлена саме на те, щоб повернути розмиті війною кордони людяності, нагадує про наше минуле, готує до майбутнього й пов'язує нас з ним.

*К. Ткачук, Є. Куцаєва*

## **МАРКЕТИНГ У КОНТЕКСТІ ВІТЧИЗНЯНОГО МУЗЕЄЗНАВСТВА**

*К. Tkachuk, T. Kutsaieva*

### **MARKETING IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN MUSEOLOGY**

Такі знання, навички та методи комунікації з музейними аудиторіями, а також стейкхолдерами, як андрагогіка, менеджмент, маркетинг, соціологія та педагогіка, вже понад 20 років є частинами сталого розвитку вітчизняного музеєзнавства та практичної діяльності.

У випадку маркетингу в державних або комунальних музеях для ефективного створення, ребрендингу та просування культурного продукту цільовим аудиторіям, перспективи ще більш оптимальні. Тут діяльність не обмежена лише вимогами комерційного успіху. Музей — культурно-

освітній і науково-дослідний заклад, що має державне фінансування, може встановити менш жорсткі фінансові умови доступу до послуг. Таким чином, музейні аудиторії можна більше називати споживачами культурних послуг та культурного продукту, ніж клієнтами та покупцями. Адже однією з ключових функцій музею, що визначена в законодавстві, є «залучення громадян до надбав національної та світової культурної спадщини».

Таким чином, управління музеєм через маркетинг полягає як в класичному розумінні філософії бізнесу, так і в особливому визначенні та, найголовніше, задоволенні людських і суспільних потреб. Це відповідає концепції некомерційного маркетингу — просування на ринку культурних послуг та дозвілля соціально значимих послуг, продуктів. Баланс між збільшенням чисельності та різноманітністю музейних аудиторій завдяки некомерційним інструментам, як і досягнення комерційного успіху музею, варто визнати ключовим у світогляді модерного вітчизняного музею.

Зважаючи на викладені тези, актуально продовжувати аналіз діяльності штатного або тимчасово запрошеного антикризового управлінця — музейного маркетолога в системі вітчизняного музеєзнавства. Для цього необхідно систематизувати кваліфікації і ресурси маркетолога саме в державному або комунальному музеї. Це важливо для виокремлення цієї особливої професії та рамки діяльності фахівця для уникнення криз комунікації з музеєм — окремою системою цінностей, та аудиторіями. Такому музейному маркетологу важливо сприяти створенню бізнес-стратегії саме некомерційної організації культури. В цьому випадку доступ громадян до державної частини Музейної фонду України під час відвідування експозиції є пріоритетом діяльності. Тому баланс між підвищенням уваги суспільства до музею «без комерційного успіху» є метою музейного маркетингу, так само які звичні показники ефективності: збільшення прибутку та обсягу продажів музейних послуг.

Вітчизняні ресурси знань музейного маркетолога є достатніми. Вони поєднують як різні публікації музейників, так і досі одиничні україномовні переклади модерних підручників таких класиків світового музеєзнавства (Філіп Вайдахер) і світового музейного маркетингу (родини Котлерів). Блок методичних посібників з теми складає дві публікації («Музейний маркетинг: методичний посібник», А. Бойко-Гагарін; «Основи музеєзнавства, маркетингу та рекламно-інформаційної діяльності музеїв», під ред. В. Великочого, Н. Гасюк). Як зазначає А. Бойко-Гагаріну зазначеній вище праці, «основними вимогами до маркетолога в музеї є: вища економічна освіта... маркетингові функції в дрібних музеях, де цей відділ не передбачений штатним розписом, може бути сформований і з одного працівника...»

Отже, спеціальність «музейний маркетолог» та назва посади в «Показчику професійних назв робіт» Класифікатора професій та штатному розписі музеї — це перспектива. До того ж, бачимо думку про те, що музейний маркетинг можна «віддати» на умовний аутсорсинг — запросити фахівця без профільної освіти музейника, культуролога тощо. В результаті фаховий маркетолог або фаховий музейник має заповнювати лакуни знань через самоосвіту, спілкування з однодумцями, кризи практичної діяльності.

Варто звернути увагу на те, що спеціальність «Музеєзнавство. Пам'яткознавство» більше готує майбутнього фахівця до названих викликів,

ніж «Маркетинг». Наприклад, програма навчальної дисципліни «Музейний менеджмент і маркетинг» є в Східноєвропейському національному університеті ім. Лесі Українки та в КНУТШ. Хоча не варто стверджувати, що спеціальності «Менеджмент» «Маркетинг» не враховують перспективи. Навпаки, їх студенти поглиблено вивчають концепції комерційного та некомерційного маркетингу.

Отже, музейний маркетинг – інструмент і філософія створення специфічної бізнесстратегії некомерційної організації культури, відомий у вітчизняному музейному просторі вже понад 10 років. Цей період ми визначили відповідно до року публікації україномовного перекладу тематичної праці Ніла Котлера «Музейний маркетинг і стратегія: формування місії, залучення публіки, збільшення доходів і ресурсів». Хоча на 10 років пізніше, ніж в англomовному світі, але розуміння нових векторів діяльності музеям в Україні закладено. Результати профільної діяльності за минулі роки є помітними залежно від інституцій та мотивацій співробітників. Разом із тим, професійна діяльність музейного маркетолога в Україні досі залишається активністю в межах інших посад та спеціальностей. Відсутні формальна рамка повноважень та компетенцій, а також статус посади музейного маркетолога на ранку освітніх послуг та праці.

*К. Ткаченко*

#### **СІЛЬСЬКІ МУЗЕЇ В УМОВАХ ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ГОРІШНЬОПЛАВНІВСЬКОЇ МІСЬКОЇ ОТГ**

*К. Tkachenko*

#### **RURAL MUSEUMS IN CONDITIONS OF DECENTRALIZATION ON THE EXAMPLE OF HORISHNI PLAVNI UNITED TERRITORIAL COMMUNITY**

Горішньоплавнівська міська об'єднана територіальна громада в сучасному вигляді сформувалася в період з 16 квітня 2019 р. по 7 липня 2020 р. шляхом приєднання до Горішньоплавнівської міської ради Келебердянської, Салівської, Григоро-Бригадирівської та Дмитрівської сільських рад.

Передача органам місцевого самоврядування значної частини повноважень привела і до отримання відповідальності за локальні музейні заклади. Усього в селах новоствореної громади в той чи інший час функціонували 3 музейні установи: Дмитрівський сільський музей, музей історії села Келеберда, Краєзнавчий музей при Солошинській ЗОШ. Сучасний стан розвитку кожного з них на даний момент різний, що залежить від багатьох чинників минулого і сьогодення.

**Дмитрівський сільський музей** був створений влітку 2006 р. як музейний заклад при місцевій сільській раді. В той же час було прийняте рішення розмістити установу в приміщенні Дмитрівської ЗОШ. Завдяки активності та небайдужості завідувачки музею Оксани Прибутько розпочався клопіткий процес зі збору музейної колекції, ремонту пристосованого приміщення, створення та художнього оформлення тимчасових і постійних експозицій тощо. За 15 років безперервної роботи музей зібрав близько 1000 різноманітних експонатів, серед них предмети місцевого побуту, геологічні та палеонтологічні знахідки, речі, пов'язані з історією II світової війни, тощо. Крім того, музей брав

активну участь у краєзнавчій роботі, збирав матеріали та допомагав у процесах перепоховання загиблих радянських воїнів, відкритті пам'ятних знаків тощо.

У 2021 р. юридично музей став Дмитрівським відділом Краєзнавчого музею міста Горішні Плавні (КМГП). Заклад було перенесено в пристосоване приміщення колишньої 8-річної школи по вул. Спортивна та надано одну штатну одиницю для його обслуговування. На жаль, за час роботи Дмитрівського музею в ньому так і не був організований правильний облік експонатів. На сьогоднішній день він продовжує працювати згідно з річним планом КМГП. З основних завдань слід відзначити комплектування фондів, створення коректної фондово-облікової документації, організацію виставкових та інших культурних проєктів.

**Краєзнавчий музей при Солошинській ЗОШ** був заснований у 1968 р. рішенням Григоро-Бригадирівської сільської ради за ініціативи вчительки історії Раїси Коваленко, яка і стала його першою керівницею. У перші 20 років заклад майже весь час перебував у приміщенні місцевого будинку культури. Але у 2001 р., у зв'язку з аварійним станом будівлі, був перенесений до одного з класів загальноосвітньої школи. З 1988 р. по сьогоднішній день на добровольчих засадах музеєм опікується вчителька історії Віра Свириденко.

На даний момент музейний заклад налічує близько 500 експонатів, серед яких, зібрані місцевими жителями, краєзнавцями та учнями, документи, карти, фотографії, велика кількість різноманітного господарського приладдя та знарядь праці, зразки жіночого та чоловічого одягу. Знаковою подією для музейництва в Солошиному стало відкриття у 2010 р. світлиці Павла Загребельного (Павло Архипович народився та провів дитячі роки в селі). Кімната, що розміщена біля основного музею, наповнена фотографіями, рукописами, особистими речами письменника, що були передані (в переважній більшості) його дружиною Еллею Михайлівною, з якою керівниця закладу Віра Свириденко досі підтримує тісні зв'язки.

За більше ніж 50-річний термін роботи музей сформував досить великий фонд експонатів з первинним обліком, отримав звання «зразкового», брав участь в публікації краєзнавчих видань на тему історії краю та діяльності закладу.

Однак музей не має власного приміщення і фактично залежить від освітнього закладу, в якому знаходиться. Маючи достатньо цінні експонати у своїй колекції в закладі відсутня організація обліку, яка відповідає нормам офіційної фондово-облікової документації державних музеїв.

На сьогоднішній день приєднання закладу до структури КМГП не є можливим. Об'єднанню установ перешкоджає досить велика віддаленість один від одного (близько 30 км) та поганий стан доріг, що фактично унеможлиблює організацію там якісної охорони та зводить нанівець туристичний потенціал. У селі також є садиба батьків Павла Загребельного, яка зараз знаходиться у приватній власності. Придбання цієї будівлі, на даний момент, також неможливе.

**Музей історії села Келеберда** був заснований в лютому 1988 р. засіданням правління рибколгоспу ім. Орджонікідзе в будівлі нової школи. Завідувачем закладу була призначена Валентина Марченко, місцева вчителька та краєзнавець. Саме завдяки її ентузіазму, зацікавленістю до історії рідного села,

вмінню згуртувати людей навколо себе, музей наповнювався експонатами. У кімнаті, де розміщувався заклад, можна було знайти листування, фотографії, спогади, пов'язані з бійцями, що брали участь або загинули при переправі через Дніпро у 1943 р., предмети побуту келебердян XVIII–XX ст., архівні документи.

На жаль, діяльність сільських або пришкільних музеїв часто тримається на завязтій конкретній особистості. Після смерті Валентини Марченко у 1996 р. заклад поступово занепав, декілька разів був пограбований та втратив більшість цінних експонатів. У 2021 р. при його огляді співробітниками КМГП були виявлені неналежні умови зберігання музейних цінностей, в результаті чого предмети, які залишилися (у кількості 1708 од.), були вивезені на тимчасове зберігання в міський музей.

Отже, музейні заклади продовжують свою діяльність і в нових адміністративних умовах. Досвід приєднання Дмитрівського музею до КМГП і створення відділу можна вважати позитивним для збереження колекції сільського музею. Однак подібна практика для сусідніх музейних закладів досить ускладнена. Причини цього полягають в поганій логістиці, невідповідному обліку в музеях на громадських засадах, стані збереження музейних предметів та їх груп.

*Г. Кудряшов*

#### **МУЗЕЄФІКАЦІЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ГЕРОЯ УКРАЇНИ, НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ РАЙСИ КИРИЧЕНКО: ІСТОРИОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ**

*Н. Kudriashov*

#### **MUSEUMIFICATION OF THE CREATIVE HERITAGE OF THE HERO OF UKRAINE, THE PEOPLE'S ARTIST OF UKRAINE RAISA KYRYCHENKO: HISTORIOGRAPHY OF THE PROBLEM**

Задля успішного втілення проєктів музейно-виставкового будівництва, створення довершеної наукової концепції сучасної музейної експозиції та з метою реалізації дослідницьких музеологічних завдань украї важливим є виявлення й узагальнення історіографії з обраної теми.

Становлення наукового дискурсу, пов'язаного з музеєфікацією творчої спадщини Героя України, народної артистки України, лауреатки Національної премії України імені Тараса Шевченка **Раїси Панасівни Кириченко** (1943–2005), розпочалося 2013 р., коли на базі Музею Раїси Кириченко в Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка відбулася Всеукраїнська з міжнародною участю науково-практична конференція «Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України на покордонні ХХ–ХХІ століть», присвячена 70-літтю від дня народження Березини української пісні. Проведення наукового форуму та вихід у світ збірника наукових праць заклали підмурок для нової галузі українського мистецтвознавства — кириченкознавства.

Нині для адекватної наукової оцінки потенціалу подальшої музеєфікації творчої спадщини Р. П. Кириченко як визначної культурної цінності України виділяємо три основних етапи у вивченні проблеми музеєфікації та меморіалізації мистецького карбу Р. П. Кириченко. *Перший етап* (1980–2005) представлений публікаціями в українській та зарубіжній періодиці від часу

активізації індивідуальної концертної діяльності Р. П. Кириченко (28 грудня 1979 р. співацькі присвоїли почесне звання «Народний артист УРСР») до її відходу в засвіти. Хронологічний бібліографічний список містить 316 позицій. *Другий етап* (2005–2013) охоплює газетно-журнальні матеріали про вшанування пам'яті Р. П. Кириченко; праці публіцистичного характеру; окремі наукові статті, присвячені педагогічному осмисленню постаті співачки та функціонуванню перших музейних закладів, присвячених життєвому і творчому шляху артистки. До *третього етапу* (2013–до сьогодні) відносимо наукові праці, що вийшли в світ після виокремлення наукового напрямку «кириченкознавство».

Першою ґрунтовною науковою працею, присвяченою педагогічним засадам музеєфікації постаті Р. П. Кириченко, є стаття «Музейна комунікація як засіб посилення українського національного компонента виховного процесу у школі і ВНЗ», у якій Музей Раїси Кириченко розглядається як особлива інформаційна система, що залучає молоде покоління до вічних духовних цінностей минулого і сьогодення.

Дослідницькою задачею автора науково-популярної брошури «Слово про Раїсу Кириченко» була спроба узагальнення досвіду роботи першого в Україні Музею Раїси Кириченко, який 2006 р., у першу річницю по смерті співачки, одчинив свої двері у стінах Полтавського державного (нині – національний) педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Автор простежив становлення музейного закладу, детально описав його експозицію та форми музейної роботи.

Музейний напрям комеморації видатних постатей представлено в науковому збірнику «Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України на покордонні ХХ–ХХІ століть». У контексті музеєфікації постаті Р. П. Кириченко особливої уваги заслуговують наукові праці Г. Кудряшова та В. Срібної, які присвячені вшануванню пам'яті Р. П. Кириченко на Полтавщині в 2005–2013 рр. та історії створення, структурі та специфіці туристично-краєзнавчого маршруту «стежинами Раїсиних пісень», створеного на батьківщині Р. П. Кириченко. Для розробки музейно-виставкових експозицій, присвячених артистці, слугуватимуть відомості, представлені в роботі В. Подриги, увагу в якій акцентовано на образі Р. П. Кириченко в українській літературі. У статті В. Тарасюка здійснено аналіз репрезентації імені Р. П. Кириченко на вітчизняних сайтах, що є актуальним в контексті віртуальної музеєфікації творчого доробку народної артистки України.

До джерельної бази наукової концепції музеєфікації творчої спадщини Р. П. Кириченко відносимо фото- й аудіовізуальні документи (у тому числі аудіозаписи тематичних програм українського радіо й телебачення, окремі відеографічні роботи), мемуаристику (автобіографічна книга Р. П. Кириченко «Я козачка твоя, Україно»), епістолярій видатних діячів української культури, дотичних до життєвого і творчого шляху Р. П. Кириченко, та інші архівні матеріали.



*Ю. Миленька*

**ВШАНУВАННЯ ПАМ'ЯТІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА  
В КОЗЕЛЬЩИНСЬКІЙ ГРОМАДІ (ПОЛТАВЩИНА)**

*Y. Mylenka*

**HONORING THE MEMORY OF OLES HONCHAR  
IN THE KOZELSHCHYNA COMMUNITY (POLTAVA REGION)**

Козельщинська земля визначила долю видатного українського письменника Олесь Гончара. Як він писав про навчання в Хорішківській школі в листі старшій піонервожатій Лілії Мошенській та учням десятого класу випуску 1986 року: «Хорішки, далекі мої Хорішки на березі Псла! Ніколи вони мені не забудуться, як перші радості життя і перші його гіркоти. Там знав дружбу, там уперше прокинулася любов до літератури — любов на все життя. Посилаю Вам на згадку книжечку поезій і прошу передати моє вітання школі, вчителям, друзям та хорішківським тополям, якщо вони є. Олесь Гончар. 19.05.1986 р. м. Київ.». Потім — навчання в Бреусівській школі, де продовжувалася любов до літератури. Друкуватися він почав у районній газеті «Розгорнутий фронт». Після закінчення Бреусівської школи Гончар деякий час працював у Козельщинській районній газеті, а після закінчення Українського технікуму в Харкові 1937 р.— в Мануйлівській школі Козельщинського району.

Пропрацював кілька місяців, але був змушений покинути село. Учителю російської мови почув від нетверезого члена партійного комітету села про те, що на Олесь Гончара написано донос, що як учитель української мови він нібито налаштував учнів проти Росії, російської мови, а значить російської влади. Учителем російської мови був Василь Тимофійович Корецький, батько майбутньої дружини Григора Тютюнника, Людмили Корецької. Він порадив Олесеві негайно покинути Мануйлівку, оскільки вночі його мали арештувати, що і змушений був зробити молодий учитель.

У Мануйлівському літературно-краєзнавчому музеї зберігаються книги з автографами Олесь Гончара, які він залишив після відвідин селища у 1961, 1964, 1968 роках:

1) Роман «Людина і зброя», де він пише: «Читачам славної Мануйлівки, яка назавжди поріднила Буревісника революції з трудовим людом України. 1961 р.»;

2) Роман «Тронка» з побажаннями «Друзям мануйлівцям на добрий спомин від автора. Олесь Гончар 1964, червень, Київ».

Оскільки Олесь Гончар залишив значний слід у Козельщинському краю, наша громада вшановує пам'ять великого українського письменника. На його честь в Козельщині відкриті пам'ятні дошки: на редакції газети «Козельщинські вісті» та центральній бібліотеці. У шкільному музеї, Бреусівському ліцею є фото з Олесем Гончарем, де він у Мануйлівці підписує свої книги. А в Мануйлівському літературно-краєзнавчому музею буде створена експозиція, присвячена перебуванню Олесь Гончара в Козельщинському краї.

*О. Неділько*

**«У МИНУЛЕ КРОК ЗА КРОКОМ...» – ПРОЄКТ МУЗЕЕФІКАЦІЇ ОБ'ЄКТУ  
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ ТА ПРИРОДНИЧОЇ СПАДЩИНИ КІНБУРНСЬКОЇ КОСИ.**

*О. Nedilko*

**“STEP BY STEP TO THE PAST...” – MUSEUMIFICATION PROJECT  
OF THE OBJECT OF HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE – KINBURN SPIT**

Кінбурнська коса розташована на території Голопристанського району Херсонської області, а її західна частина відноситься до Очаківського району Миколаївської області.

Головне завдання дослідження це вивчення та подальша музеєфікація території заповідних зон, пам'яток матеріальної та нематеріальної культури Кінбурнської коси.

Кінбурнська коса – територія, яка важлива не лише для місцевих жителів, а і для туристів.

На території кінбурнського регіону проводяться постійні археологічні, етнографічні та інші дослідження. В одному із таких досліджень, а саме у Північнопричорноморській підводній археологічній експедиції, 2019 р. брала участь і авторка даного дослідження. Вже тоді авторкою була оцінена значущість та цінність вивчення спадку Кінбурнської коси. Адже історія даного регіону є дуже бурхливою і насиченою історико-культурними подіями. Наприклад, ця місцевість цінилась за часів греків, скіфів, слов'ян, руїни турецьких фортець також завжди цікавили дослідників. Слід також зазначити особливий характер етнографічних промислів, які і досі зберігаються у культурній традиції сучасного Кінбурну.

На момент написання тексту на території Кінбурнської коси відбуваються постійні пожежі. Постійно знищуються елементи екосистеми, що відображається у зменшенні кількості рідкісних видів птахів і тварин. Фактично, можна сказати, що це злочин який веде до знищення заповідних зон цієї території у цілому. Оскільки постраждали заповідні зони були домівкою для тисячів червонокнижних видів рослин, тварин та птахів.

Таким чином існує неодмінна актуальність подальшої музеєфікація матеріальної та нематеріальної спадщини Кінбурнської коси.

Початком музеєфікації культурних об'єктів регіону стане авторська розробка туристичного маршруту.

Так, знайомство із спадщиною починається з експозиції присвяченій історії та культури кінбурнського регіону. Виставка буде висвітлювати основні етапи історії – античний період розвитку, побутування давніх слов'ян на території регіону, період ханського правління та стратегічне значення Кінбурнської коси у російсько-кримській війні. Етнографічний розділ описує основні промисли даного регіону – рибальство, ткацтво та гончарство. Важливим експонатом у виставці буде відтворення 3D-моделі корпусу човна знайденого на дні Чорного моря біля Кінбурну.

Наступна частина експозиції відображає історію розвитку заповідних зон Кінбурнської коси. Хоч і здається, на перший погляд, що заповідники Кінбурна вже досліджені. Але зараз важливо передати музейними засобами їх значення для охорони екосистеми України у цілому.

Генеральна ідея музейної виставки отримає своє відображення у архітектурно-художній образності туристичного маршруту. Після відвідання музею наступною зупинкою буде Кінбурнський регіональний ландшафтний парк з відвідуванням місця де було розташовано городище та з оглядом нині функціонуючої церкви Святої Покрови.

Далі по плану туристичний маршрут пройде через Тендрівську косу у напрямку святилища Ахілла.

Наступним етапом туристичного маршруту буде відвідування церкви Казанської Божої Матері, пам'ятника запорожцям Прогнойської паланки, старовинного кладовища з запорізьким хрестами, округів Чорноморського заповідника та солепромислів — все це у Геройському.

Наступною зупинкою стане Воложин ліс, який зараз є одним з найбільших лісових масивів у пониззі Дніпра, що збереглися в своєму первісному вигляді.

Зараз, як ніколи, кожен з нас повинен розуміти перспективи та важливість увіковічення своєї спадщини. Кінбурнська коса це лише одна ланка української культури. Адже тільки через поважне ставлення до малої батьківщини формується національна свідомість нації.

*А. Гузенко*

## **МУЗЕЄФІКАЦІЯ ЖИТЛОВИХ БУДИНКІВ У ХАРКОВІ. ПЕРСПЕКТИВИ**

*А. Huzenko*

### **MUSEUMIFICATION OF RESIDENTIAL BUILDINGS IN KHARKIV. PERSPECTIVES**

Традиційне уявлення про музей як простір репрезентації та збереження історичного досвіду культури нині набуває більш універсального, креативного способу застосування. Як ми знаємо, музей — це база для трансляції культурної спадщини людства. Музейні «залаштунки» є цілим ланцюжком етапів обробки інформації, систематизації, комплектування предметів, а також дослідницької роботи, критеріальної оцінки архітектурних споруд. Сучасне сприйняття музею веде до розвитку туристично-розважальної інституції, де освітньо-виховний аспект потрапляє на другий план, але не виключається з основних функцій музею.

З'являється попит на інтерактивні експозиції, а домінуючими стають старовинні архітектурні витвори мистецтва, які ще не музеєфіковані, але зовні мають атрактивний відтінок, що наближає їх до нової перспективи та дебюту в суспільстві. Сучасний споживач культури хоче бачити музей таким, що якомога більше відповідає портрету цільової аудиторії, образу інтерпретованої історичної події, або явища та сучасним західним тенденціям музейної практики.

Харків — один із мегаполісів, який має велику кількість пам'яток, як відомих, так і маловідомих. Місто сповнене старовинних вуличок, де розташовані будівлі різних стилів, над якими працювали видатні архітектори, скульптори та художники. Архітектурні пам'ятки Харкова за типологією та формами різноманітні та специфічні. Проте кожен із цих історико-культурних об'єктів зберігає: історію створення, родову еволюцію, характеристику будівництва (матеріали, дизайнерські прийоми тощо). А найголовніше — обличчя доби, її настрій.

Для ефективного розуміння перспектив їхньої музеєфікації наведемо приклад прибуткового будинку «Товариства Гельферіх-Саде», на вулиці Маршала Бажанова № 14. Цю будову збудував архітектор Олександр Ржепішевський у 1910–1915 рр. Архітектурний стиль: модерн з домішкою романтизму. Візуально будинок виглядає контрастно та незвично. Його таємничість, особливість об'ємних форм може відіграти ключову роль у залученні нової аудиторії.

Як історичну цінність варто відзначити, що будинок мав кілька господарів. Останнім із них був Макс Гельферіх, який захоплювався колекціонуванням авто. Як перспективу, можна запропонувати такий формат музеєфікації: використання під інфраструктурний туризм. Перевагами виступають:

- перетворення пам'ятки у туристичний бренд;
- активна діяльність з поширення інформації про неї;
- збереження та догляд за технічним станом споруди.

Проект може бути реалізований у вигляді виставок для колекціонерів-автомобілістів. Наприклад, вони можуть виставляти мініатюрні моделі автомобілів рідкісних марок чи обмежених серій випуску. Також, як одна з варіацій можливої музеєфікації, це розробка спеціальних квест-кімнат під середньовіччя з містичними мотивами, або якщо дозволяє простір, використовувати увесь будинок.

Наступний приклад харківської архітектурної спадщини, називається «Будинок театралів» на вулиці Дарвіна, 29. Був спроектований О. Ржепішевським для режисера М. Синельникова, який створив один із театрів Харкова у 1925 році. Стилістика будинку виконана у середньовічній готиці, що має естетичну привабливість для людського ока.

Особливістю можна вважати будову даху та барельєфну форму вікон. Говорячи про історико-культурну цінність, важливо згадати, що в ньому жив один з театральних діячів, отже, тут бували майбутні актори. Як об'єкт для музеєфікації, будову варто використовувати як інфраструктурний об'єкт туризму. В перспективі при «Будинку театралів» можна створити нову суспільно-соціальної платформи для розвитку молоді в сценічному плані.

Надалі, прийнятним та розрахованим на нове покоління варто створити рольово-інтерактивну гру, де відвідувачі зможуть приміряти на себе одну з ролей знаменитих вистав поставлених М. Синельниковим, робити ексклюзивні заходи авторів-любителів для творчого зростання української молоді.

*Є. Різниченко*

## **УКРАЇНЬСКА СЕЦЕСІЯ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ЗАРЕЦЬКОГО**

*Y. Riznychenko*

### **UKRAINIAN SECESSION IN THE WORKS OF VIKTOR ZARETSKYI**

Драматично склалася доля цього непересічного художника, його творчість недостатньо відома глядачам. Все своє творче життя митець працював нахненно й плідно, сміливо шукаючи, міняючись у царині живопису.

Зарецький здійснив переворот в українському мистецтві, виробивши власний стиль – українську неосецесію. Віктор Зарецький був вражений, навіть поранений відкриттям для себе глибини і розмаїття стилю модерн, зокрема

його австрійського різновиду — Сецесії. Через надто вузьке коло художніх студій і живописного мовлення, штучно культивоване в українській культурі десятиліттями, для Віктора Зарецького у стилі модерн новою, надзвичайно принадною, виявилася зовсім не образна умовність форм чи відкрита декоративність станкових робіт.

Визначення своєї теми важливе для кожного митця. Вона концентрує і мобілізує творчий потенціал, дає можливість цілеспрямовано та яскраво виявитися особистості. Часто слугує тією самою запальною сумішшю, що провокує талант, збагачений школою та майстерністю, на творчий вибух, про який говорив сам Віктор Зарецький.

Якщо говорити про жанрові роботи Зарецького, то у них переважно представлений радянський побут та життя, але в його особистій манері та техніці. На Сході України автор працював ще й як монументаліст, тому у художніх творах автора інколи прослідковується його тяжіння до великих форм. Кілька років він працював серед трудівників Горностайпільського колгоспу імені Леніна Чорнобильського району. І так з'явилися композиційний «Портрет ланкової П. Сироватко», «Дівчата», «Доярки Катря Ващенко і Таня Євтушенко» та ін.

Нова естетика була не тільки доцільною і цілісною, а й повністю відповідала ідеологічним засадам та економічним завданням. Тому на початку 60-х років з'являються нові ідейно-творчі тенденції в образотворчому мистецтві. Предметом мистецтва стає вже не тільки й не стільки подія, скільки активне переживання її художником й залучення до співпереживання глядача.

Завдяки творчому здобутку Зарецького мистецтво стає більш інтелектуальним. Глядачеві, щоб адекватно й повноцінно сприймати художній твір, треба бути дотичним до культурної ситуації, посвяченим у її рух і хоч трохи обізнаним з історією мистецтва і сучасним культурним життям. Те, що донедавна було звичним і повсякденним, абсолютно банальним у житті кожного, завдяки художнику стає незвичайним і піднесеним, тому що митець, переважно, узагальнює й романтизує дійсність або, може, тікаючи від неї, веде за собою інших.

Романтизація скупого конструктивізму тодішнього життя була необхідною: убозтво матеріальне, архітектурне, часто моральне треба було камуфлювати. Відтак, нове громадянське світосприйняття нових часів формувало, провокувало, породжувало дещо інакше світосприйняття та його відбиття, а з тим і пошуки у професійній сфері. Тоді ж виникає інтерес, а згодом — неприховане захоплення традиційним народним мистецтвом практично усіх видів.

Символізм у творчості художника активно проявився в 70-х роках. Це пов'язує його з загальним періодом розвитку символізму та нонконформізму, коли художники почали більше звертати увагу на ідею, а не на форму, що фактично стало зародком сучасного мистецтва.

У його численних портретах саме через конкретне, людяне, особисте, часто досить інтимне («Чешуть коси») й проступає типове. Він завжди ішов від особистості, плекаючи індивідуальні риси, красу, уподобання своїх героїнь та героїв. Згадаймо «Портрет дівчини» (1964). Натруджені великі важкі після робочого дня руки. Але ж не тільки про ударну працю на фермі

або у полі розповідає художник. Він прагне розкрити поетичний духовний світ дівчини. Візерунки багатих вишивок промовляють про майстерність і смак вишивальниці, про творчу натуру, що наснажується набутками предків і не розриває традицій, вкладаючи, напевне, у давні орнаменти й частку своєї фантазії та хисту. Бачимо тут і схильність до затишку, прагнення краси і тепла.

У 80-х роках минулого століття митець відвідав КЗ «Красноградський краєзнавчий музей ім. П. Д. Мартиновича» Красноградської міської ради. У залах картинної галереї знаходяться полотна видатного художника, які він особисто передав до колекції музею.

Віктор Зарецький не мав прижиттєвої виставки. Він був одним з тих авторів, за якими пильно слідкувала влада, і яким через це було важко вписатися в заангажований радянський культурний контекст. У 1991-му році, через рік після смерті митця, відбулася перша експозиція, присвячена його творчості. Через деякий час було реалізовано ще один проєкт, де широкий загал побачив не тільки Зарецького-живописця, але й Зарецького-графіка. В експозиції було представлено понад 150–200 його графічних робіт. У результаті було видано невеликий альбом, куди увійшло близько 400 репродукцій.

Стежка, яка веде за собою талант Віктора Зарецького, виявилася невторованою і непрямую. Ішов нею митець важко, проте несхитно, не зупиняючись надовго біля перешкод, завжди видобував у собі сили будь-що йти далі. Зупинка була для нього смерті подібною. І як би важко, трагічно не складалися його доля життєва і творча, йшов далі. Творча натура Зарецького була широко відкрита усій розмаїтості культури як минулого, так і сучасності, вільна у використанні мистецьких стилів, систем, прийомів та засобів виразності, відбиваючи і переосмислюючи все це оригінально й індивідуально.

Сила духу і вірність справі — одна з важливих прикмет справжнього таланту і високої долі. І коли прийшов час озирнутися на пройдений шлях, час «збирати каміння», виявилось, що трагічні втрати й страждання не зломали його особистість і обернулися для художника надбанням.

*Г. В. Григорчук*

## **НАРОДНИЙ БУДИНОК В М. ДИКАНЬКА**

*Н. Нрыhorchuk*

### **PEOPLE'S HOUSE IN DYKANKA**

Невіддільною складовою містобудівного комплексу в містечку Диканька на початку ХХ ст. був Народний будинок, споруджений між 1911–1927 рр. Він був тісно пов'язаний і взаємодіяв із групою інших будівель, розташованих у центральній частині населеного пункту, виконував містобудівну та композиційну функцію, формував обличчя центру містечка, мав характерну для українського архітектурного модерну форму і зовнішній вигляд.

Архітектурні форми народного будинку в Диканьці визначаються доцільністю та простотою. Головний фасад мав симетричну композицію, підкреслену об'ємами, які витворювали активний і стриманий силует. Його прикрашали вежі, що виконували функцію дахів навісу та бокових тамбурів. Дах був вальмовий чотирискхиллий з широкими звісами, вкритий залізною покрівлею. Поверхові стіни вимуровано з цегли та побілено. Частину декоративно

пластичного вирішення фасаду складали ніші по формі шестикутних вікон та вхідних різьблених дерев'яних дверей. Ця споруда належала до нового типу громадських будівель для села, в яких сполучалися функції ділової установи та клубу.

Народні будинки почали своє існування у європейській культурній практиці з другої половини XIX ст. Завдяки відповідності прогресивним тенденціям вони ставали своєрідними клубами, центрами формування громадсько-політичного і культурно-освітнього життя міського та сільського населення. В Україні заснування народних будинків, ідея створення яких належала громадським об'єднанням та земствам, почалося з 1849 р. Споруджувалися народні будинки здебільшого на кошти пожертв. При них діяли бібліотеки, читальні, книгарні, лекційні та театральні зали, українські культурно-освітні товариства, працювали численні курси й гуртки, видавалася література.

На початку XX ст. завдяки позитивній ролі громадських об'єднань та прогресивної інтелігенції народні будинки у малих містах і селах стали центрами національно-культурного життя. Зокрема, з 1905 р. в них стає доброю традицією щорічне святкування шевченківських дат (вечорниць), відзначення ювілейних дат та ушанування пам'яті видатних українців, відбуваються прем'єри нових творів, виступи музичних колективів й інші події у духовному і світському культурному житті. Діяльність народних будинків набуває все більшого розмаху й відповідного суспільно-культурного резонансу. З ними пов'язано працю і музичну кар'єру тодішніх українських діячів мистецтв С. Крушельницької, С. Людкевича, М. Кропивницького, М. Садовського, І. Карпенко-Карого, М. Лисенка, М. Леонтовича, які залишили яскравий слід в історії культури України.

У Диканьці спочатку з дозволу губернатора й за ініціативи місцевого народного вчителя Є. І. Коломенського у грудні 1900 р. була заснована благодійна організація «Общество вспомоществования нуждающимся учащимся в начальных народных училищах с. Диканьки». Метою цього об'єднання була підтримка найбідніших учнів місцевих шкіл селянського походження, залучення народних мас до освіти й культури, боротьба проти низького рівня культури, занепаду моральних засад населення та поширення алкоголізму. З 1902 р. товариство почало активну діяльність. Зокрема, було засновано гурток артистів-аматорів, який популяризував українські п'єси. Ці події стали поштовхом ідеї створення у селі просвітницького осередку – Народного Дому, в якому планувалось розміщення публічної бібліотеки.

Збори коштів на його будівництво почалися 20 липня 1903 р. з проведення благодійного спектаклю «От преступления к преступлению». Головну роль у ньому виконала відома оперна співачка Імператорських театрів Марія Олександрівна Славіна. До фінансування проекту активно долучились місцеві землевласники та меценати князі Кочубеї. Збір коштів місцева інтелігенція продовжила і 1904 року. Про деякі театральні вистави Алла Діхтяр, донька організатора та керівника багатьох заходів Олекси Діхтяра, згадувала, що її батько: «організував драматичний гурток із вчителів та інтелігенції, які самотужки переробили пожарний сарай на клуб, з сценою і з великим успіхом ставили п'єси».

Згадок про те, коли саме було споруджено аналізований будинок в Диканьці, в джерелах досі не знайдено. Відомо лише, що в 1911 р. його ще не було, а в 1927 р. він уже активно використовувався.

Отже, діяльність народних будинків віддзеркалює суспільні процеси в Україні початку ХХ ст. Народний будинок у Диканьці є прикладом синтезу використання національного архітектурного стилю-модерну та культурно-просвітницької діяльності в становленні й розвитку самоідентифікації українців.

#### СЕКЦІЯ:

#### ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНІ ВИМІРИ ТУРИЗМУ

*Malatane Mohamed, O. Bilyk, A. Borysova*

#### **UKRAINIAN-MOROCCAN INTERCULTURAL COOPERATION OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE**

*Маламан Мохамед, О. Білик, А. О. Борисова*

#### **УКРАЇНСЬКО-МАРОККАНСЬКЕ МІЖКУЛЬТУРНЕ СПІВОБІТНИЦТВО ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ**

The internationalization of higher education is gaining more and more relevance in the conditions of the modern world situation. Socio-cultural transformations of society have become prerequisites for realizing the importance of socio-economic, political, cultural relations between the representatives of different cultural systems for the preservation of peace throughout the world. An important component of the internationalization process is intercultural communication, which acts as a mean with the help of which different cultures achieve mutual understanding, identifying common features and finding mutual understanding in the context of the dialogue of cultures, which involves the exchange of cultural traditions and customs, provided that one's own cultural identity is preserved. Intercultural communication expands the worldview and cultural awareness, helps to immerse oneself in the cultural traditions of the peoples of the world.

According to the internationalization strategy, an important task for Kharkiv State Academy of Culture (KSAC) is to establish partnership relations with foreign institutions of higher education, expand international cooperation in the field of culture and art, in the context of which agreements on cooperation with educational institutions from many countries of the world have been concluded, in particular with the People's Republic of China, Turkey, Norway, Poland, and Bulgaria.

In 2020, a cooperation agreement was signed between KSAC and Hassan II University of Casablanca from the Kingdom of Morocco. This is the first experience of such close creative cooperation between KSAC and a Moroccan institution of higher education, which opens up significant opportunities for each of the partners.

The Kingdom of Morocco is one of the oldest countries in North Africa, the history of which dates back to the time of the formation of the Maghreb's first Arab states (VIII–IX centuries). The geographical position contributed to Spain and France's colonization of the country. And only in 1956, the world was forced to recognize the state integrity and independence of the Kingdom as a result of the centuries-old struggle for the country's independence. In turn, the Kingdom of



Morocco was one of the first to recognize the independence of Ukraine in December 1991, and diplomatic relations were established in June 1992. There are also economic, trade and cultural ties between Ukraine and the Kingdom of Morocco, which are developing between state and public organizations, cultural and artistic organizations, including educational institutions. A significant number of Moroccan citizens obtain higher education in Ukraine.

Cultural and artistic cooperation, which can be implemented within the framework of the Agreement on Cultural and Humanitarian Cooperation concluded in 2009 between the Cabinet of Ministers of Ukraine and the Government of the Kingdom of Morocco, is especially relevant for KSAC. According to this Agreement, Ukraine takes an active part in cultural events organized by the Ukrainian side in the Kingdom of Morocco: the annual Rabat International Film Festival, the National Festival of Folk Music in the city of Marrakesh, the Marrakesh Folk Art Festival and others.

During the creative cooperation of the KSAC and Hassan II University of Casablanca, various cultural and artistic events are implemented, the experience of which, as well as the study of the socio-cultural situation with the account of the potential of partner institutions, led to the idea of creating a Ukrainian Culture Center in Morocco at the state level to implement international cultural cooperation in the context of the strategy of cultural diplomacy on the basis of the Kharkiv State Academy of Culture and Hassan II University of Casablanca within the framework of the inter-university Agreement on Scientific and Cultural Cooperation.

Currently, the preparatory stage to start the activity of the Ukrainian Culture Center in the Kingdom of Morocco is underway, the grand opening of which is planned to be held after the end of the Russian-Ukrainian war. The creation of the Ukrainian Culture Center, based on Hassan II University of Casablanca has the support of the Embassies of Ukraine and the Kingdom of Morocco, which welcomed such an idea and assured that they would support the work of the Center in every possible way.

The activities of the Ukrainian Culture Center in the Kingdom of Morocco will be aimed at increasing the competitiveness of Ukrainian artistic and cultural products on the world cultural market. Its implementation is planned within the framework of cultural diplomacy, which involves the establishment of partnership cooperation using culture as a tool for establishing international relations that will ensure the presence of Ukraine and Ukrainian culture in the informational and cultural space of other countries, which will be the basis for intercultural exchanges.

The main task of the center is to promote international cooperation between Ukraine and the Kingdom of Morocco in the field of culture and art, tourism, cultural management; dissemination of information about traditional and modern culture and art of Ukraine, and establishment of intercultural ties.

The center will promote the development of such artistic and cultural areas as audio-visual art, performing arts, musical art, choreography, museology and monument studies, tourism, and will create conditions for the establishment and implementation of cultural and artistic ties between Ukraine and the Kingdom of Morocco.

The main directions of the Center's activities are interesting and promising, including the organization of scientific and practical, training and advisory events

for the promotion of Ukrainian culture and art; preparation of projects, programs for students' internships and for specialists in the field of culture and art from Hassan II University of Casablanca in Ukraine; assistance in the preparation of bilateral visits of leading Moroccan and Ukrainian scientists, artists, teachers, students and other honoured guests; providing access to the citizens of the Kingdom of Morocco to publications about Ukraine (electronic and printed), special and scientific literature, methodological manuals in the field of culture and art; preparation and holding of international festivals, open scientific forums and discussions, scientific and communicative events, schools, olympiads, competitions, debates and round tables, briefings, exhibitions, creative laboratories, etc.

Therefore, the opening of the Ukrainian Culture Center based on Hassan II University of Casablanca will contribute to the expansion of Ukrainian-Moroccan cooperation in the field of culture and art and will be a significant contribution to the development of international cooperation of Kharkiv State Academy of Culture in the context of the Internationalization Strategy implementation.

*В. Степанов*

### **ТУРИЗМ ЯК МАСОВЕ СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ**

*V. Stepanov*

#### **TOURISM AS A MASS SOCIO-CULTURAL PHENOMENON**

Традиції відвідування існували ще в первісних людей. Про це свідчать історичні факти з життя племен. Це продиктовано тим, що переміщення людей з одного місця в інше викликано потребою людей у пізнанні невідомого.

На початку XIX століття подорожі стають організованими та масовими. При цьому в суспільній свідомості стали формуватися поняття «турист» і «туризм». Формування та розвиток туристичної індустрії в цей період зумовлений транспортною революцією. Це сприяло підвищенню швидкості пересування, комфорту подорожей і здешевленню подорожей. Цей період також характеризується активізацією культурного обміну між континентами.

Соціальні перетворення в суспільстві сприяли появі спочатку неоплачуваних, а потім оплачуваних трудових відпусток. Крім того, збільшенню попиту на подорожі сприяла поява туристичних бюро, збільшення кількості готелів і закладів громадського харчування. Протягом XIX століття туризм мав елітарний характер, тобто був доступний лише представникам заможних кіл.

На початку XX століття, з появою соціального туризму, ситуація починає змінюватися. Багато в чому цьому сприяв розвиток економічних, соціальних і культурних зв'язків. З цього часу туризм стає масовим.

Інтенсивний розвиток туризму зумовив необхідність аналізу різних аспектів цього явища, зокрема, його соціокультурних наслідків. Систематичне вивчення туризму, як соціокультурного явища, почалося на початку 90-х років XX століття. Туризм ставав предметом роздумів економістів, соціологів, істориків та культурологів. Водночас культурологи стали розглядати туризм як одну з культурних соціальних форм.

Аналіз наукових джерел дає нам можливість стверджувати, що «соціальна сфера» це перш за все: соціальна стабільність та благополуччя; рівень життя та соціальний розвиток; соціальна справедливість; соціальна захищеність;

соціальна підтримка; соціальна адаптація. Разом з цим культурно-духовне життя вказує на культурний та духовний розвиток, культурну толерантність, релігійну толерантність, культурну інтеграцію та взаємозбагачення, розвиток освітнього потенціалу, культурний обмін тощо.

Туризм у світі вже давно перестав бути своєрідною формою реалізації індивідуальних потреб людини в проведенні вільного часу. Він найчастіше сприймається як соціальне явище. Більш того, фахівці вважають, що туризм це «загальносоціальний» феномен. Цю особливість туризму, як процес соціокультурного явища, ретельно вивчають географи, соціологи, культурологи. На цьому етапі існує чітке розмежування туристичної діяльності. Вона набуває масового характеру та стає важливим фактором освоєння всесвіту.

Відповідно до цього слід відзначити, що сформовані соціальні інститути, як форми самоорганізації та регулювання суспільного життя, в ході історичного розвитку стали змінювати свої функції. При цьому в житті суспільства туризм, як соціальний інститут, починає займати значне місце.

Щодо функцій інституту туризму — науковці найчастіше увагу акцентують на економічній функції туризму. На цей факт впливає розвиток місцевої інфраструктури, збільшення надходжень до державного та місцевих бюджетів, збільшення надходження іноземної валюти в країну тощо. Крім того, туризм характеризується низкою функцій гуманітарного характеру. Серед функцій соціокультурного характеру виділяють: культурну, виховну, освітню, природоохоронну, оздоровчу, спортивну й ін.

Для людини, яка стикалася з іншою культурою, відкриттям стає як власна культура, так і культура іншого народу. Цьому сприяє розвиток міжнародного туризму. При цьому туризм виконує важливі соціокультурні функції: інтегративну та комунікативну; трансляції культури, що пов'язана зі структуруванням вільного часу, охороною культури тощо. Таким чином можна відзначити різноманітність функцій туризму. Водночас розвиток туризму певною мірою став впливати і на розвиток міжнародної політики.

Говорячи про масове соціокультурне явище, не можна не згадати про глобалізацію як складний, багатогранний процес, який ще не отримав однозначного визначення. Проте в науковій літературі вже наголошується на негативних сторонах розвитку цього явища, а саме: нерівності в економічному розвитку, доступі до інформації та екологічних ресурсів; уніфікація культур тощо. На нашу думку, у відповідь на процеси глобалізації, позитивним є відродження інтересу до національної культури в багатьох країнах.

Можливий варіант, коли національна культура розвиватиметься з урахуванням світових процесів не змінюючи свої основи. Цей процес вже набирає обертів. На думку вчених, у різних куточках світу необхідно зберегти місцеву культуру та «культурний дух» для зміцнення глобальних цінностей.

Підсумовуючи відзначимо, що завдяки туризму різноманітність культур є необхідним елементом світового соціокультурного розвитку. Культура пізнає себе та розвивається при взаємодії з іншою культурою, що й визначає туризм як масове соціокультурне явище.

*Л. Божко*

## **МЕМОРІАЛЬНИЙ ТУРИЗМ: СУТНІСТЬ ТА УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ**

*L. Bozhko*

### **MEMORIAL TOURISM: ESSENCE AND UKRAINIAN REALITY**

В останній час ми все частіше чуємо про меморіальний туризм. Туристичні організації та сайти, реагуючи на новий запит зі сторони туристів, пропонують тури в місця, де відбулися великі драматичні події нашої історії: військові бої, політичні акти, репресії або масштабні стихійні лиха. Виникає питання: в чому суть меморіального туризму та чому так стрімко зростає його популярність?

Меморіальний туризм не є якоюсь новинкою і у світі і в Україні. Ще у 1920 р. австрійський письменник Карл Краус прочитав оголошення в швейцарській газеті *Basler Nachrichten*, яка запрошувала на «Екскурсію на поле бою: поїздки на автомобілі!» Це визвало в нього хвилю обурення. «Я тримаю в руках документ, який перевершує та запечатує ганьбу цього віку, — відповів Краус у своїй статті «Туристична подорож до пекла».

І сьогодні громадська думка щодо відвідування таких місць неоднозначна. Сучасні дослідження намагаються розкрити складність та різноманітність нинішніх ландшафтів пам'яті, а також те, як нації та люди цінують матеріальну та нематеріальну військову спадщину. Зараз військові пейзажі розглядаються як об'єкти для формування соціальної, національної чи регіональної ідентичності. Так, на думку Е. Чоена, зріст популярності меморіального туризму в сучасному суспільстві пов'язаний саме з кризою ідентичності і травматичним змістом тієї історичної спадщини, яку вона отримала від предків. Туризм по колишніх військових ландшафтах та місцях пам'яті став важливим партнером та учасником сьогоденної ревалоризації та перетворення на товар спогадів про війну. Про підвищення інтересу до меморіального туризму свідчить створення Інституту темного туризму (*Institute for Dark Tourism*). Необхідність у такому інституті також визнала складність предмета та проблеми, які він репрезентує.

Меморіальний туризм зараз — це нові форми меморіальної діяльності: створення «місця пам'яті» скоєних злочинів (музеефікація місць трагедій, відкриття окремих пам'ятників, меморіальних комплексів, музеїв, виставок, присвячених трагічним подіям, створення організованих захоронень тощо). Нерідко меморіальний туризм називають «чорним туризмом», «танатотуризмом», «скорботним туризмом» тощо. Сам термін «чорний туризм» (у західній практиці він використовується частіше, ніж термін «меморіальний туризм») був введений Дж. Леноном і М. Фолі, які визначали його як «явище, що включає відвідування таких місць, як місця вбивств і стихійних лих, смерті та людських катастроф».

Сьогодні Україна переживає російську агресію. З часів Другої світової війни ще жодна європейська країна не мала такого кривавого досвіду. Уряд, разом з Київською школою економіки (KSE), веде підрахунок втрат, завданих Україні війною. Загалом з початку війни росії проти України пошкоджено, зруйновано або захоплено щонайменше: 15,3 тис. багатоповерхівок, 115,9 тис. приватних будинків, 2061 заклад освіти (261 школа зруйнована повністю), 934 медзаклади (127 лікарень зруйновані повністю), 798 дитячі садки,

715 культурні споруди, 388 підприємств. Повністю пошкоджено або знищено понад 150 різних пам'яток та об'єктів культури. Український культурний фонд створив інтерактивну «Мапу культурних втрат», яка демонструє масштаб руйнації пам'яток унаслідок вторгнення росії в Україну. За даними ООН, за час, що минув від початку російської агресії проти України до 22 серпня, загинуло 5587 цивільних людей. Серед них, за оцінками ООН, 362 дитини. Жахом для українців і світової спільноти стали події на окупованих територіях (Буча, Ізюм, Маріуполь). На думку експертів, лише в Маріуполі кількість загиблих може становити понад 20 тис. людей.

Враховуючи зацікавленість іноземних туристів щодо відвідування локацій, що перебували в окупації, Державне агентство розвитку туризму України виступило з ініціативою об'єднати зусилля держави та громадськості задля розробки стратегії відвідування місць пам'яті, пов'язаних з військовою агресією росії в Україні. Співробітники ДАРТ переконані, «що держава має докласти визначних зусиль для увіковічення пам'яті про українських героїв та жертв російських звірств, належної популяризації історії незалежної України, її державотворення та спротиву, формування цілісного історичного світогляду щодо подій війни за свободу».

Війна ще триває, але вже зараз необхідно сформувати культуру відвідування місць пам'яті про злочини РФ в Україні, враховуючи при цьому суспільну думку та світовий досвід. Залучення до вироблення концепції розвитку меморіального туризму в Україні широкій громадськості сприятиме нівелюванню негативних етичних моментів даної соціальної практики.

*О. Губарев*

## **ІНВЕСТИЦІЇ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ЕКОНОМІЧНОГО УСПІХУ УКРАЇНИ**

*О. Hubariev*

### **INVESTMENTS AS AN INTEGRAL COMPONENT OF THE ECONOMICAL SUCCESS OF UKRAINE**

Після військової перемоги України наступним кроком має стати перемога на економічному фронті, яка неможлива без усвідомлення першочергової ролі інвестицій у цьому процесі. На важливість інвестування як фактора, що сприяє економічному зростанню суспільства, вказував у своїх роботах ще Джон Мейнард Кейнс на початку ХХ сторіччя. З тих пір ця теза суттєвим чином не змінилась за змістом, однак зазнала деяких модифікацій за формою. Інвестування розпочинається зі створення належних умов для цього, а саме інвестиційного клімату.

Інвестиційний клімат у країні чи регіоні можна визначити за допомогою широкого кола факторів, які визначають, чи відбуваються внутрішні та зовнішні інвестиції: обґрунтованість макроекономічної політики, потужність економічних і політичних інститутів, функціонування правової та нормативної бази, якість інфраструктури та інших послуг, серед іншого [1].

При цьому держава як інститут, який є найвагомим політичним гравцем на суспільно-економічній арені країни, має створювати умови для сприяння переходу до добре функціонуючих ринків і бути каталізатором інвестицій інших осіб.

Управління інвестуванням є також широким поняттям, яке може охоплювати аспекти політичного управління (тип політичної системи, конституційний устрій, відносини між державою та суспільством), економічного управління (державні інститути, які регулюють економіку, конкуренцію, власність і договірні права) та корпоративне управління (національні та корпоративні закони та практика, що визначають корпоративну поведінку, права акціонерів, розкриття інформації та прозорість, стандарти бухгалтерського обліку). Водночас держава прагне сприяти всім цим формам належного управління.

Незалежно від того, як хтось визначає ці терміни, уроки більш ніж двох десятиліть перехідного періоду очевидні: інвестиційний клімат і управління мають значення. Вони важливі не лише для економічного зростання, але й для сталості та стійкості процесу перехідного періоду, для його інклюзивності та для здатності країн справлятися з глобальними викликами.

Маючи історичні приклади, міжнародними фінансовими інституціями були зроблені важливі висновки щодо процесу перехідного періоду в країнах з різними початковими точками, з різною історією та культурою та з різними ресурсами факторів, а саме: щоб ринки функціонували добре та щоб інвестиції надходили туди, де вони можуть отримати найвищий прибуток, важливо встановити правильний баланс між державним і приватним секторами.

Потрібні чіткі правила гри щодо взаємодії держави з приватним сектором. Потрібні рівні умови та майданчики для конструктивного діалогу між державою та приватним бізнесом.

Підприємства не відкриваються, не процвітають і не розширюються там, де держава не забезпечує певних важливих «суспільних благ», таких як надійне регулювання, закони, що підтримують ринок, які чесно виконуються чесними та добре підготовленими суддями, і прозора система закупівель. Довіра не може бути встановлена без засобів боротьби зі зловживаннями державних службовців заради приватної вигоди — іншими словами, корупцією. Коротше кажучи, приватний сектор потребує ефективної та справедливої держави.

Заохочення інвестицій має на меті привернути увагу потенційних інвесторів до інвестиційних можливостей, забезпечує капітал, робочі місця, навички, технології та експорт, а також підвищує продуктивність, інновації та заробітну плату в місті чи країні. Заохочення інвестицій спрямоване як на вітчизняні, так і на іноземні компанії. Щоб конкурувати за прями іноземні інвестиції (ПІІ) на світовому ринку ПІІ, міста повинні створити спроможність залучати й утримувати інвесторів і отримувати вигоду від їхніх інвестицій.

Отже, без сприяння інвестиційній активності не може й бути мови про економічну активність держави, а тому слід почати піклуватися про це вже сьогодні.

*Н. Максимовська*

**СПЕЦИФІКА МЕНЕДЖМЕНТУ АНІМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ  
В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ**

*N. Maksymovska*

**SPECIFICITY OF MANAGEMENT OF ANIMATION ACTIVITIES  
IN THE SOCIO-CULTURAL SPHERE**

Карколомні кризи сучасності (пандемії, військові конфлікти, тотальна інформатизація) у зіткненні із соціально-економічними негараздами, ідеологічною ригідністю та ціннісною нестабільністю провокують пошук продуктивних інноваційних відповідей, які стимулюють процеси культуротворення. Анімаційна ідея в соціокультурній сфері стає основою новітнього підходу до реалізації сучасних культурних практик, відтак, подальшого узагальнення потребує регулювання анімаційної діяльності в контексті досліджень менеджменту культури.

Для визначення особливостей менеджменту анімації необхідно акцентувати на певних складових анімаційного процесу, який має урегулюватися у напрямі підвищення ефективності якості взаємодії у соціокультурному середовищі. Анімація – це практика, яка дозволяє вільним людям впливати на суспільство, стає процесом підвищення самосвідомості учасників з метою перетворення реальності, оскільки базується на принципі плюралізму, сприянні участі в процесі перетворення, постає як альтернатива пасивному споживанню. Нині в трактуванні соціокультурної анімації поглиблюється сенс того, що кожна людина і кожна група – головні дійові особи власного життя. Не менш важливим є те, що анімація стає підґрунтям виявлення соціальної суб'єктності високого рівня на основі вільної участі. Таким чином, анімація – інструмент забезпечення соціальної творчості як прояву соціальної культури через пряму участь у соціальній взаємодії та виявлення соціальної суб'єктності. Саме це забезпечує свободу людини, спільноти обирати напрями і засоби вдосконалення та самореалізації.

Для підвищення ефективності анімаційної діяльності будуть доцільним дослідження на основі системного підходу, що дозволяє створити комплексну сукупність наукових пояснень функціонування менеджменту культури та активізацію його здійснення з метою посилення надихаючого впливу із застосуванням традиційних й новітніх засобів соціокультурної анімації. Менеджмент культури ґрунтується на загальних ідеях про менеджмент, віддзеркалює особливості його реалізації у сфері застосування. Функції менеджменту культури переважно реалізуються у невиробничій сфері, водночас з огляду на розвиток культурних індустрій сучасності. Мають враховуватися особливості створення культурного продукту, аксіологічний контекст, залучення ресурсів, просування та реалізації соціокультурних проєктів тощо. Зв'язок з прикладною культурологією та сучасними культурними практиками є базовим для розуміння нових підходів до управління анімаційною діяльністю, яка стає не стільки напрямом реалізації соціокультурної активності, скільки якістю, сутнісною ознакою власне соціокультурного процесу, який має бути урегульований через менеджмент культури. Нині особливий контекст реалізації анімаційної діяльності утворюють надзвичайні умови, які здебільшого

загострюють необхідність оптимізації її регулювання. Так, в умовах військових дій апріорі відбувається заперечення свободи виявлення людини, водночас, інтенсифікується прагнення волі до життя, перемоги, нових ментальних і вітальних здобутків. Такі обмеження, з одного боку, надмірно стискають звичайні прояви життєдіяльності особистості, але з іншого є стимулом творчості та пошуку нових основ взаємодії заради досягнення омріяної мети перемоги не тільки на ратному фронті, але й соціальному, культурному, загальнолюдському. Військова, економічна, політична криза почасти подавляє прояв людськості, водночас, спонукає до посилення ініціативних дій в напрямі олюднення.

Менеджмент анімаційної діяльності забезпечує необхідне поєднання самоорганізації, як внутрішньої потреби соціальних суб'єктів, й регулювання, як зовнішньої вимоги соціуму, що втілюється в проєктах і програмах, та в сукупності дозволяє досягнути мети вдосконалення соціокультурних процесів. Оскільки соціокультурний простір складається з різноманітних компонентів, то й анімаційний підхід реалізується з урахуванням їх специфіки. Принципи анімаційної діяльності, як керівні положення, що її регламентують, інтегруються із системою управління відповідного елементу (освіта, дозвілля, туризм, заклади культури, соціальний захист та супровід тощо). До специфічних принципів анімаційного підходу відносимо такі: наданої можливості, прямої участі, вмотивованості, толерантності й емпатії, вивільнення для творчості, активної позиції, конструктивної взаємодії, емоційної позитивності, субсидіарності, ініціативності. Таким чином, розгляд менеджменту анімаційної діяльності в сучасному науковому та практичному контекстах є різнорівневим і дозволяє забезпечувати культуротворче буття водночас із реалізацією актуальних культурних практик.

*Г. Охріменко*

### **ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ІДЕЙ У РОБОТІ МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

*Н. Okhrimenko*

### **VISUALIZATION OF IDEAS IN THE ACTIVITY OF A SOCIAL CULTURAL SPHERE MANAGER**

Менеджер соціокультурної діяльності — це управлінець нового типу, який володіє фаховими компетентностями для розробки проєктів, керування творчим бізнесом, креативними індустріями, людськими ресурсами, пошуку партнерів у реалізації стартапів. Однією із важливих фахових компетентностей є вміння візуалізувати власні ідеї в новітні інформаційні продукти, зокрема в умовах розвитку цифровізації у соціокультурній сфері.

Основними завданнями візуалізації ідей у роботі менеджера соціокультурної діяльності, які він може реалізувати є:

1) *візуалізація допомагає сприймати та запам'ятовувати інформацію.* Візуалізація покликана донести до користувача інформації те, що він зазвичай не бачить. Менеджери соціокультурної діяльності можуть влучно використовувати цю природну особливість людини, щоб передавати їй значну кількість даних, а добре продумані візуалізації можуть не тільки донести інформацію, а ще й закарбуватися в пам'яті.



2) *візуалізація спроможна переконати користувача інформації*. Коли менеджер оформлює інформацію у візуальному форматі, він працює з абстрактними даними і робить їх реальними. Такою «живою» інформацією легше впливати на користувача, оскільки вона створює образи в його свідомості, апелює до почуттів й починає комунікувати з ним на емоційному рівні.

3) *візуалізація даних допомагає зацікавити*. У користувача інформації зазвичай спостерігається брак часу на цілеспрямоване ознайомлення з аналітичними текстовими матеріалами. Тому сучасні менеджери почали активно залучати інфографіку, адже вона живо та лаконічно описує цілу проблему або продовжену в часі подію.

4) *візуалізація з користю розважає користувача*. Інтерактивні інфографіки, діаграми не тільки повідомляють користувачу масив інформації, а й пропонують цікаво її опрацювати, «погратися» з нею. У режимі гри легше сприймаються та краще усвідомлюються дані, оскільки споживач інформації має безпосередню взаємодію з ними. Він відчуває себе важливим, адже стає частиною інфографіки і може керувати нею.

Серед форматів представлення візуалізації даних, для менеджера соціокультурної діяльності важливими є розробка інфографіки для презентацій та техніка скетчнотування.

Скетчнотування — це одна із інноваційних технік візуалізації ідей. Вона отримала своє наукове обґрунтування ще у 70-х роках ХХ ст., завдяки теорії подвійного кодування інформації (А. Пайвіо): одночасна активація вербального та візуального каналів обробки інформації, створює у людському мозку асоціативну бібліотеку слів та зображень, з мисленнєвими перехресними покликаннями між ними. Нову хвилю зацікавлень техніка скетчнотування отримала завдяки напрацюванням Майка Роуді «Скетчнотунг. Посібник із візуалізації ідей» (2019). Основна теза скетчнотування — складні ідеї перетворювати на візуальні нотатки. Для менеджера соціокультурної діяльності техніка скетчнотування стає важливою у випадку розробок рекламних матеріалів для подієвого менеджменту, а також підготовки оригінальних програмок як для конференцій, так і для неформальних зустрічей.

Не менш суттєвим аспектом візуалізації ідей для менеджера є розробка якісної інфографіки для презентацій та соціальних медіа в інтернет-просторі. Основний алгоритм розробки ефективної інфографіки полягає у проходженні п'яти кроків:

Крок 1. Окреслення цілей створення інфографіки. Ключовими цілями розробки інфографіки є 1) швидкий огляд теми; 2) пояснення складного процесу; 3) подання результатів дослідження чи даних опитування; 4) підсумування довгого допису блогу чи звіту; 5) порівняння та співставлення декількох думок; 6) привернення уваги до важливої соціальної проблеми.

Крок 2. Збирання даних для інфографіки. Google часто є найкращим місцем для початку пошуку даних — основне це націлювати пошукові запити в Google за допомогою символів та специфічних для даних термінів. Для аналітичних даних варто використовувати банки даних (наприклад, Statista, AggData тощо).

Крок 3. Візуалізація даних. Найпоширенішим методом типологізації візуалізації є ICCORE: інфографіка має інформувати, порівнювати, змінювати думку, організувати знання, розкривати зв'язки між поняттями/подіями, досліджувати.

Крок 4. Створення макету інфографіки на основі наявного контенту за допомогою наступних дій: 1) визначення основних моментів контенту; 2) продумування назви, заголовку, підзаголовків та фактів; 3) обдумування довжини параграфів та тез; 4) вибір дизайнерського шаблону для інфографіки.

Крок 5. Надання стилю до інфографічного дизайну. Оригінальний вигляд інфографіки можна досягнути завдяки естетичним рішенням вибору шрифтів, маніпулюванням від'ємним простором та кольоровим співвідношенням.

Таким чином, візуалізація ідей має критичне значення для аналізу даних, розробляє вміння розробляти «чіпкі» презентації, орієнтуватись у вирі різноманітної інфографіки. Це базові вміння для професіонала аби бути завжди конкурентноспроможним фахівцем із обробки консолідованої інформації у соціокультурній діяльності.

*М. Зайцева*

### **ТЕХНОЛОГІЇ БЛОКЧЕЙН ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДВИЩЕННЯ ОПЕРАЦІЙНОЇ ЕФЕКТИВНОСТІ ПІДПРИЄМСТВ ІНДУСТРІЇ ГОСТИННОСТІ**

*M. Zaitseva*

### **BLOCKCHAIN TECHNOLOGIES AS A TOOL FOR INCREASING THE OPERATIONAL EFFICIENCY OF ENTERPRISES IN THE HOSPITALITY INDUSTRY**

Технологія блокчейн та її економічні, соціальні та технологічні наслідки зазнали значного зростання серед дослідників у всьому світі. Блокчейн революціонував концепцію транзакцій, підвищивши їх безпеку та ефективність. Технологія блокчейн в основному асоціюється з біткойнами, але ця технологія має значний потенціал вийти далеко за межі криптовалюти у різних напрямках. Індустрія гостинності є однією з таких сфер, де використання блокчейн може виявитися надзвичайно корисним.

Блокчейн є однією з технологій, яка спричинила революцію у фінансовій індустрії завдяки розвитку криптовалют, як класу активів для роздрібних інвесторів, але більшість людей, ігнорують наслідки цієї технології для інших галузей народного господарства.

Удосконалення сучасних технологій є ні чим іншим, як шедевром, коли мова йде про сучасне публічне адміністрування та безперебійне функціонування бізнесу чи галузі народного господарства. З огляду на промислове зростання двадцять років тому, потенціал у деяких галузях досяг безпрецедентного рівня, а поточні технічні інновації допомагають цим галузям перевершити ці рівні.

Гостинність — це індустрія, яка стабільно розвивається в останні роки, особливо після скасування обмежень, викликаних захворюванням на covid-19, і завдяки поєднанню випадків використання блокчейну зростання може бути наймовірним у найближчі роки.

Використання технології блокчейн можна полегшити процес запису транзакцій і відстеження активів у бізнесмережі. Така технологія як блокчейн зберігає дані, які неможливо змінити жодним чином. Блокчейн забезпечує прозорість даних, і оскільки він децентралізований, блокчейном не керує єдиний суб'єкт. Таким чином, використання блокчейну може мати величезне значення для оптимізації індустрії гостинності.

Оскільки блокчейн забезпечує високий рівень безпеки та фактично усуває потребу в посередниках, це чудовий інструмент для безпечних платежів.

Мандрівник повинен здійснювати платежі в певних точках своєї подорожі, готелям, турагентам тощо, особливо у випадку закордонних поїздок, це може бути проблемою для всіх. Блокчейн має потенціал для виявлення посередників і оптимізації процедури платежів. Завдяки використанню технології блокчейн увесь процес стане більш прозорим, а отже, підвищить якість подорожей.

Також однією з головних проблем у галузі туризму є відстеження багажу. Багаж пасажирів багато разів збирається певними людьми, що може призвести до зникнення або плутанини. Через технологію блокчейн компанії можуть легко обмінюватися цими даними між собою, що призводить до зменшення помилок.

Іншим випадком використання блокчейну може бути встановлення цифрових ідентифікаторів гостей. Це може надати підприємствам індустрії гостинності всю необхідну інформацію про гостя в одному місці, а оскільки дані в блокчейні не можна змінити, рівень шахрайства зменшиться.

Загалом, оскільки блокчейн забезпечить готелям єдине місце для зберігання даних, яке буде прозорим для кожного клієнта, рівень ефективності підвищиться. Готелі зможуть легко відстежувати час поселення та виселення гостей, разом із усім необхідним у процесі управління.

Крім того, щоб полегшити логістику та управління в галузі туризму, блокчейн також надає дуже яскраві маркетингові можливості у формі програм лояльності для клієнтів, які готелі також надають своїм клієнтам у вигляді жетонів, але клієнти не знають, як ними користуватися, і тому не можуть їх використати. Роздаючи жетони клієнтам, клієнт, а також готелі можуть стежити за його використанням, і, отже, коли клієнт усвідомлює переваги цього, це може призвести до чудової маркетингової стратегії.

Це лише деякі випадки використання блокчейну в індустрії гостинності, але в найближчі роки ця технологія матиме безмежні інновації та потенціал. Оскільки сучасний світ прагне до технічної революції, гостинність несе в собі найбільшу перевагу, коли мова йде про зростання завдяки використанню блокчейну.

Отже, між технологією блокчейн і сектором гостинності існує прямий зв'язок. Технології блокчейн використовуються для підвищення операційної ефективності, а також для збільшення доходу і покращення безпеки та конфіденційності для індустрії гостинності.

*Г. Пшунка*

#### **ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ «ЗВ'ЯЗКИ З ГРОМАДСЬКІСТЮ» В КОМУНІКАТИВНОМУ МАРКЕТИНГУ**

*Н. Pshynka*

#### **THEORETICAL JUSTIFICATION OF THE CONCEPT OF “PUBLIC RELATIONS” IN COMMUNICATIVE MARKETING**

Уважається, що «паблік рілейшнз» в комунікативному маркетингу не можна розглядати поза таких понять, як суспільні відносини, соціальна взаємодія, управління соціальними процесами, комунікаційна взаємодія, громадськість, громадська думка, технології впливу на людей. Йде мова про два можливі підходи до визначення сутності паблік рілейшнз: соціальному і технологічному. Перший відноситься до організації соціальної взаємодії (в тому

числі і у формі політичної та економічної боротьби), до досягнення соціальної злагоди; другий — до технологій управління, впливу на людей. В даному випадку саме відповідні цілі виступають критерієм віднесення PR-визначень до того чи іншого підходу.

Але цілі PR можуть бути і іншого характеру. У даному випадку «цільовий» аспект буде визначати вже інші два підходи, а саме: ідеалістичний і прагматичний. У цьому випадку до першого підходу відносяться визначення, які називають PR-способом поліпшення взаємин між людьми, формування сприятливого середовища організації і т.п. Більш відверті «прагматичні» визначення розглядають PR як вплив на масову свідомість.

Деякі автори класифікують визначення PR з точки зору того, на чий інтерес (організації або її громадськості) найбільше спрямована PR-активність. У результаті чого виділяється три підходи: альтруїстичний (переважають інтереси громадськості), прагматичний (інтереси організації) і компромісний (рівновага інтересів). На нашу думку, найбільше імпонує прагматичний підхід, позбавлений якого б то не було ідеалістичного нальоту.

Критерії, що визначають підходи до визначення зв'язків з громадськістю, також включають в себе типи постановки цілей, але ті, які відрізняються від попередніх. Якщо автор ставить перед собою мету не тільки сформулювати своє власне визначення PR, але і послідовно дослідити еволюцію поглядів на це явище, аналізувати доктрину і тенденції розвитку PR в різних країнах та періоди часу, то в цьому випадку ми говоримо про генетичний підхід. Якщо метою є розкриття сутності та структури PR, особливостей функціонування його моделей, його соціальної мети, то йдеться про теоретичний підхід. Коли метою є підвищення PR як інструменту для реалізації певних завдань, тоді це технологічний підхід або прикладний.

Одна з найбільш об'ємних класифікацій підходів до виявлення сутності публік рілейшнз, що відбилися у відповідних визначеннях, належить В. Королько. Автор пише: «..Ми є свідками досить суперечливого явища: одні з існуючих в даний час уявлень сприяють удосконаленню сфери PR, а інші, навпаки, — паплюжать цей соціальний інститут і його місце в становленні громадянського суспільства. Пов'язано це з тим, який із двох загальних типів моделей PR — симетричних або асиметричних — віддається перевага на практиці». Таким чином, орієнтація на ту чи іншу модель PR-комунікації є одним з основних критеріїв класифікації. Відповідно до цього В. Королько виділяє велику групу «світоглядних» підходів до визначення публік рілейшнз і окремо — «вульгарно-управлінський» підхід. У свою чергу, світоглядні підходи поділяються на дві підгрупи. До першої з них належать прагматичний, консервативний, радикальний підходи, які, на думку В. Королько, «є менш конструктивними з точки зору підвищення соціальної відповідальності інституту зв'язків з громадськістю».

Прагматичний підхід розглядає PR як практику, спрямовану на підсумковий матеріальний результат. PR — це корисна діяльність, яка створює «додану вартість», тобто здійснюється для того, щоб здійснити цілі клієнта з вигодою для себе. Такий підхід акцентує увагу на комерційний бік практики PR, яка, як правило, розглядається в єдності з цілями комунікативного маркетингу. Такий підхід потенційно породжує методи і прийоми обробки мас, в тому числі так

звані чорні PR, які обговорюються громадськістю, створюючи погану репутацію інституту PR. Звичайно, в умовах жорсткої конкуренції прагматичний підхід до PR не може не отримати широкого розповсюдження.

Радикальний підхід розглядає суспільство як систему, в якій знання та інформація створюють засоби та навички, необхідні для їх зміни та розвитку. Представники цього підходу вважають, що влада і вплив в організаціях тепер знаходяться в руках фахівців зі зв'язків з громадськістю, які надають вищому керівництву стратегічну інформацію про соціальне середовище, на основі якого приймаються важливі рішення. Незважаючи на свою полярність, як консервативний, так і радикальний підходи сприймають піар як інструмент для використання соціальних груп, що протистоять одна одній у війні.

*М. Лакхман*

### **ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА НА МАКТЕТИНГ ТУРИЗМУ**

*M. Lakhman*

#### **THE IMPACT OF SOCIAL MEDIA ON TOURISM MARKETING**

Вплив соціальних мереж на подорожі та туризм незаперечний. Ми живемо в еру Інтернету, коли мандрівники використовують онлайн-платформи, щоб отримати рекомендації щодо місць, куди піти, де зупинитися та чим зайнятися. Святкові фотографії після захоплюючих відпусток розповсюджуються на Facebook та Instagram. А інші користувачі Інтернету уважно стежать за цим, щоб отримати натхнення щодо того, куди подорожувати далі.

Соціальні медіа змінили те, як бізнес продає себе клієнтам. А маркетингові організації також відчули цю зміну. За даними Google, близько 50% користувачів смартфонів у США, Франції та Великобританії комфортно планують свої подорожі виключно на своїх мобільних пристроях. Оскільки соціальні канали полегшили прийняття рішень про подорожі, маркетологи напрямків тепер отримують вигоду від створених маркетингових можливостей.

Можна виокремити чотири основні сфери, у яких соціальні медіа суттєво вплинули на маркетинг туристичних напрямків.

1. Відкриття пункту призначення. Деякі потенційні мандрівники ще не знають, куди вони хочуть поїхати або що вони хочуть там робити. Все, що вони знають, це те, що вони потребують або хочуть втекти. Це деякі з груп людей, які відвідують Facebook, Instagram або Twitter, щоб знайти натхнення та ідеї в інших мандрівників щодо ідеального відпочинку.

Поки є соціальні медіа, це чудова можливість впливати на прийняття рішень. Позитивна присутність у соціальних мережах може допомогти шукачам знайти пункт призначення та вибрати організацію. Розміщуючи поточні публікації про свої веселі та захоплюючі враження, клієнти надихають наступного мандрівника на бронювання.

2. Дослідження подорожей. Святкові фотографії та відео є одними з найпопулярніших матеріалів у соціальних каналах. У поєднанні з відгуками клієнтів вони спрямовують багатьох споживачів бронювати певний напрямок. Статистика показує, що понад 70% мандрівників досліджують свої подорожі на смартфонах. Оскільки більшість клієнтів більше довіряють відгукам інших споживачів, ніж рекламі бренду, досліджень, проведених у соціальних мережах,

достатньо, щоб прийняти рішення. Маркетологи напрямків використовують це, заохочуючи контент, створений користувачами, і співпрацюючи з впливовими особами, щоб зміцнити довіру нових відвідувачів.

3. Обслуговування клієнтів. Взаємодія в соціальних мережах — це двосторонній трафік. Маркетологи можуть вислуховувати скарги чи компліменти своїх клієнтів і відповідати в коментарях або через месенджер. Це в основному служить каналом обслуговування клієнтів. Якщо є спілкування з клієнтами он-лайн, бренд піклується про своїх клієнтів, і це показує організацію у позитивному світлі. Це також гуманізує бренд, завдяки чому ви виглядаєте більш автентичними.

4. Програми лояльності. Плани соціальних мереж чудово підходять для програм лояльності багатьох туристичних компаній. Бренди можуть заохочувати клієнтів публікувати публікації та ділитися враженнями від продукту бренду в обмін на круті бонуси чи навіть знижки. Це допомагає забезпечити зворотній зв'язок і створити можливість для винагороди шанувальників.

Оскільки соціальні медіа розвиваються, маркетологи цільового призначення повинні йти в ногу з останніми тенденціями та регулярно переглядати свої маркетингові стратегії, щоб отримати повну користь від цього каналу маркетингу.

На початку 2000-х MySpace була першою платформою соціальних мереж, яка щомісяця отримувала мільйон користувачів. Зараз про неї майже ніхто не говорить. Інші платформи з'явилися та зникли, наприклад Periscope, Vine або Vlog. Сьогодні Facebook, Instagram і Twitter є одними з великих гравців.

Facebook лідирує з більш ніж 2,4 мільярдами користувачів. Тому еволюція соціальних медіа призвела до появи різних каналів у цьому просторі, де виживають лише сильні гравці.

Окрім використання різних платформ соціальних мереж, слід стежити за еволюцією функцій і алгоритмів на різних сайтах. Ці зміни безпосередньо впливають на поведінку користувачів і тому маркетингові організації мають керувати маркетинговими стратегіями.

Нові функції з'явилися на різних платформах, тоді як інші застаріли. Наприклад, Instagram придумав Stories у 2016 р. та представив IGTV у 2018 р. Функція Stories швидко прижилася, і приблизно через три роки цією функцією щоденно користувалися понад 500 млн користувачів. Інші соціальні канали також трансформуються з часом. Facebook представив відео в прямому ефірі, що є популярною функцією для маркетологів, щоб продемонструвати більш автентичну сторону своїх брендів.

Ще одна зміна, яка відбулася у світі соціальних медіа, — це тип контенту, який створюється. Еволюція у цій сфері пов'язана зі збільшенням кількості контенту від багатьох компаній, які працюють в Інтернеті. Стало важче виділитися та залучати людей, як раніше. Маркетологи віддають перевагу контенту, створеному користувачами, і контенту впливових осіб. Тепер це більш ефективний спосіб підвищити взаємодію з цільовою аудиторією.

Використання соціальних мереж поширилося серед маркетингових організацій настільки, що воно стало не просто маркетинговим інструментом. Туристичні підприємства винайшли нові способи використання соціальних мереж у своїх інтересах. Туристичні компанії використовують соціальні мережі,

щоб надавати клієнтам обслуговування. Готелі, з іншого боку, пропонують послуги консьєржа за допомогою Whatsapp та інших платформ обміну повідомленнями.

Використання соціальних мереж продовжує зростати значними темпами. Поки соціальні медіа продовжують розвиватися, майбутнє маркетингу цільового призначення є яскравим. Індустрія подорожей і дозвілля є соціальною за своєю суттю, тому не дивно, що вона невіддільна від соціальних мереж. Крім того, все більше людей використовують соціальні мережі для планування відпустки та подорожей. Це свідчить про те, що маркетингові організації повинні використовувати потужність соціальних медіа, оскільки маркетинговий канал приносить багато переваг. Отже, маркетинг туристичних напрямків і соціальні медіа йдуть пліч-о-пліч.

*Н. Подпоріна*

## **ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У РЕСТОРАННОМУ БІЗНЕСІ**

*N. Podporina*

### **USE OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN THE RESTAURANT BUSINESS**

Сучасне управління ресторанним бізнесом передбачає інвестиції в найкращі ресторанны технології. Однак для того щоб це зробити, потрібно зрозуміти ширші тенденції ресторанных технологій.

Ресторанна індустрія постійно змінюється, особливо коли змінюються очікування клієнтів, і це робить постійне користування новітніми ресторанными технологіями абсолютно необхідним для будь-якого успішного бізнесу в галузі.

Сьогодні, залежно від типу ресторанного бізнесу, клієнтам може знадобитися швидке обслуговування, можливість завчасного розміщення замовлень, посидіти в закладі або забрати їжу, онлайн-обслуговування, варіанти харчування, які відповідають їхнім особливим дієтичним потребам, онлайн-бронювання, різноманітні способи оплати та багато іншого. Невиконання цих очікувань може забезпечити конкурентам явну перевагу на ринку.

Існує низка тенденцій у ресторанных технологіях, про які працівники галузі повинні знати, щоб повністю використовувати їх і відповідати очікуванням клієнтів, до яких можна віднести:

1. POS-системи є однією з головних тенденцій ресторанных технологій, це системи торгових точок, які використовують хмарні технології для розгортання та зберігання даних. Ці системи пропонуються сторонніми постачальниками послуг за моделлю програмного забезпечення як послуги (SaaS), до систем можна отримати віддалений доступ за допомогою різноманітних пристроїв з підтримкою Інтернету. Вони підрозділяються на:

- сенсорні POS системи працюють, дозволяючи користувачам вибирати різні варіанти, торкаючись екрана клієнти можуть здійснити оплату та додати чайові за хороше обслуговування, а компонент сенсорного екрану робить цю ресторанны технологію надзвичайно зручною для користувачів.
- кіоски самозамовлення (POS) стають все більш поширеною ресторанны технологією, що дозволяє клієнтам замовляти їжу за допомогою пункту самообслуговування, чим зменшують вимоги до обслуговуючого персоналу, одночасно дозволяючи клієнтам легко налаштувати свої замовлення та

оплачувати їжу до її отримання. Особливо популярними є у ресторанах швидкого харчування та ресторанах, що пропонують послуги виносу.

– портативні POS системи є цінними інвестиціями, оскільки ці системи дозволяють працівникам носити пристрій до столиків ресторану та обробляти там платежі. POS-систему також можна використовувати для прийому замовлень та допомогти підвищити як точність, так і ефективність.

2. Цифрові екрани для кухні, призначені для підвищення точності та ефективності, забезпечують багато переваг. Їх також можна підключити безпосередньо до систем торгових точок. Завдяки цьому замовлення можуть автоматично з'являтися на екрані після їх обробки в POS-системі, також багато інформації можна відображати та відстежувати на одному екрані, включаючи кожне замовлення, послугу чи час доставки, а також дані про запаси.

3. Ресторанні чат-боти є прикладом впливу штучного інтелекту на ресторанні технології. Чат-боти — це боти, які можуть надавати клієнтам автоматизовані текстові відповіді. Це робить їх надзвичайно цінними для обслуговування клієнтів, оскільки вони можуть бути доступні 24/7.

4. Безконтактні платежі. Багато ресторанів прагнуть стати повністю безготівковими, а інші намагаються надати клієнтам якомога більше варіантів оплати. Обробка безконтактних платежів стала важливим рішенням для ресторанних технологій, що дозволяє клієнтам платити за допомогою безконтактних кредитних або дебетових карток або мобільних гаманців. Безконтактні платежі можна обробляти набагато швидше, ніж звичайні платежі готівкою або картковими платіжками на основі PIN-коду, і процедура фактичної оплати також швидше. Крім того, пандемія коронавірусу підкреслила переваги гігієни, а також переваги безпеки та прозорості.

5. Прийняття QR-кодів для управління ресторанами та гостинністю. Одним із найбільших прикладів є використання QR-кодів, щоб клієнти могли робити замовлення з меню ресторану, спрямовує клієнтів на сторінку вебсайту ресторану, де вони можуть замовити їжу. Це усуває необхідність чекати, поки працівник ресторану прийме замовлення, і означає, що меню не потрібно друкувати та розміщувати на столах. QR-коди також можна використовувати для платежів або для доступу до інформації про харчування.

6. Меню доповненої реальності, ресторанна технологія, яка все ще розвивається і, ймовірно, знаходиться на експериментальній стадії. Доповнену реальність можна використовувати, щоб надати клієнтам доступ до тривимірних зображень страв у меню ресторану, а потім це можна підключити до системи замовлення та системи POS. Доповнена реальність може піти набагато далі в майбутньому (використовувати смартфон і фізичне меню разом).

7. Технологія очищення повітря. У світі, який примиряється з довгостроковими наслідками COVID-19, підприємства всіх видів повинні пам'ятати про те, як вони можуть допомогти клієнтам почуватися в безпеці у світі, де вони більше обізнані про можливість вірусів і інші загрози, що передаються в місцях скупчення людей, де може допомогти в цьому технологія очищення повітря, усунути загрози з повітря, а також зробити ресторани приємнішими в цілому.

8. Рішення для онлайн-замовлень. Попри те, що ресторанна індустрія, як правило, визначається можливістю надавати їжу на місці, пандемія COVID-19



та інші суспільні зміни децю змінили: дедалі більше ресторанів покладаються на послуги виносу, власні служби доставки та послуги для вечірок, як-от Uber Eats, щоб забезпечити харчування за межами закладу.

Щоб скористатися цим, менеджерам потрібно інвестувати в ресторанні технології, які забезпечують рішення для онлайн-замовлень, де клієнти повинні мати можливість ознайомитися з меню в Інтернеті, зробити замовлення, оплатити та отримати його з доставкою, запросити час отримання або пообідати в певний час.

9. Відстеження цифрових запасів. Електронні або цифрові системи відстеження запасів стали життєвоважливою частиною ресторанної технології, що дозволяє підприємствам постійно відстежувати рівень запасів і замовляти нові запаси в найкращий можливий момент, а також визначати відповідні тенденції, наприклад часи, коли попит зростає та коли попит падає. Оптимізація управління запасами є важливою для будь-якої компанії, яка прагне покращити фінансові результати. Цифрові системи можна синхронізувати з POS-системами, щоб інформація про запаси завжди була актуальною та точною, а також можна налаштувати сповіщення для користувачів, коли запаси певного товару починають закінчуватися.

10. Підключенню до віртуальної реальності до недавнього часу було важко закріпитися як формі ресторанної технології. Одним із найбільших способів впровадження її є залучення нових співробітників, що дозволить новим або потенційним найнятим досліджувати заклади ресторану та бачити ресторан у дії, не виходячи з дому. Це зводить до мінімуму збою в роботі ресторану, водночас надаючи необхідну інформацію про ресторанні процедури.

POS-системи, є одними з найважливіших компонентів ресторанних технологій, компаніям потрібно зрозуміти, як отримати від них максимум, бути в курсі останніх тенденцій у цій галузі та розуміти численні способи, якими системи POS можуть рухати ресторани вперед. Сучасне управління підприємствами ресторанної індустрії не можливо, без системи управління ресторанами, яка є формою ресторанної технології, призначена для об'єднання багатьох звичайних завдань управління ресторанами. Ці системи мають низку переваг, потенційно допомагаючи підвищити ефективність, послідовність даних, фінансові результати та задоволеність клієнтів.

Може здатися, що прогнозувати технологічний прогрес у ресторанній індустрії не так вже й корисно. Однак знання того, як ця технологія розвиватиметься, може допомогти визначити, як найкраще сформувану свою бізнес модель.

*К. Мартюхіна*

**СТВОРЕННЯ СОЦІАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ  
(НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ KHARKIV ZERO WASTE)**

*К. Martiukhina*

**CREATING SOCIAL ADVERTISING FOR KHARKIV ZERO WASTE PROJECT**

Kharkiv Zero Waste — це перша у Харкові компанія, яка займається сортуванням, переробкою сміття та розвиває ідею життя у стилі zero waste. Організатори створюють мобільні та стаціонарні пункти прийому відходів,

проводять публічні еколекторії, екоаудит офісів та організацій, у школах, вищих навчальних закладах.

Головне завдання нової комунікації – розповісти про саму організацію та її діяльність. При цьому, потрібно звернути увагу на те, що, у більшості випадків, соціальна реклама виглядає нав'язливо та повчально і саме тому негативно сприймається аудиторією. Саме тому було вирішено донести ідею про те, що сортування може бути корисним, показавши результати дій. Коли аудиторія бачить, що їхні зусилля не були марними і вони принесуть зміни, то вона буде мотивована змінювати ситуацію на краще. На цьому була побудована ідея для візуальних матеріалів та слогану: показати що можна зробити з переробленого пластику.

Основними елементами комунікаційної стратегії для реалізації рекламного рішення стали:

1. Інформування про організацію (чому команда вирішила зайнятися цією справою, основна місія, задачі та перспективи подальшого розвитку).

2. Донесення ідеї що сортування приносить результати (донесення ідеї про те, що відсортоване сміття йде на переробку і з нього створюються нові речі, які можна знову використовувати. Тим самим, не задіючи нових матеріалів, ми даємо сміттю друге життя та створюємо, наприклад, з пластику, корисні речі. Якщо сортуєш, можна побачити, як такі дії дійсно приносять користь).

Реалізація ідеї складалася із наступних етапів:

### **1. Створення візуальної концепції**

Ідея концепції – показати результати переробки, скільки пластику потрібно на створення того чи іншого предмету. Таким чином, ми говоримо про кінцевий продукт-лавку, тротуарну плитку та наводимо аргументи, що у сортуванні є сенс.

Банери були виготовленні на переробленому папері та розміщені в місцях, де зустрічається найбільша кількість сміття – ринки, сквери, парки.

### **2. Розробка діджитал-комунікації**

Було створено чат-бот, який допомагає знайти найближчий пункт сортування та детально відповідає на запитання, як правильно готувати різний тип сміття до переробки.

Таким чином, щоб створювати ефективні соціальні проекти, потрібно проаналізувати виклики й запит суспільства на цей момент. Після цього визначити мету, сформулювати зрозуміле повідомлення, на основі цього розробити стратегію комунікації із чіткою метою, зрозумілим повідомленням, механікою та визначеним періодом реалізації.

*Є. Гурієлі*

## **СОЦІАЛЬНІ ФУНКЦІЇ ІНСТИТУТУ ТУРИЗМУ**

*L. Hurieli*

## **SOCIAL FUNCTIONS OF THE TOURISM INSTITUTE**

У туристичній діяльності концентруються форми різноманітних взаємодій, що мають пряме чи опосередковане ставлення до туризму. Джерела соціальних функцій інституту туризму, згідно з його цілями та завданнями, розташовуються як у галузі виробництва і розподілу послуг, так і в галузі соціального

регулювання поведінки та відтворення ціннісних систем й орієнтацій у сфері обслуговування.

Для виконання функціональних завдань інститут туризму має у своєму розпорядженні певні суб'єктно-соціальні, матеріальні, соціально-нормативні та інформаційні ресурси суспільства. Вони концентруються у сфері туризму, що в сукупності створює його повну специфічну ресурсну основу.

Відповідно до цього формуються соціальні функції інституту туризму, що мають наступний розподіл. По-перше, вхідні функції, які визначаються потребою суспільства в системному розподілі функціональних завдань різних сфер життєдіяльності. По-друге, вихідні функції, які представлені функціями соціальної нормотворчості, соціального регулювання і нормосоціального контролю у сфері туризму та туристичних взаємодій. Ці функції визначають систему функціональних процесів інституту туризму в суспільстві. Вони відбивають всю його специфіку та виділяють серед інших функціонально-системні об'єкти.

До вказаних дій можна віднести: відтворення туристичних цінностей, потреб та норм поведінки; туристичне цілепокладання в галузі визначення туристичних інтересів та типів туристичної діяльності; регулювання туристичних взаємодій і туристичної поведінки. Крім цього, слід додати: туристичну діяльність як виробництво та просування туристичного продукту і послуг; розподіл туристичного продукту і послуг як складову частину програм соціальної підтримки населення; організацію туристичної діяльності як процес управління всіма її сферами. До них включені: прогнозування, планування, виробничий та кадровий менеджмент, контроль та розвиток ресурсних джерел тощо.

Усе це визначає функціональну значимість туризму як соціально-культурного інституту суспільства. Відповідно до цього, на думку фахівця з туризму А. П. Осауленка, «...туризм має стійкі типи та форми соціально-культурної діяльності, внутрішню структуру та систему взаємодій своїх елементів, різноманіття та динамічність соціально-культурних функцій у суспільстві. Все це дозволяє туризму займати самостійне місце у соціально-культурній системі, забезпечуючи стійкість багатогранності соціально-культурних зв'язків та відносин...»

Досліджуючи джерела соціальних функцій інституту туризму, зазначимо, що соціальні функції інституту туризму ґрунтуються на наступному:

- сформованих і загально визнаних соціальних нормах і процедурах, що регулюють певні типи поведінки особистості, соціальних груп, учасників туристичної діяльності тощо;
- інтеграцію в соціально-економічну, соціально-політичну (як елемент соціальної політики держави), соціально-культурну (як складова культурних і духовних потреб) та соціально-ціннісну структуру суспільства;
- формально-правових загальних та спеціальних законах, нормативно-правових актах, постанов уряду та підзаконних рішень державних органів, а також наявністю процедур і механізмів соціального контролю;
- наявності розвиненої інфраструктури, що включає необхідні матеріальні об'єкти та кошти.

Слід відзначити й той факт, що в своїй діяльності туризм активно взаємодіє з іншими інститутами суспільства, а саме:

- економічними інститутами;
- політичними інституціями;
- правовими інститутами;
- соціальними інститутами;
- інститутами культурно-духовного життя й ін.

Таким чином розвиток соціальних функцій інституту туризму в будь-якому суспільстві залежить від багатьох факторів. Вони або сприяють, або гальмують їхнє становлення. Відповідно до цього інститут туризму передбачає загальні норми та стандарти поведінки, загальні закономірності та функції. Крім того інституціоналізація туризму в кожному суспільстві має свою специфіку.

*А.Синько, К.Спесивцева*

### **ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ КОЛЬОРУ В ТУРИСТИЧНОМУ ПРОДУКТІ ДЛЯ НЕЗРЯЧИХ ЛЮДЕЙ – «ВІДЧУЙ» КОЛІР!**

*A. Synko, K. Spesytseva*

#### **FEATURES OF THE APPLICATION OF COLOR IN A TOURIST PRODUCT FOR VISUALLY IMPAIRED PEOPLE – “FEEL” COLOR!**

Кольори оточують людину у різних сферах життя. Проте мало хто замислюється чому той чи інший колір викликає у нас різні почуття: гнів, сум або роздратованість. Кольорова гама активно застосовується у багатьох галузях нашого життя. Не виключеннями є і туризм. Саме в туризмі використання кольорів широко поширене в діяльності підприємств туристичної галузі. Адже колір відіграє значну роль у проектуванні готелів та їх інтер'єрів, використовується також для реклами туристичних послуг і в додаткових послугах рекреаційних закладів, як-от арттерапія.

Феномен впливу кольору на психологічний стан людини турбує дослідників не перше століття. Кілька стародавніх культур, у тому числі єгиптяни та китайці, практикували хромотерапію, тобто використання кольорів для лікування. З цієї точки зору, червоний використовується для стимуляції тіла та розуму також покращує кровообіг. Жовтий – активізує нервову систему та очищує організм. Помаранчевий використовується для лікування легень та підвищення рівня енергії. А синій заспокоює хвороби, лікує біль.

Якщо до здатності впливати на фізичні особливості науковці ставляться скептично, то у тому, що колір впливає на емоційний стан людини, сумніву немає.

Існує загальноприйнятий психологічний вплив кольору, оскільки він відноситься до двох основних категорій: теплого і холодного. Теплі кольори, такі як червоний, жовтий і помаранчевий, можуть викликати різноманітні емоції, починаючи від затишку та тепла, до ворожості й гніву. Холодні кольори, такі як зелений, синій і фіолетовий, часто викликають відчуття спокою, а також смутку.

Ваші почуття щодо кольору часто є глибоко особистими та вкорінені у власному досвіді чи культурі. Наприклад, у той час як білий колір використовується в багатьох західних країнах для представлення чистоти та

невинності, він розглядається як символ трауру в багатьох східних країнах. Колір ревнощів – зелений. У 1603 р. Вільям Шекспір назвав ревнощі «зеленооким монстром» у своїй трагічній п'єсі «Отелло». Сьогодні на Заході поширена ідіоматична фраза «позеленіти від заздрості». Проте у багатьох культурах зелений колір став символом природи, життя та здоров'я. Жовтий колір символізує сонце та оптимізм у західній культурі, але значення у східній культурі є більш складним. У Китаї жовтий колір асоціювався з королівською владою. У сучасній китайській культурі жовтий колір асоціюється з еротикою. У Мексиці жовтий символізує як життя, так і смерть. Яскраво-жовтий – це колір як життєдайної кукурудзи, так і смерті, асоціації, успадкованої від культури Майя.

Але як сприймати кольори тим, хто не може їх побачити? Насправді, у нас не так багато відмінностей з незрячими людьми, як здається на перший погляд. Справа в тому, що ми сприймаємо той чи інший колір через асоціації. Частіше за все, кольорові асоціації тісно пов'язані з тактильними відчуттями. Більш того, у незрячих набагато краще розвинені інші органи чуттів: такі як слух та нюх. Тож, при спілкуванні з незрячою людиною потрібно давати змогу саме «відчутти» колір. Жовтий – це смак лимону та тепло сонця. Червоний – запах троянд та тюльпанів, жар вогню і гострота страв. Помаранчевий – смак соковитого апельсину та відчуття літньої спеки. Блакитний – це свіжість пориву вітру й прохолода води у спекотний день. Синій – це холод льоду та запах моря, відчуття глибокої літньої ночі, смак ожини. Фіолетовий – це смак стиглого винограду та запах бузку. Рожевий – смак малини, запах піонів. Зелений – запах зірваної трави, смак зелені. Білий – смак зефіру, запах прибраної кімнати, відчуття сніжку в долинах. Сірий – запах дощу, звук грому, відчуття морської гальки під ногами. Коричневий – це запах і відчуття ґрунту, смак кави та шоколаду. Чорний – запах новенької туші для вій, смак активованого вугілля, запах кока-коли.

Отже, кольори безумовно впливають на наш емоційний стан. Більше того, залежно від особистого досвіду та різновиду культури, кольори можуть мати особливе значення. Ми сприймаємо кольори через асоціації, які закріпилися у нас протягом життя. Оскільки у незрячих людей добре розвинені інші сенсори відчуттів, вони сприймають кольори через тактильні, звукові, смакові та нюхові асоціації. Тож при створенні орієнтованих на незрячих турпродуктів варто враховувати ці особливості.

*Д. Харасик*

## **ТУРИЗМ ЯК АТРИБУТ У ЖИТТЄВОМУ ПРОСТОРІ ЛЮДИНИ**

*D. Kharasyk*

### **TOURISM AS AN ATTRIBUTE IN HUMAN LIVING SPACE**

Науковці виділяють низку різновидів простору. Досліджуються економічний, політичний, соціальний, ідеологічний, науковий, історичний, культурний та інші простори соціуму. Крім того, вивчаються життєвий, фізичний, ментальний, психічний та інші простори людини. Простір давно став предметом «філософії».

На початкових стадіях розвитку людини простір сприймається як реальний географічний простір з усіма його ландшафтними особливостями. Ці особливості надавали вплив на формування ментальності та навіть на філософські ідеї людей, які там проживали.

Загальновідомо, що концепція «рівнинного простору» стала важливим чинником у понятті фізичного і геометричного простору. При цьому відбувається абстрагування від географічних і ландшафтних параметрів. Простір розуміється як вмістилище тіл, що є результатом філософської рефлексії і таке розуміння простору сформувалося далеко не відразу.

Добре відомо, що різні народи мають різні норми відстані. При цьому люди комфортно почуваються у процесі спілкування. Зазначимо, що в північних народів воно значно більше, ніж у південних. Очевидні мінімальні межі «мого» простору, що задані розмірами тіла. Їх розширення відбувається за рахунок освоєння навколишнього простору. Воно пов'язане як з розвитком особистості — фізичним, моральним, інтелектуальним, культурним, так і з прогресом цивілізації, що полегшує переміщення у віддалені місця.

Найважливішою характеристикою суб'єктивного простору є його розподіл на «своє» та «чуже», тобто на «відоме» та «невідоме». Переміщення у «чужий» простір не обов'язково асоціювати лише з відвідуванням людини будь-якого місця поза постійним проживанням. Це швидше психологічне сприйняття якихось необжитих місць, якими могли виступати, наприклад, ліс, річка, печера й ін. Турист під час подорожі завжди освоює «чужий» простір, причому в рамках роздвоєності — «своє-чуже».

Зазначимо, що сторони світу в стародавніх народів були не лише напрямками, а й територіями. Вони були наділені конкретними природними, економічними та етнічними характеристиками. Це були території, які обмежували конкретний соціальний простір даного народу або племені, ніби замикаючи його місце проживання.

Простір у людей різних суспільств мав кілька рівнів. По-перше, — це будинок, житло. По-друге, — це поселення. Воно могло включати в собі або село, або місто. Потім утворився економічний простір, скріплений стійкими ринковими відносинами. І, нарешті, якийсь «чужий» світ.

Багато етнографів досліджували «чужі» народи. Ставлення до «чужих» було притаманно для багатьох авторів традиційних і доіндустріальних суспільств. При цьому просторове сприйняття універсуму можна зустріти і в епоху Нового часу.

Подібні стереотипи виступають як неприйняття та ворожість «чужих». Це коли знання про інших людей та їх спосіб життя доступні, але все ж таки не стають універсальною точкою відліку для порівняння. При цьому знання є наслідком загальної статички життя через подорожі та сучасний туризм.

Протиставлення між навколишнім незнайомим простором, «чужим» і «ворожим» являло собою спільну рису ментальності всіх традиційних суспільств. Їхні просторові погляди характеризуються обмеженістю, зверненістю «всередину». Відзначимо, що для давніх культур характерна різниця між «сакральним» та «профаним» простором.

Поняття про сакральний простір містилося і у віддалених районах, і в підземному, і небесному світах. Це було місце проживання «богів», «духів» та «душ» померлих людей. Земний, небесний та підземний світ стикалися в

окремих точках. Ними були гірські вершини, окремі скелі або дерева. До них відносили глибокі печери та колодязі, що слугують дорогою із підземного світу. Частина, що зберіглася до сьогодні, – туристські об'єкти. Нині культурно-пізнавальний туризм використовують у програмах турів відвідування подібних місць.

Про значимість просторових уявлень у давнину свідчать перекази, легенди та сказання. Зокрема, фольклорні твори точно локалізовані. Вони повідомляються через назви місць де відправним моментом служить об'єктивна реальність. Ці легенди та перекази не тільки містять у собі конкретну інформацію, а й виконують виховну функцію.

Розвиток науки розпочав філософський аналіз поняття простору як онтологічної категорії. При цьому людство починає поступово приходити до усвідомлення про реальний земний простір. Усе це послужило початком туризму як соціальну форму руху як атрибуту в життєвому просторі людини.

*Л. О. Мороз*

### **СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНА СФЕРА ТУРИЗМУ**

*L. Moroz*

#### **SOCIO-ECONOMIC ASPECT OF TOURISM**

Туризм у світі визначається насамперед тим, що є частиною соціальної сфери. Туризм ефективно сприяє зняттю нервової напруги та розвитку особистості, підвищенню інтелектуального рівня людини, він стає важливим елементом статусу людини, характеристикою її особистості. Кожен турист за власною ініціативою покращує своє здоров'я, продовжує освіту, підвищує культурний рівень, отримує нову інформацію, здійснює інвестиції в розвиток людського капіталу.

Функції туризму спрямовані на відтворення та розвиток людського потенціалу в сучасних умовах. Як частина соціальної сфери туризм виконує наступні функції: забезпечує відновлення життєвих сил людини, раціональне використання ним вільного часу; ефективно сприяє зняттю нервової напруги та фізичному розвитку особистості; підвищує інтелектуальний та культурний рівень подорожуючих.

Туристські послуги споживаються, з одного боку, як приватні послуги, з іншого, являють собою змішані суспільні блага. Приватні послуги мають індивідуальний характер споживання, вибірковість, конкурентність, відсутність монопольного становища будь-кого з учасників відносини щодо цього виду послуг. Приватні послуги повністю включаються до ринкових відносин.

Послуги змішаних суспільних благ сприймаються як соціально значимі блага. Наприклад, соціально-культурні послуги більше підходять до громадського сектору послуг. Вони орієнтовані на інтереси суспільства та громадського виробництва. Інші змішані послуги мають великі властивості приватних благ і відносяться до приватного сектору економіки.

Індустрія туризму в даний час – сектор світової економіки, що динамічно розвивається. За оцінкою Генеральної Асамблеї ООН, Економічної та Соціальної Ради ООН та СОТ «Туризм перетворився на провідну галузь світової економіки. Будучи надзвичайно важливим інструментом для поліпшення економічного

і соціального становища багатьох держав, зокрема, що розвиваються, він став важливим чинником розвитку національних економік держав...»

Комплекс туристичних послуг, який надає туристична індустрія, дуже різноманітний. Він включає послуги, що задовольняють базові потреби населення — житлово-комунальне господарство, громадське харчування, пропозицію товарів, особисту безпеку. Крім того, є послуги, пов'язані з розвитком особистості та підвищенням якості життя для збільшення людського потенціалу.

В останні десятиліття багато економістів стали приділяти увагу теорії людського розвитку. Вона отримала відображення в багатьох програмах та аналітичних документах міжнародних організацій ООН та Світового банку. Слід відзначити, що теорія людського розвитку виникла не на порожньому місці. Перші спроби розглянути і надати оцінку ролі людини в економічному розвитку зроблені класиками економічної теорії А. Смітом та його послідовниками. Вони вважали людину не тільки джерелом, а й частиною суспільного багатства.

Відзначимо, що туризм, як частина соціальної сфери, раціонально використовує вільний час людини, забезпечує відновлення її життєвих сил, сприяє фізичному розвитку особистості, підвищує інтелектуальний та культурний рівень людини. При цьому формування та розвиток туризму має не тільки споживчий характер. Тобто туризм, як соціально-культурний інститут, має всі ознаки різновиду інвестицій у так званий «людський капітал». Виділення чинника «людський капітал» дозволяє визначити принципово важливе джерело економічного зростання. До нього можна віднести: знання та компетенцію, можливість правильно визначити економічну роль освіти, науки, охорони здоров'я й ін.

Згідно з теорією «людського капіталу», накопичення його може здійснюватися в різних формах: турбота про здоров'я, набуття інформації про функціонування економіки, ринку праці тощо. Зокрема, до людського капіталу можна віднести й інші форми, що забезпечують розвиток розумових та фізичних здібностей людини, їх реалізації, підвищення ефективності її праці.

Починаючи з другої половини ХХ століття в розвинених країнах вкладення у сферу соціального захисту населення перевищують обсяги матеріального накопичення. Виробничі інвестиції дедалі більше поступаються інвестиціям у розвиток туристичної індустрії. Суспільство дивиться в досить далеке майбутнє для виправдання цих дій. Зокрема, задовольняються як поточні потреби людини, так і створюються передумови задоволення потреб у майбутньому.

Таким чином розвиток туристичних послуг у соціально-економічній сфері має як споживчий характер, так і є різновидом інвестицій у розвиток туристичної індустрії

*О. В. Мелентьева*

## **СОЦІАЛЬНІ АСПЕКТИ МІЖНАРОДНОГО ТУРИЗМУ**

*O. Mielientieva*

## **SOCIAL ASPECTS OF INTERNATIONAL TOURISM**

Міжнародний туризм дедалі більше входить у життя значних верств населення. Цьому сприяють демократизація життя, зростання пропозиції



туристичних послуг, соціальні аспекти туризму. Крім того, на туризм впливає розвиток добробуту низки верств суспільства.

Європейські країни мають значні туристичні ресурси як з точки зору рекреаційних можливостей, так і наукових, культурних, розважальних та спортивних програм. Міжнародні туристичні фірми, як правило, не проводять сегментування ринку за групами споживачів або за видами послуг. Зазначимо, що фірми користуються наступною сегментацією ринку за запропонованими турами: тури на відпочинок; маршрутний туризм (подорожі та екскурсії); спеціальні тури (автотуризм, рибальські тури); дитячі та молодіжні тури; лікувальні, оздоровчі тури; спортивні тури; навчання; бізнестури та науковий туризм; клубний туризм; круїзи й ін.

Переважає більшість туристів, які можуть користуватися послугами турфірм, проживає у великих містах. Серед міського населення можна назвати наступні групи потенційних покупців туристичних турів: учні, пенсіонери, працівники державних установ, підприємці та їх сім'ї, працівники недержавних фірм і компаній й ін.

Проведені ВОТ соціологічні опитування, офіційна статистика, експертні оцінки та інші показники дають змогу встановити приблизне співвідношення. Найменшою групою визнається група підприємців та їх сімей. У зростаючому порядку впливають: пенсіонери (10%), учні (15%), недержавні фірми (25%), державні установи (35%). Таке сегментування не враховує рівень доходу, який у кожній виділеній групі має досить диференційований характер. У той самий час саме рівень доходу визначає схильність споживача до специфіки того чи іншого туризму і насамперед його ціни.

Високоприбуткові групи населення характеризують своє матеріальне становище поняттям: «можу собі дозволити...» Проте група туристів із високим доходом відносно нечисленна. Дуже висока ціна може стати рекламою для заможних клієнтів. Свідченням цього є значне зростання продажів популярних турів.

Більшість покупців турів має середній та скромний дохід і дуже чутлива до рівня ціни. Однак низькі ціни можуть викликати в певній частині туристів сумніви щодо пропонованої туристичної послуги. Ділові подорожі не реагують на зміну цін. Подорожі з власними цілями враховують ціновий фактор не однозначно. Зокрема, такий сегмент як учні виявляє інтерес до дешевого туризму.

Клієнтів, які займаються підприємництвом, цікавлять туристичні тури на відпочинок. Ця група клієнтів є основним споживачем. Вони здійснюють такі поїздки більш ніж 1 раз на рік. У загальному обсязі туристичного виїзду до Європи переважають групові поїздки, на які припадає від 70 до 90% усіх поїздок.

Щодо попиту, відповідно до соціологічних досліджень та маркетингу, преважує рекреаційний напрямок. При цьому турист прагне комбінованих турів. Тобто, коли відпочинок біля моря або гірськолижних курортах доповнюється міським туризмом з його культурною програмою.

В Україні витік за кордон валюти змушує шукати можливості для раціональної зміни ситуації на туристичному ринку. Адміністративні заходи, вжиті урядом України щодо обмеження виїзду, торкнулися лише «човників». Вони практично не торкнулися турів до далекого зарубіжжя, зокрема, до Західної Європи. Всебічне стимулювання та підтримка заходів щодо розвитку

міжнародного туризму перетворюють його на джерело валютних доходів для України.

Важливим інструментом українського міжнародного туризму є розробка та впровадження прогресивних технологій туристичного обслуговування. Зокрема, формування нових для України моделей готельного менеджменту, створення готельних ланцюгів. Високорозвинений готельно-туристичний комплекс є безумовною та необхідною ланкою сучасної туристичної індустрії.

Об'єктом міжнародного туризму можуть бути не лише великі міста України. Є численні природні об'єкти на неосяжних українських теренах. Перспективним є відродження маршрутного та курортного туризму. Також можна вважати актуальним санаторно-курортний резерв українського туристичного бізнесу.

*Д. Осадчій*

## **МІЖНАРОДНИЙ ТУРИЗМ ЯК СПОЖИВЧИЙ РИНОК ПОСЛУГ**

*D. Osadchii*

### **INTERNATIONAL TOURISM AS A CONSUMER MARKET OF SERVICES**

Відомо, що туризм, як складова туристичної індустрії, пов'язаний з економікою країн. Розглядаючи споживчий ринок, відзначимо, що рухи грошей, товарів та послуг у туризмі призначені для задоволення особистих, державних чи суспільних потреб. Туроператор купує туристичний продукт у різних постачальників. Це авіаквитки, послуги трансферту, кімнати в готелях та оформляє їх як єдиний пакет так званого «інклюзивного туру».

На світовому ринку послуг туристична послуга займає цілком вагоме місце. Вона є багатограним поняттям, що включає екскурсійні, транспортні та інші послуги. Її особливістю є те, що вона створює нову форму попиту та носить комплексний характер. Завдяки цьому туристичні послуги дають численні стимулюючі імпульси іншим галузям економіки. Вони пред'являють попит не тільки на специфічні, притаманні туризму, предмети споживання та послуги, але й помітно збільшують попит на традиційні товари та послуги.

В Україні, як учасниці світового туристичного ринку, надання послуг міжнародним туризмом є високоприбутковим бізнесом. Останнім часом в Україні з'явилися великі туроператорські фірми як учасники міжнародного туризму. Такі фірми зазвичай мають розгалужені агентські мережі, а чисельність їх співробітників може перевищувати 100 осіб.

Туристи знають, що користування туристичною послугою міжнародного рівня обійдеться їм значно дешевше (до 60%) при безпосередньому її придбанні в країні-експортері. Зокрема, споживач може забронювати засіб розміщення самостійно в готелях через Інтернет.

Необхідною умовою для цієї операції, як правило, є наявність у споживача кредитної картки міжнародного рівня, за якою працівник засобу розміщення перевіряє платоспроможність клієнта. Придбання екскурсійних та інших туристичних послуг «на місці» не складне — практично будь-який готель надає подібні туристичні послуги. Також у будь-якій країні діють екскурсійні бюро.

Міжнародний туризм характеризується порівняно швидкими та стійкими темпами зростання. Згідно за статистикою, кількість поїздок у рамках міжнародного туризму за останні роки зросла до 567 млн туристів (на 3,8%). Доходи від туризму піднялися на 7,2% і склали 372 млрд дол. (статистичні данні

до всесвітньої пандемії). Проте настає відносно насичення ринку. Внаслідок економічних причин обсяг туристів знизився до 1%. Зокрема, падіння сталося через зростання цін на енергоносії.

Значимо, що незважаючи на уповільнення темпів зростання міжнародного туризму, загальна кількість міжнародних прибутків у абсолютному його значенні неухильно зростає. При цьому економічні, політичні та інші кризи однієї окремо взятої країни (або в групі країн), впливають на розвиток міжнародного туризму. Крім того вони впливають і на національну економіку країни або економіку окремого регіону.

Поряд із показником числа прибутків користуються даними про кошти від міжнародного туризму. Під надходженнями коштів статистика Всесвітньої туристичної організації (*World Tourism Organization, UNWTO*) розуміє «доходи країн споживчих витрат туристів...»

Для конкретизації споживчих витрат, *UNWTO* розробила наступну класифікацію. Витрати включають наступну оплату: за послуги в готелях, ресторанах та кафетеріях; за рекреаційні та культурні послуги; за послуги міжнародного транспорту; за придбання коштів для особистого транспорту; за організацію турів; за електроенергію й ін.

Слід відзначити, що на Міжнародній конференції зі статистики подорожей та туризму (Оттава, 1991) було запропоновано новий проект класифікації туристських витрат, а саме: на міжнародний громадський транспорт; на внутрішній транспорт; на особистий транспорт; на розміщення та харчування; на рекреаційні заходи; на дрібні покупки й ін. З наведеного випливає, що враховуються лише витрати туристичної індустрії. У цих надходженнях показують доходи від в'їзного туризму. Тобто міжнародний туризм впливає на зовнішньоекономічні зв'язки та є одним із вирішальних джерел зайнятості населення.

Міжнародні організації та *UNWTO* відзначають значення туризму та його вплив на зайнятість. Під час розгляду впливу туризму на зайнятість враховуються внутрішній та міжнародний туризм. Але розрізнити зайнятих у тому чи іншому секторах не завжди можливо. В деяких країнах відсутній чіткий розподіл, наприклад, готельного сектора на частину, що обслуговує лише іноземців, і частину, що призначена для своїх громадян.

Таким чином міжнародний туризм, з погляду виконання своєї соціальної функції — надання туристичних послуг, об'єктивно займає своє чільне місце у світовому ринку товарів та послуг. Міжнародний туризм розглядається як споживчий ринок у вигляді зустрічного руху послуг. Особливістю туристичної послуги в міжнародному туризмі є її багатогранність, що створює нову форму попиту споживачів.

*А. Рибалко*

## **ТУРИСТИЧНА ПОСЛУГА У СФЕРІ ОБСЛУГОВУВАННЯ**

*А. Rybalko*

### **TOURIST SERVICE IN THE SERVICES SECTOR**

Позитивний імідж туристичної фірми досягається при повному задоволенні клієнтів через якісну туристичну послугу. Для остаточного переконання потенційного покупця доцільно розкрити привабливість конкретної туристичної послуги.

Формування попиту конкретної туристичної послуги здобувається завдяки її пропаганди та реклами. Реклама повинна прагнути пристосувати туристичну послугу до людини. Вона повинна розкривати дійсні переваги туристичної послуги. Реклама не має безособового абстрактного характеру, а орієнтована на певного покупця, на управління попитом. Зокрема, реклама забезпечує інформаційний блок для періодичної преси та телебачення, спеціальних друкованих видань, рекламних компаній тощо.

Найбільш важливими, дохідливими та наочними засобами просування туристичної послуги грають заходи рекламно-інформаційного характеру: семінари, прес-конференції, поїздки для представників туристських фірм, журналістів й ін. При цьому вони можуть перебувати поза місцями виробництва, реалізації та споживання туристичної послуги.

Якщо порівняти туристичні послуги у 80-х роках минулого століття та на цей час, то вони радикально змінилися. Зокрема, різні труднощі зазнали малі й великі фірми. Відбулася перебудова на туристичному ринку, який із ринку продавця трансформувався на ринок покупця.

Туристична послуга має свій цикл «цінової політики». Попит на певний їх набір поступово зростає, досягає максимуму і потім знижується до мінімального рівня. Підтримати високий рівень попиту можна або шляхом модернізації туристичної послуги або замінити її спеціалізованою пропозицією.

Спеціалізація пропозиції туристичної послуги як засіб конкурентної боротьби є характерною не тільки для діяльності туроператорських компаній. Це вигідно і для окремих секторів туристичної індустрії в секторі розміщення, транспорту й ін. Наприклад, спеціалізація в готельному бізнесі має свої напрямки: за критерієм комфортності та критерієм інтересів клієнта. Це орієнтація на заможного туриста із середнім доходом та туриста з малим доходом. У ряді європейських країн відзначається тенденція зростання попиту на «економічну категорію» готельного обслуговування. Вона відображає інтереси туристів із середнім доходом. Як правило, це тризіркові та частково чотиризіркові готелі.

Оскільки інтереси людей не мають меж, то спеціалізація пропозиції готельних послуг для туристів також безмежна. Зокрема, пропонується цілеспрямована спортивна підготовка, будинки творчості для письменників тощо. Такого виду спеціалізація не означає послаблення уваги до комфортності та зручностей. У спеціалізованих готелях належним чином враховується і рівень комфортабельності.

Слід відзначити, що в сфері обслуговування проблемою є визначення місця туристичної послуги в структурі ринку. Туристичний ринок менш сприйнятливий до коливань загальногосподарської кон'юнктури. Він залежить від коливання попиту туристичної послуги. Диференціація попиту та необхідність виробників туристичної послуги реагувати на індивідуалізований попит зажадала вузької спеціалізації. З'ясувалося, що дрібні та середні туристичні підприємства можуть успішно співіснувати з великими компаніями. Працюючи на сегментах малого масштабу вони довели, що великим компаніям іноді не вигідно займатися туристичними послугами з економічних міркувань.

Слід додати, що туристичний бізнес потребує кваліфікованих кадрів у досить широкому асортименті. Зокрема, це фахівці вищої управлінської

ланки: генеральні директори, керівники маркетингової служби, менеджери високої кваліфікації. Це оперативний склад, що володіє комп'ютерною технікою, знанням іноземних мов. При цьому туристичний бізнес залежить від ділових якостей менеджерів щодо формування туристичних послуг у сфері обслуговування.

*К. Поліванова*

## **ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ УПРАВЛІННЯ ПЕРСОНАЛОМ ПІДПРИЄМСТВА**

*K. Polivanova*

### **PECULIARITIES OF THE FORMATION OF THE PERSONNEL MANAGEMENT SYSTEM OF THE ENTERPRISE**

Сучасна система управління персоналом, яка склалася на провідних вітчизняних підприємствах під впливом упровадження ефективних закордонних технологій управління працівниками та використання закордонного досвіду, включає певні підсистеми: аналіз та підбір персоналу; планування і наймання персоналу; оцінювання ефективності працівників; організація тренінгів та підвищення кваліфікації працівників; атестація персоналу; керування грошовою винагородою; мотиваційний процес; облік працівників організації; організування процесу трудових відносин на підприємстві; створення комфортних умов для праці; соціальна підтримка; безпека на робочому місці.

Слід зазначити, що сучасна система управління дійсно являє собою ефективну розгалужену систему. При цьому той або інший засіб впливу, певна сукупність операцій і процесів у процедурі формування та реалізації трудового потенціалу визначаються персоналом-технологією або технологією управління персоналом. Згідно з науковцями, у певному трудовому колективі доречним буде добирати й певні, відповідні саме цьому персоналу, засоби впливу. Можливо, що в іншому колективі з іншим трудовим потенціалом вони й не спрацюють.

Теперішній стан економіки також визначає нові вимоги до рівня підготовки персоналу, коли спостерігається швидке «старіння» знань, умінь і навичок персоналу. Нинішня система управління персоналом повинна бути спрямована на стимулювання невинного самостійного самовдосконалення персоналу, яке надавало б змоги підприємству йти в ногу з часом. Використовуючи різні методи розвитку, можна управляти компетентністю персоналу. Розвиток сучасних технологій є невинним, й персонал, щоб відповідати вимогам сучасного підприємства, мати можливість застосовувати у роботі різноманітні механізми, повинен постійно самовдосконалюватись, йти, так би мовити, у ногу з життям, з розвитком технологій, оскільки, як відомо, прогрес не стоїть на місці.

Основним стратегічним ресурсом підприємства є люди, персонал, його трудові ресурси, вмiле використання потенціалу яких є запорукою успіху в сьогоденних умовах розвитку суспільних відносин. Уміння виробити адекватні моделі та методи управління ними дозволяє подолати велику кількість негативних тенденцій у розвитку підприємства, вийти підприємству на новий рівень виробничо-господарської діяльності. Отже, підприємства повинні намагатися сформувати таку систему управління персоналом, яка б сприяла

забезпеченню їх ефективності, конкурентоспроможності. Вважаємо, що цей момент питання конкурентоспроможності трудового колективу є надзвичайно актуальним.

Управління підприємством в умовах економічної глобалізації значною мірою пов'язане з ефективною діяльністю його персоналу. Управління персоналом є складником соціального управління, що являє собою розуміння управління людьми та їх колективами. Особливе місце в загальній проблематиці управління персоналом посідає формування дієвої системи управління персоналом на підприємстві, адекватної умовам його функціонування та здатної забезпечувати досягнення цілей діяльності фірми як у короткостроковій, так і в довгостроковій.

У сучасних умовах ринкової економіки підприємства передбачають потребу в удосконаленні принципово новітніх заходів у системі управління персоналом із розумінням того, що першочерговим резервом організації є працівники, за його межами – споживачі, якість продукції чи послуги, а також конкурентоспроможність, яку забезпечує персонал. Слід вдосконалювати принципово новітні заходи у системі управління персоналом. Технології, на яких базується ефективність управління персоналом, потребують постійного оновлення та уточнення, оскільки ринкове середовище функціонування національних підприємств постійно змінюється. Тому для побудови високоефективної системи управління персоналом необхідно дослідити суть та значення принципів формування відповідної системи в нових умовах ринку. Постійний контроль є необхідним й обов'язковим.

Здійснення зовнішньоекономічної діяльності підприємства, виробництво і просування продукції, яка має бути конкурентоспроможною на зарубіжних ринках, великою мірою залежать не тільки від технічного оснащення підприємства, чітко поставленої системи контролю якості продукції, наявності сучасного обладнання, маркетингових діагностик та визначення сегментації ринку, а й від ефективності та професіоналізму співробітників підприємства, ефективної системи управління працівниками. На нашу думку, професіоналізм співробітників є важливою складовою конкурентоспроможності продукції.

Отже, загальним результатом реалізації системи управління персоналом повинні стати:

- професійне зростання працівників (усіх відділів),
- прийняття якісно нових економічних рішень і на їх основі – невпинний приріст темпів випуску продукції і підвищення ефективності виробництва.

На всіх рівнях суспільного виробництва система управління персоналом повинна ґрунтуватися виключно на новітніх, бажано інноваційних методах підбору, навчання, стимулювання зростання та мотивування персоналу. Основними напрямками подальших досліджень повинні бути конкретизація формування системи управління персоналом для конкретних підприємств з урахуванням сфер господарювання, формування стратегічних засад управління персоналом, формування інноваційних методів управління персоналом підприємств.

*А. Рижова*

## **ЕКОНОМІЧНА ЕФЕКТИВНІСТЬ ІННОВАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА ПІДПРИЄМСТВІ**

*А. Ryzhova*

### **ECONOMIC EFFICIENCY OF INNOVATION PROCESSES AT AN ENTERPRISE**

Починаючи з 2000 року питанню інновацій в діяльності підприємств приділяли увагу багато науковців, серед яких можна виокремити Л. Г. Мельника, П. С. Харіва та С. Ф. Покропивного. Особливої актуальності в сучасних умовах розвитку національної економіки набуває проблема підвищення ефективності діяльності підприємств державного і підприємницького секторів за рахунок саме активізації інноваційного процесу. Так, за думкою П. С. Харіва, економічне зростання України можна забезпечити шляхом активізації інноваційної діяльності всіх ланок народного господарства. Для цього він пропонує використовувати шкалу рівня активності в інноваційній діяльності (табл. 1).

*Таблиця 1*

#### **Шкала для встановлення рівня активності в інноваційній діяльності**

Рівні активності	Коефіцієнт співвідношення
Низький	Менший за 1
Середній	Близький до 1
Високий	Більший за 1

Ми згодні з С. Ф. Покропивним, що для забезпечення ефективності інноваційної діяльності необхідно зробити найкращий вибір з якнайбільшої кількості нових ідей. Саме тому на підприємстві повинна бути налагоджена система виявлення, збору, реєстрації, зберігання і перевірки нових ідей, що характеризує патентно-ліцензійну діяльність підприємства.

Вкрай важливого значення набуває наявність патентних даних, що є джерелом інформації про стан світової техніки в наш час. В Україні, згідно зі статистичними даними, рівень 2/3 нової техніки є невизначеним саме через відсутність інформації. Важливе значення має перевірка патентоспроможності та патентної чистоти запропонованої інновації. Для власних розробок цей захід забезпечує їх юридичний захист, що надає змоги активізувати інноваційну діяльність на підприємстві.

Посилаючись на проведені дослідження П. С. Харіва, іншим аспектом, який необхідно враховувати при комплексній оцінці інноваційної діяльності підприємства, є проведення аналізу його технічного рівня, з чим ми безсумнівно погоджуємось. При цьому критерієм оцінки інноваційної діяльності є відповідність наявної організаційної структури управління і технології (технічне й організаційне забезпечення). До головних показників оцінки інноваційної діяльності, згідно з цим критерієм, на нашу думку, належать: коефіцієнт оновлення продукції, коефіцієнт оновлення технології та частка конкурентоспроможної продукції підприємства.

Слід зазначити, що в умовах розвитку конкуренції період життєвого циклу продукції постійно скорочується. Ось чому нині важливе значення має недопущення випуску підприємством неконкурентоспроможної продукції,

оскільки якщо на неї немає попиту – споживачі відмовилися її купувати, то вона лежатиме на складах. У табл. 2 представлені можливі варіанти зіставлення ефектів на витратах виробництва та експлуатації.

Таблиця 2

**Варіанти зіставлення ефектів на витратах виробництва та експлуатації**

Варіанти	Сумарний економічний ефект – Ес	Ефект на витратах виробництва – Ев	Ефект на витратах експлуатації – Ее
I	+ (>0)	+ (>0)	+ (>0)
II	- (<0)	- (>0)	+ (>0)
III	+ (<0)	- (>0)	+ (<0)

Так, при першому варіанті інновація є високоефективною і не вимагає додаткових витрат при виробництві. В умовах другого варіанта – нова техніка не є ефективною, оскільки в сумі матимемо збитки. У третьому варіанті для визначення ефективності необхідно додатково розрахувати коефіцієнт економічної ефективності або термін окупності.

При оцінці економічної ефективності інноваційних процесів майже всі показники розраховуються як порівняльні величини. У зв'язку з цим оцінку техніко-економічного рівня новинки доцільно проводити у такій послідовності:

- вибір бази порівняння – аналога;
- проведення порівняльної оцінки;
- формування висновків про техніко-економічний рівень новинки;
- оцінка конкурентоспроможності продукції.

Величина цих показників залежатиме від того, з чим порівнювати, тобто, який виріб обрано за базу порівняння-аналог. Вибір аналога залежить від мети здійснення порівняння: виявлення технічного рівня нової техніки, наближений розрахунок собівартості на ранніх етапах проектування чи розрахунок економічної ефективності у виробництві та експлуатації.

Інколи нововведення забезпечують поліпшення лише одного з техніко-експлуатаційних параметрів, котрий забезпечує соціальний ефект, наприклад, поліпшуються умови праці і збільшується її безпека, що покращує рівень відтворення робочої сили. Це може одночасно супроводжуватися економічним ефектом, скажімо, за рахунок зростання продуктивності праці, що приводить до зниження собівартості продукції, а це, у свою чергу, збільшує обсяг продажу, що веде до зростання кількості прибутку.

Отже, підсумовуючи сказане, можна стверджувати, що зростання техніко-економічного рівня нововведення значною мірою впливає на його конкурентоспроможність.



СЕКЦІЯ:  
СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ФАКТОРИ ТА УМОВИ ПСИХІЧНОГО  
БЛАГОПОЛУЧЧЯ ЛЮДИНИ

*Н. Алексєєнко*

**ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ПІДТРИМКИ ЗДОБУВАЧІВ  
ВИЩОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ**

*N. Aliksieienko*

**FEATURES OF THE ORGANIZATION OF PSYCHOLOGICAL SUPPORT FOR HIGHER  
EDUCATION APPLICANTS DURING THE MARTIAL LAW**

Процес навчання у закладі вищої освіти сам по собі має певні періоди, в які емоційне напруження та психологічне навантаження на здобувачів освіти посилюється (адаптаційний період на початку навчання, складання заліково-екзаменаційних сесій, невизначеність майбутнього на останньому курсі, ситуативні проблеми – хвороба або смерть близьких, необхідність поєднувати роботу та навчання, народження дітей тощо), що потребує задля збереження фізичного і психічного здоров'я особистості надання своєчасної психологічної підтримки.

Досить сильним чинником постійної психоемоційної напруги для здобувачів освіти стали воєнні дії, внаслідок яких закономірно відбуваються наступні негативні зміни: погіршення когнітивних процесів, порушення афективно-вольових функцій, дезорганізація поведінки та діяльності особистості, соціальна апатія й відстороненість. Все це негативно позначається як на процесі, так і на результатах навчальної діяльності, також може спричинити зниження навчальної мотивації та академічної успішності.

З метою мінімізації негативного впливу на особистість психоемоційної напруги внаслідок воєнних дій доцільно організувати у закладі вищої освіти всебічну психологічну підтримку здобувачів освіти. Психологічна підтримка здобувачів вищої освіти є системою, яка включає соціально-психологічні й психолого-педагогічні способи та методи допомоги особистості з метою оптимізації її психоемоційного стану, сприяння соціально-професійному самовизначенню, посилення навчальної мотивації та самореалізації в процесі здобуття вищої освіти. Водночас під час воєнних дій головним завданням психологічної підтримки здобувачів освіти стає саме нормалізація емоційного стану та подолання наслідків стресової напруги.

Процес організації психологічної підтримки здобувачам освіти в умовах воєнного стану може мати кілька форм. Перша – традиційна – проведення індивідуальних та/ або групових консультацій психологічною службою ЗВО (зокрема з використанням інформаційно-комунікативних засобів – телефонії, відеоконференції (Zoom, Google Meet, Skype, Microsoft Team). Друга – диджитальна – розповсюдження керівництв та матеріалів, які містять поради та конкретні техніки щодо подолання стресу та мінімізації його наслідків через сайт ЗВО, сторінки кафедр та факультетів у соціальних мережах (Facebook, Instagram, Twitter), студентські групи у месенджерах. Третя – безпосередньо інтегрована в освітній процес – включення елементів надання психологічної підтримки здобувачів освіти у практику повсякденних занять в online або offline

форматі. Найоптимальнішою буде схема, при якій на початку та наприкінці заняття буде виокремлено час для активності, спрямованої на психологічну підтримку здобувачів освіти. Подібна схема навчальних занять сприятиме зменшенню рівня психоемоційної напруги, почуття небезпеки, посиленню впевненості у собі, власних силах, спроможності контролювати своє життя.

Остання форма організаційно є найбільш складною, оскільки потребує попередньої підготовки викладачів до реалізації зазначеної діяльності та наявності у них мотивації. Водночас, органічне додавання до звичайних занять елементів психологічної підтримки, зокрема спрямованих на зниження психоемоційної напруги здобувачів освіти, позитивно впливатиме на процес і результати навчального процесу через посилення мотивації й покращення роботи когнітивних функцій (уваги, пам'яті, мислення).

З метою забезпечення психологічної підтримки здобувачів освіти під час проведення навчальних занять в умовах воєнного стану, а саме: зменшення та/ або подолання наслідків психоемоційного стресу, доцільно застосовувати алгоритм, визначений у рекомендаціях щодо подолання стресових ситуацій, розроблених ВООЗ: 1) усвідомлення тілесних відчуттів; 2) переживання позитивних емоцій тут і зараз; 3) контроль над розумовими функціями. До кожного елементу алгоритму підбирається набір практичних вправ, спрямованих на його відпрацювання.

Отже, організація психологічної підтримки здобувачів освіти в умовах воєнного стану потребує іншого підходу, ніж у мирний час. Важливою її складовою є нормалізація психоемоційного стану та зниження рівня стресової напруги. Для реалізації цього завдання доцільно використовувати алгоритм подолання стресових ситуацій, запропонований ВООЗ.

*Р. Білоус, П. Грінченко*

#### **ЧИННИКИ ВПЛИВУ НА ВИБІР ЖИТТЄВИХ СТРАТЕГІЙ У ДІВЧАТ СТУДЕНТСЬКОГО ВІКУ**

*R. Bilous, P. Hrinchenko*

#### **FACTORS INFLUENCING THE CHOICE OF LIFE STRATEGIES IN STUDENT-AGE GIRLS**

Зміна стилю життя, пришвидшення технологічного розвитку, тиск з боку оточуючих: друзів, батьків, викладачів, соціальних мереж, вимоги відповідати стандартам, які накладають на життя сучасних дівчат ще більше обмежень, провокують комплекси та потребу у зміні стилю життя, а також становлять загрозу психічному здоров'ю.

У вітчизняній практиці цій проблемі присвячено недостатня кількість робіт через її новітність у розгляді, так К. Альбуханова-Славська розглядає три ознаки життєвої стратегії, О. Васильєва, С. Демченко розглядають найважливіші характеристики життєвих стратегій. У зарубіжній літературі розглядають життєві стратегії в якості пристосування до певних явищ згідно з А. Реану.

Сучасне суспільство зі своєю мінливістю та невизначеністю змінює погляд жінок на їхнє становище в ньому, попри збереження дискримінації в деяких сферах суспільного життя, жінка прагне рівноправності за допомогою набуття

певних навичок характерних тільки для чоловіків. Самостійно долаючи життєві проблеми, жінка набуває ряду якостей, які формують її характер, поведінку в суспільстві, її життєві орієнтири. Однак, попри це, жіночий образ, що транслюється, демонструє прояви доброти, підтримки, гуманності, м'якості, емпатії, чуйності, адаптивності, стриманості. Також відзначимо превалююче негативне ставлення до насильства, гостре переживання грубості та несправедливості, занижені вимоги до новаторства, виховні процедури ними засвоюються швидше, чіткіше визначено власне ставлення до сім'ї, дітей, стриманіше ставлення до оцінки статі.

Так, Д. Левінсон у своїх дослідженнях вказує на те, що для жінок властива роздробленість у мріях, а саме про заміжжя та кар'єру, при цьому більша вага часто надається саме шлюбу. Навіть ті жінки, які мріють і про кар'єру, і про шлюб одночасно, зважають на інтереси чоловіків, обмежуючи свої мрії, що стосуються особистих досягнень на роботі.

Серед дівчат студентського віку можна спостерігати відмінності і в ставево-рольовій ідентифікації: вони прагнуть бути незалежними, намагаються діяти самостійно, тим самим повністю ідентифікують себе з протилежною статтю. Зміцнення чоловічих стратегій зумовлює у молодих жінок із жіночою ідентичністю тривожність, що згодом призводить до прагнення ідентифікуватися з особистістю зрілої жінки.

Говорячи про розвиток жінки, треба позначити такий центральний аспект цієї проблеми, як конфлікт між кар'єрою та сім'єю. Природа розпорядилася так, що саме жінці «дісталось» виконувати функцію материнства, догляду та турботи про дітей. При цьому роль сучасних молодих жінок ясно має на увазі поєднання кар'єри та сім'ї.

У результаті дослідження Г. Шихі було зроблено висновки:

1. Дівчата студентського віку визначають значні цінності, необхідні для самодостатності, реалізації та становлення себе в суспільстві. Однак важливо зауважити, що у групі жінок молодого віку найбільшою цінністю є така якість як самостійність дій, задумів, і найменшою – дотримання традицій, у групі жінок зрілого віку на першому місці позначилися стабільність та безпека самого себе, відносин, суспільства, і найменшою мірою – хвилювання, новизна (стимуляція).

2. За результатами дослідження виявлено протиріччя, що полягає у цінності сім'ї та самореалізації. Для жінок у сучасному світі відкриваються великі можливості у професійному зростанні, але, попри це жінки схильні до особистісного дисонансу та соціальних навантажень, які призводять до внутрішньої суперечності, невпевненості в собі. У зв'язку з цим виникають психічні розлади, які відбивають у собі жіночі проблеми. Особливе місце в цьому процесі займають форми психічних конфліктів, ці форми включають себе професійні, материнські, соціальні конфлікти.

Згідно з дослідженням Ю. Заблоцької, найбільш поширеним серед студенток є бажання стати висококваліфікованим фахівцем в обраній сфері, як головний мотив отримання вищої освіти. Друга за частотою є відповідь про прагнення забезпечити собі стабільне матеріальне становище в майбутньому. Значна кількість опитаних вважає, що диплом про вищу освіту в будь-якому разі знадобиться в житті.

Вважають, що вища освіта надасть можливість стати культурною, високоосвіченою людиною, і гадають, що вища освіта забезпечить їм цікаве спілкування зараз і в майбутньому. Найменше студентки керувалися бажанням успадкувати професію батьків та сподіваннями зустріти майбутнього супутника життя. Хоча деяка частина студенток взагалі вирішили поступити до ВНЗ саме через наполягання батьків. Тож, можна сказати, що більшість дівчат студентського віку вважають свою спеціальність затребуваною: зараз і в майбутньому. Більшість впевнені, що знайдуть місце роботи, яке буде їх задовольняти з деякими труднощами.

*Р. Білоус, Л. Лобортас*

## **ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ САМОПОВАГИ У СТУДЕНТСЬКОМУ ВІЦІ**

*R. Bilous, L. Lobortas*

### **PSYCHOLOGICAL FEATURES OF SELF-ESTEEM IN STUDENT AGE**

Вимоги, які висуває до молоді людини сучасний світ, актуалізують важливість дослідження проблеми самоповаги, як одного із факторів самореалізації та саморозвитку особистості. Розгляд самореалізації неможливий без опису становлення самоповаги особистості, яка формує самооцінку, впливає на самопізнання й загальну успішність індивіда. Особливу значущість розвиток самоповаги має в студентському віці, адже саме у цей віковий період особистість починає набувати зрілості, базуючись на власному життєвому досвіді. На думку Б. Ананьєва, І. Кона, А. Спіркіна, І. Чеснокової, розвиток психіки у студентському віці відбувається за рахунок складного синтезу психічних функцій та зміни структури особистості у зв'язку з вдосконаленням соціальних відносин, що актуалізує заявлену тему дослідження.

А. Налчаждян описує структуру самоствавлення, що складається з трьох вимірів: позитивного оціночного самоствавлення (самоповага), позитивного емоційного самоствавлення (аутосимпатія) і негативного самоствавлення (самоприниження). Формування самоповаги є складним процесом, що передбачає наявність любові й ціннісного відношення до себе, адекватної самооцінки, інтересу до себе та самопізнання.

Л. Виготський, С. Максименко вважають, що основними умовами формування самоповаги є оточуюче середовище, у якому індивід існує та реалізує власні потенційні можливості. І. Бех, І. Булах, Є. Шорохова головними факторами, формуючими самоповагу, виокремлюють спадкові характеристики та психічні властивості особистості, які визначають життєвий досвід.

О. Малихіна зазначає, що студентський вік створює умови для формування нового типу ставлення до себе як переходу від окремих самооцінок ідеального «Я» до реального «Я». У якості ідеального «Я» може виступати випадкове уявлення про себе, а реального – щось не зовсім досліджене самою особистістю, викликаюче невпевненість у собі та зниження самоповаги. Самоповага базується на уявленнях про самого себе як про здібну особистість, здатну на суспільно-корисні вчинки. Суб'єктивний образ власного «Я» формується під впливом оцінного ставлення інших при співвіднесенні мотивів, цілей і результатів власних вчинків і дій із соціально прийнятими суспільством нормами. І. Кон стверджував, що самоповага є сформованою системою

уявленнь про себе, яка зазнає якісних і кількісних змін у процесі дорослішання й дає можливість особистості найбільш вигідно взаємодіяти у соціумі та презентувати себе сприятливим чином. Уявлення про себе накопичуються протягом життя, є складним динамічним продуктом, що має свої характерні риси: цілісність, повнота, узагальненість, чіткість, яскравість, контрольованість образу, конкретність, диференційованість.

Таким чином, першою умовою формування самоповаги в студентському віці є усвідомлене уявлення про себе. Встановлено, що самоповага базується на самооцінці, яка виконує важливу роль в житті людини й забезпечує процес інтеріоризації власного досвіду та зовнішніх впливів, сприйняття самої себе й оточення. Самооцінка відображає рівень розвитку в індивіда самоповаги, відчуття власної цінності й позитивного ставлення до всього, що входить до сфери «Я». Саме у студентському віці в процесі спілкування з однолітками, на думку Л. Бороздіної та О. Молчанової, відбувається ототожнення себе з іншими людьми та взаємообмін оціночними судженнями. Адекватна самооцінка виявляється як певне ставлення до себе та передбачає усвідомлення себе як певного стійкого об'єкта.

Стійка самооцінка дозволяє зберегти стабільність особистості незалежно від мінливих ситуацій, забезпечуючи змогу лишатися самим собою. Отже, однією із важливих умов формування самоповаги є адекватна самооцінка. Фактором формування особистості є міжособистісні стосунки, через позитивну взаємодію зі значущими для себе людьми особистість прагне зберігати чи підвищувати загальну самооцінку. У студентському віці фундаментом для успішної реалізації потенціалу особистості є власна активність індивіда, що проявляється у ситуації саморозвитку й забезпечується вдосконаленням особистісних характеристик. Реалізуючи власний потенціал, студент поєднує у власній діяльності мотиви та здібності, об'єктивно спрямовуючи її залежно від власних потреб і ціннісних орієнтацій.

Отже, ефективність формування самоповаги у студентів залежить від усвідомленого адекватного ставлення до себе як до особистості, поєднання адекватної самооцінки, ефективних взаємостосунків з іншими людьми, прагнення до досягнення успіху, що є базовою основою цього процесу. Напрямами подальших досліджень є визначення психологічних умов формування самоповаги сучасних студентів із наступною розробкою програми її корекції.

*А. Большакова, Д. Дубінін*

#### **РОБОТА З КАТАСТРОФІЧНИМ МИСЛЕННЯМ У КОГНІТИВНО-ПОВЕДІНКОВІЙ ТЕРАПІЇ**

*A. Bolshakova, D. Dubinin*

#### **WORKING WITH CATASTROPHIC THINKING IN COGNITIVE-BEHAVIORAL THERAPY**

Один з основних феноменів, з яким працюють у когнітивно-поведінковій терапії, є когнітивні викривлення – спотворення мислення, які виникають при обробці інформації.

Когнітивні викривлення є усталеними моделями винесення суджень, які заважають логічно мислити, підтримують негативні глибинні переконання, сприяють виникненню й підтримці психоемоційних і соціально-психологічних проблем.

Одним з найпоширеніших когнітивних викривлень є катастрофізація — схильність до постійної побудови негативних прогнозів щодо найближчого та віддаленого майбутнього. При формуванні катастрофічного мислення людина переконана, що навіть при наявності інших, більш ймовірних сценаріїв, майбутнє буде «справжньою катастрофою», яку неможливо витримати.

При цьому навіть при критичному ставленні до наявності у себе «здібностей до передбачення», страхітливі картини майбутнього сприймаються людиною як цілком реалістичні.

Ступінь деталізації таких катастрофічних сценаріїв може бути різноманітнішою (від докладних описів до узагальненої ідеї «все буде жахливо»), хоча найчастіше людина «вважає за краще» не вдаватися в подробиці, оскільки настільки побоюється своїх прогнозів, що з усіх сил намагається уникнути роздумів про них.

Приклади катастрофізації:

*Я обов'язково провалюся на цьому виступі, і це буде жахливо.*

*Це буде повна катастрофа.*

*Я не досягну успіху в цьому житті.*

*Я провалю це побачення.*

*Мої стосунки закінчатся дуже погано.*

*З моїми близькими станеться щось страшне.*

*Він мене покине, а я цього не переживу.*

*Я втворююся з роботою і помру від розриву серця.*

*Я захворію і помру.*

Катастрофізація — це не тільки неприємний спосіб мислення, схильність до неї має значні віддалені наслідки для життя людини:

1. Схильність створювати катастрофічне бачення майбутнього є одним з основних елементів когнітивної моделі значної кількості розладів: генералізованого тривожного розладу, розладу соціальної тривоги, панічного розладу, депресії, obsесивно-компульсивного розладу.
2. Схильність до катастрофізації пов'язана зі зниженням загального емоційного фону (від легкого емоційного дискомфорту до субдепресивних станів).
3. Катастрофічні сценарії ускладнюють прийняття рішення, особливо в ситуації невизначеності (при відсутності чітких прогнозів, алгоритмів дій, критеріїв оцінки). Наслідком цього є зниження ініціативи і активності, домінування мотивації уникнення невдачі, відмова від навіть мінімального і виправданого ризику.
4. Катастрофізація є важливим елементом симптомокомплексу прокрастинації (відкладання справ) — песимістичний прогноз щодо результатів діяльності призводить до практично непереборного бажання «перенести» виконання завдань «на потім».

Однією з найпоширеніших технік роботи з катастрофізацією у когнітивно-поведінковій терапії є «складання трьох сценаріїв».

Техніка дозволяє подолати схильність до когнітивного (мисленевого) уникнення — відволікання від думок про невизначене майбутнє у людей з песимістичними очікуваннями. Сенс подолання уникнення полягає в тому, що спроби «не думати про погане» не забезпечують душевного спокою — посправжньому і назавжди відволіктися від страхів про майбутнє, як правило, не вдається. Тобто, позитивного результату немає, але в той же час уникнення не дозволяє людині «зазирнути в чорний ящик» свого страху і оцінити, наскільки правдоподібні і реалістичні його очікування. Техніка декатастрофізації якраз і дозволяє «розгорнути» у свідомості деталі «страхітливого» сценарію, оцінити ступінь обґрунтованості його деталей і переглянути ймовірність виникнення.

Реалізація техніки:

1. Сформулюйте думку про найближче або далеке майбутнє, яке вас лякає (наприклад, «Я не впораюся з презентацією, всі будуть сміятися наді мною, я цього не винесу»).
2. Оцініть ступінь вашої тривоги з приводу цієї негативної думки (у %).
3. «Розгорніть» цю страшну думку у свій «катастрофічний сценарій»: що найгіршого може статися в цьому випадку, які деталі і подробиці цієї події (обставини, думки, почуття, відчуття, вчинки, результати).
4. Оцініть ймовірність реалізації катастрофічного сценарію (у %).
5. Складіть найоптимістичніший, позитивний сценарій цієї події, опишіть цей сценарій також детально, з подробицями. Оцінювати ймовірність не треба.
6. Складіть максимально реалістичний сценарій, детально опишіть подробиці реалістичного сценарію.
7. Оцініть ймовірність реалістичного сценарію (у %).
8. Розподіліть ймовірність між катастрофічним і реалістичним сценаріями (усього 100% для обох сценаріїв).
9. Оцініть ступінь вашої тривоги після завершення методики (у %).

*А. Большакова*

### **КОГНІТИВНО-ПОВЕДІНКОВА ТЕРАПІЯ «2 ХВИЛИ» ТА СХЕМА-ТЕРАПІЯ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕПЦІЙ**

*А. Bolshakova*

### **COGNITIVE-BEHAVIORAL THERAPY “2 WAVES” AND SCHEME-THERAPY: COMPARATIVE ANALYSIS OF CONCEPTS**

Загальною ідеєю когнітивної терапії А. Бека («флагмана» КПТ «другої хвили») та схема-терапії є уявлення про те, що емоції (поведінка і фізіологічні реакції) багато в чому залежать від того, як людина інтерпретує подію (думки, переконання про цю подію). Практичними висновками з цієї ідеї є такі положення:

1. На людину впливають не самі події, а сенс (значення), яке вона їм надає. Одна і та ж подія може мати різні емоційні та поведінкові реакції в залежності від інтерпретації.
2. Коли емоційна реакція здається непропорційною або неадекватною події, це пов'язано з індивідуальною інтерпретацією того, що відбувається.

3. Позбавити людину дисфункціональних переживань та дезадаптивної поведінки можливо через допомогу у зміні стійких переконань та ситуативних інтерпретацій на більш адекватні.

Найважливіші сутнісні відмінності схема-терапії та когнітивно-поведінкової терапії «2 хвили» наведені нижче.

#### *Основні поняття*

Основними поняттями для схема-терапії є ранні дезадаптивні схеми та схема-режими, для когнітивно-поведінкової терапії — рівні когніцій (дисфункціональні автоматичні думки, проміжні переконання, глибинні переконання, когнітивні викривлення, компенсаторні стратегії, підтримуючі цикли).

#### *Розуміння феномену схем*

Поняття схем використовується як у КПТ, так і в схема-терапії, але у схема-терапії прийняте більш широке розуміння схем, яке включає в себе не тільки когніції (як у КПТ), але й зафіксований емоційний досвід.

У КПТ схеми — це комплекси негативних переконань індивіда про себе; стабільні структури, які відбирають і синтезують інформацію про важливі життєві ситуації і визначають переконання, емоції і поведінку як фундаментальні елементи особистості (А. Бек).

У схема-терапії схеми — це комплекси жорстких емоційних уявлень про себе і реальність, сформовані в ранньому дитинстві, які актуалізуються у стресовій ситуації. Почуття самотності, ізоляції, власної дефектності, страху насильства та ін., в які людина поринає у стресі, що є неадекватними ситуації, яка склалася, та відображають переживання пораненої «внутрішньої дитини», котра дивиться на життя через лінзи цих дисфункціональних схем (Дж. Янг).

#### *Інтегративність*

Хоча обидва підходи є відносно відкритими щодо інтеграції концепцій та технік інших напрямів, схема-терапія відрізняється більш активними методологічними запозиченнями, зокрема явно відслідковується суттєвий вплив та впровадження ідей і практик транзакційного аналізу, терапії прихильностей, системної терапії субособистостей, гештальт-терапії).

#### *«Мішені психотерапії»*

У когнітивно-поведінковій терапії «мішенями» психотерапевтичних інтервенцій є дисфункціональні автоматичні думки, проміжні переконання, глибинні переконання, когнітивні викривлення, компенсаторні стратегії, підтримуючі цикли при поступовому просуненні від більш поверхневого рівня до більш глибинного. У схема-терапії ранні дезадаптивні схеми психотерапевтичні інтервенції взагалі не спрямовують на ранні дезадаптивні схеми. Робота проводиться виключно зі схема-режимами.

#### *Робота з дитячим досвідом*

У КПТ робота з раннім (дитячим) досвідом передбачає виявлення та усвідомлення обставин дитинства, які могли призвести до формування глибинних та проміжних переконань (по суті — діагностичний аспект). У схема-терапії, аналіз дитячого досвіду також є важливим елементом діагностики та концептуалізації клієнтського випадку, але при цьому значна кількість технік психотерапевтичних інтервенцій також спрямовується на опрацювання цього досвіду, коригувальну роботу з дитячими спогадами та переживаннями.



### *Терапевтичні стосунки*

Як у будь-якому психотерапевтичному напрямі, у КПТ та схема-терапії значна увага приділяється побудові оптимальних терапевтичних відносин з клієнтом, створенню та підтримці психотерапевтичного альянсу. Але у схема-терапії акцент на терапевтичних відносинах як механізмі досягнення позитивних змін є значно суттєвішим, що виявляється у створенні такого особливого формату стосунків з клієнтом, як репарентинг (обмежене батьківство).

Репарентинг – заміщуюче (обмежене) «батьківство» – це основна позиція психолога, що працює в парадигмі схема-терапії, щодо побудови відносин з клієнтом: спрямований на компенсацію клієнтові того, що він не отримав в дитинстві (турбота, підтримка, здорові обмеження; дозволяє подолати негативні дитячі переживання, виправити негативний досвід відносин з батьками та іншими дорослими; реалізується через турботу, похвалу, заохочення, прийняття, керівництво, інформування, надання міркувань).

### *Трансдіагностичність*

КПТ певною мірою можна вважати трансдіагностичним підходом, оскільки незалежно від власне діагнозу клієнта (психологічного чи за МКХ або DSM), концептуалізація клієнтського випадку передбачає розуміння та описання його проблем у термінах глибинних та проміжних переконань, компенсаторних стратегій та автоматичних думок. Втім, для різних нозологій у КПТ все ж таки розроблено відповідні психотерапевтичні протоколи. Схема-терапія ж є на 100% трансдіагностичним психотерапевтичним напрямом, у якому передбачено концептуалізацію будь-якого психічного розладу клієнта у поняттях сформованих ранніх дезадаптивних схем та типових схема-режимів, а також подальшу роботу за єдиним універсальним психотерапевтичним протоколом.

*I. Віденєєв*

## **ЗМІНИ ОСОБИСТІСНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПРАВООХОРОНЦЯ ПІД ВПЛИВОМ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

*I. Videnieiev*

### **CHANGES IN THE PERSONAL CHARACTERISTICS OF A LAW ENFORCEMENT OFFICER UNDER THE INFLUENCE OF PROFESSIONAL ACTIVITY**

Традиційно діяльність в екстремальних умовах, в яких працює працівник органів внутрішніх справ, вивчається шляхом аналізу взаємозв'язку характеристик діючих екзогенних факторів, психологічних станів, властивостей особистості і результатів її діяльності. Ефективність професійної діяльності працівників правоохоронних органів, що здійснюється, як правило, в екстремальних умовах і в атмосфері високої нервово-психічної напруженості, особливо в теперішній ситуації війни з Росією, вимагає від них володіння цілим комплексом особистісних і професійно важливих якостей. У нашому дослідженні це стаж професійної діяльності.

Метою нашої роботи було дослідження індивідуально-психологічних особливостей особистості працівників правоохоронних органів з різним стажем професійної діяльності. Об'єкт дослідження – особистість працівника ОВС. Предметом дослідження є індивідуально-психологічні особливості особистості

працівників правоохоронних органів з різним стажем професійної діяльності. Використовуючи підхід єдності свідомості, діяльності та особистості ми акцентували увагу на професіоналізації особистості правоохоронця. За допомогою стандартизованих психодіагностичних методик ми досліджували стани і властивості особистості з використанням багатофакторного Фрайбурзького особистісного опитувальника (FPI), опитувальника «Комунікативна толерантність» (В. Бойко), шкали реактивної (ситуативної) і особистісної тривожності Спілбергера-Ханіна.

Обстеження індивідуально-психологічних особливостей працівників правоохоронних органів показало, що тривала робота в правоохоронних структурах МВС (більше 5 років) підвищує як емоційну стійкість, здатність до емпатії, стриманість, впевненість в собі, комунікативну компетентність, так і невротичність, депресивність, дратівливість, негативізм, підозрливість, інтолерантність, домінантність, ситуативну й особистісну тривожність. Співробітники зі стажем роботи менше 5 років відрізняються (у порівнянні з працівниками, які мають стаж роботи понад 5 років) більш високим рівнем прояву загальної знервованості, фізичної, непрямой, вербальної, спонтанної агресії, більш низьким рівнем толерантності, здатності до емпатії. У той же час їм характерний більш високий рівень впевненості в собі і товариськості.

Результати обстеження показують, що як молоді, так і досвідчені співробітники МВС в силу специфіки своєї роботи потребують психологічної підтримки для підвищення ефективності своєї професійної діяльності. При цьому основними напрямками роботи з надання психологічної допомоги можуть бути тренінги з підвищення толерантності, емоційної стійкості, комунікативної компетентності, здатності до емпатії, зниження агресивності, домінантності, тривожності, невротичності.

Тривалий стаж роботи в правоохоронних структурах діє на емоційну сферу, позитивно впливає на її стійкість, здатність до емпатії, комунікативну компетентність, підвищує самооцінку, так і стимулює розвиток невротичності, депресивності, дратівливості, негативізму, підозрливості, домінантності, ситуативної та особистісної тривожності. У працівників зі стажем роботи менше 5 років відзначений високий рівень прояву агресивності, нижчий рівень толерантності, здатності до емпатії, вони більш впевнені в собі і товариські.

*О. Давидова, О. Ворошилов*

## **ВПЛИВ ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ НА ЖИТТЄВІ ЦІННОСТІ ПІДЛІТКІВ**

*О. Davyдова, О. Voroshyllov*

### **THE INFLUENCE OF MARTIAL LAW ON THE LIFE VALUES OF TEENAGERS**

Проблема становлення життєво-ціннісних орієнтацій у підлітковому віці є предметом уваги багатьох вчених, оскільки підлітковий етап онтогенезу відрізняється високою інтенсивністю процесів соціалізації-індивідуалізації, обумовлених розвитком самосвідомості, з формуванням ціннісних орієнтацій як фундаментального психологічного новоутворення, що детермінує освіту та розвиток найзначніших особистісних структур підлітків. Протягом останніх півроку на сторінках психологічної та педагогічної літератури все частіше порушується питання про вивчення життєво-ціннісних орієнтацій підлітків під час військового стану в Україні.

Проблемою дослідження підліткового віку займалися такі автори: Г. Грибанов, І. Кудрявцев, К. Лебединська, Н. Лісовська, М. Райська, В. Степанов.

Переживання збройного конфлікту у підлітковому віці створює серйозні ризики для психічного здоров'я та загрози для розвитку дитини. Підтримка різних видів насильства, тривалість конфлікту і характер пережитих або свідків травмованих подій пов'язані з виникненням і тяжкістю психічних розладів у дітей, які постраждали від конфлікту, котрі сильно відрізняються. Наприклад, дослідження серед підлітків постраждалих від ізраїльсько-палестинського конфлікту, показують, що поширеність посттравматичного стресового розладу (ПТСР) коливається з 18% до 68,9%, що також впливає на перебіг формування життєвоціннісних орієнтацій. Також під час військового стану на формування життєвоціннісних орієнтацій можуть впливати культурні фактори, соціально-екологічні процеси, що впливають на психологічне благополуччя і прояви психологічного стресу.

У цілому найбільш поширеними психічними розладами серед підлітків, які постраждали від військового конфлікту, є посттравматичний стресовий розлад і депресія, внаслідок чого серед підлітків зникає бажання жити, сподіватися на краще, усі цінності у них деформуються або взагалі, через моральне виснаження, пропадають. Другі зареєстровані розлади включають гострі стресові реакції, синдром дефіциту уваги та гіперактивності (СДВГ), панічний розлад, тривожні розлади, характерні для дитячого віку, і порушення сну. У підлітковому віці травми, пов'язані з конфліктом, передбачувані екстерналізуючими симптомами, включаючи проблеми поведінки та розлади поведінки/опозиційно-викликаючого поведінки з віком, при цьому діти шкільного віку є найбільш вразливими.

Також важливо підкреслити вплив цього конфлікту на психічне здоров'я українських дітей і підлітків. Війни, як і стихійні хвороби, збільшують шанси виникнення тривожних розладів, посттравматичних стресових розладів, депресії та суїциду у підвержених їм; а також викликати негативні почуття, такі як провина, гнів, печаль, туга та самотність. Ці ефекти відчуються навіть у довгостроковій перспективі. Французьке дослідження Є. Едварда показало, що наслідки війни в Шрі-Ланці все ще відчуються в спілкуванні батьків з дітьми навіть через роки після набутого травматичного досвіду. Демонстрація середньострокового та довгострокового впливу на жертви та їх покоління. В даний час діти страждають від бойових дій та інцидентів, пов'язаних з безпекою. Внаслідок чого можна сказати, що наразі серед українських підлітків є головною цінністю – безпека для себе та близьких.

А. Цинкурова наголошує, що довгострокові психологічні наслідки таких травм для підлітків викликають тривогу, адже через голосні звуки підлітки втрачають бажання слухати ту ж саму музику. А діти, тепер вже підлітки у Донецькій, Луганській областях страждають на сильну тривогу, підвищену агресію та вихід із сім'ї та суспільства.

Таким чином, військовий стан та військові дії змушують підлітків повністю переосмислити свої життєво-ціннісні орієнтації. Замість навчання, спілкування з однолітками, займатися своїми хобі, можливо думати про майбутню професію, вони змушені прагнути лише про тепло, аби в них була їжа та вода, аби їх близькі були поряд та також у безпеці. Зовнішні переселенці вимушені

приспосовуватися до нової культури, мови та нових правил проживання, більш того їх будуть переймати думки про цілісність їх будинку вдома, про те коли вони повернуться. Так для внутрішніх переселенців та підлітків, які залишилися вдома, головною цінністю є патріотизм та допомога навколишнім, прагнення до самоактуалізації зникають, просинається прагнення волонтерствувати, допомагати ЗСУ.

*I. Корякіна*

### **ОСОБЛИВОСТІ АРТТЕРАПЕВТИЧНОЇ РОБОТИ З ДІТЬМИ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ**

*I. Koriakina*

### **FEATURES OF ART THERAPEUTIC WORK WITH CHILDREN OF PRESCHOOL AGE IN TODAY'S CONDITIONS**

В умовах воєнного стану, коли багато сімей були змушені змінити місце перебування і, відповідно, робочі місця, навчальні заклади, виникла необхідність забезпечення психологічного супроводу всіх учасників освітнього процесу. Різка зміна умов освітнього процесу потребує від педагогів переосмислення та аналізу стресових ситуацій, що, у свою чергу, обумовлюють оновлення підходів до забезпечення максимально комфортних умов перебування дітей в закладах дошкільної освіти. Саме діти раннього та дошкільного віку є найбільш вразливими членами нашого суспільства та потребують особливої уваги.

Дошкільний вік характеризується своєрідним ступенем розвитку нервово-психічних процесів з притаманними йому нестійкими якісними особливостями, що забезпечують безболісний перехід від одного вікового періоду до іншого. З огляду на це більш широкого використання набувають засоби арттерапевтичної роботи з дітьми, що забезпечать стабілізацію психоемоційного стану. Ізотерапія, глинотерапія, піскова терапія, казкотерапія, мандалотерапія, музикотерапія, ігротерапія та інші техніки арттерапевтичної роботи «абсорбують» травматичні й негативні переживання особистості, дистанціюють їх за допомогою проєкції.

Кожна арттерапевтична процедура включає наступні етапи:

- безпосереднє переживання перед новим, незнайомим процесом, що передбачає вільну активність;
- саму діяльність, що спрямована на візуалізацію образу;
- дистанціювання та аналіз створеного;
- вербалізація емоцій та думок з приводу створеного образу.

Спостереження за дитиною в ході вільної творчої діяльності дають змогу побачити перевагу життєвих цінностей, інтересів, нервово-психологічних особливостей кожної дитини.

Арттерапевтична робота з дітьми набуває все більшого значення в районах ведення бойових дій. Педагогам сучасних ЗДО потрібно оволодіти основними технологіями арттерапії з метою стабілізації емоційно-психічного стану, урівноваження, заспокоєння кожної дитини.

Особистісна спрямованість арттерапевтичної діяльності поєднує виховний, розвивальний, діагностичний і корекційний впливи, що забезпечує атмосферу психологічного комфорту й довіри.

*О. Літвінова, Н. Лагно*

**ГЕНДЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ СТАВЛЕННЯ  
ДО ЗДОРОВ'Я ПРАЦІВНИКІВ МЕНЕДЖМЕНТУ**

*O. Litvinova, N. Lahno*

**GENDER CHARACTERISTICS OF THE ATTITUDE TO HEALTH  
OF MANAGEMENT EMPLOYEES**

Особливої актуальності проблема психічного здоров'я набуває щодо тих людей, чия професійна діяльність протікає у стресових умовах. Результати численних досліджень (як зарубіжних, і вітчизняних) дозволяють говорити, що в сучасних умовах управлінську діяльність можна віднести до тих видів праці, які пред'являють підвищені вимоги як до фізичного, так і до психічного здоров'я.

Психологічне забезпечення психічного здоров'я менеджерів, на наш погляд, може бути розглянуте як складова концепції психологічного забезпечення професійної діяльності, одним з основних завдань якої є підвищення ефективності управлінської діяльності. Під ефективністю у разі розуміється як збільшення продуктивності праці та підвищення його надійності, а й забезпечення оптимального рівня витрат, досягнення високих результатів без втрати здоров'я. Великий внесок у вивчення гендерних відмінностей у ставленні до власного здоров'я внесла низка дослідників: О. Арестова, Р. Ашмор, Ш. Берн, З. Бем, Е. Іглі, А. Жичкіна, Р. Розеркантц.

Аналіз науково-методичної літератури дозволяє стверджувати, що в ході історичного розвитку суспільства склалися та трансформувалися соціальні функції чоловіків та жінок. У соціологічних дослідженнях гендерний підхід вимагає вивчення психологічних, соціальних та культурних відмінностей між чоловіками та жінками. При цьому однією з соціальних проблем є формування ціннісного ставлення до здоров'я з урахуванням певних стереотипів поведінки, соціальних ролей та біологічних особливостей, властивих особам різної статі.

Очевидно, що є різниця у відношенні до власного здоров'я між чоловіками та жінками. Наприклад, чоловік-менеджер менше звертає увагу на власне психічне здоров'я і переймається, відповідно, теж, що з часом може призводити до погіршення власного самопочуття. Зміст гендерних характеристик та реальної поведінки структурується відповідно до конкретних соціально-культурних умов. Д. Марасеком та Р. Хаар-Мастіном були запропоновані два основних напрямки, один з яких перебільшує, а інший применшує різницю між чоловіком і жінкою.

Перший напрямок було названо альфа-попередженнями, суть яких у тому, що реальні та якісні відмінності між чоловіками та жінками перебільшуються. Прикладом таких попереджень можуть бути висловлювання про «особливе», жіноче мислення, про природну основу чоловічої сексуальної поведінки. Такі попередження формуються на основі патріархального стереотипу, який включає наступні положення: головне для жінки – сім'я, материнство турбота про інших. Саме ці напрямки мають бути для неї найважливішими. Жіноче кохання – це розчинення в коханій людині жертвність відмову від свого світу.

Для жінки цілком гідно самореалізуватися вдома серед своєї сім'ї. Отже, соціальна політика має бути спрямована на звільнення жінки від необхідності працювати у громадській сфері. Сстійкість та надійність сім'ї залежить від

наявності в ній опори в особі чоловіка. Головне для нього — робота, професійна діяльність. Дружина — його «тил», який забезпечує чоловікові умови для реалізації його ролей.

Другий напрямок, бета-попередження, передбачає, що принципових відмінностей між чоловіком та жінкою немає. Применшення цих відмінностей призводить багатьох дослідників до висновку, що жінки мають рівний із чоловіком доступ до системи матеріальних та інших ресурсів. Цей напрямок представлений іншою картиною світу, названою феміністською, і базується на запереченні нерівноправності позицій чоловіків і жінок, не припускаючи жорсткого закріплення ролей за статями. Самореалізація жінки в рамках феміністської картини світу не обмежується лише всередині — та навколо — сімейним полем. Гендерні стереотипи тут виглядають так: відкидання ролі домашньої господині, яка видається як незavidна і не престижна. Соціальна політика має будуватись на пріоритетах звільнення жінки від рутинних сімейних функцій. Заперечується безумовна важливість ролі чоловіка як глави сім'ї. Надійний «тил» забезпечується обома партнерами і кожен із них самореалізується у професійній сфері.

Таким чином, ми означили два погляди на гендерні особливості в ставленні до здоров'я працівників загалом, що можна екстраполювати і на представників галузі менеджменту. Однак також слід зазначити: оцінювати поведінку та вчинки слід виходячи не зі статевої належності, а із суті вчинків.

*Я. Мацегора, І. Приходько, О. Колесніченко*

**СТРУКТУРА ТА ЗМІСТ ПСИХОДІАГНОСТИЧНОЇ АНКЕТИ  
«ВИВЧЕННЯ ЦІННОСТЕЙ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ»**

*Y. Matsehora, I. Prykhodko, O. Kolesnichenko*

**STRUCTURE AND CONTENTS OF THE PSYCHODIAGNOSTIC QUESTIONNAIRE  
“STUDY OF THE VALUES OF MILITARY SERVICEMEN”**

Істотні зміни, які відбулися в українських збройних формуваннях з початку бойових дій в Україні, не могли не позначитися на цінностях військовослужбовців. На основі уявлень про армійські цінності, які існують у збройних формуваннях України; етичних кодексів військовослужбовців європейських країн, а також з урахуванням історичних відомостей про козацький етичний кодекс воїна, наявності правоохоронних і бойових функцій у професійній діяльності військовослужбовців, нового досвіду участі у війні та протидії чисельно переважаючому супротивнику, було розроблено анкету «Визначення цінностей військовослужбовців».

В Анкеті сформульовано перелік із 11 узагальнених цінностей і викладено їх зміст. Військовослужбовцю необхідно проранжувати цінності із цього переліку (0 — найменш важлива і необхідна цінність для військової служби, 10 — найбільш важлива та необхідна цінність для військової служби). Крім того, можна запропонувати оцінити наданий перелік цінностей у якості можливого формалізованого етичного кодексу військовослужбовців. Якщо військовослужбовець вважає, що запропонований перелік є неповним для того, щоб виконувати функцію нового формалізованого, відповідного до нових особливостей професійної діяльності, етичного кодексу військовослужбовців, то він мав змогу доповнити його необхідними цінностями.

У запропонованому для оцінювання переліку узагальнені військові цінності об'єднують ряд цінностей, що описують досвід виконання службово-бойової діяльності військовослужбовцями:

1. Бути фізично сміливим — здатним контролювати свій страх, проявляти мужність у ситуаціях ризику отримання травм та загибелі; бути готовим віддати життя за свою Батьківщину, побратима.

2. Бути морально сміливим — знаходити в собі сили чинити правильно, справедливо, не бути байдужим до несправедливості, горя і страждань тих, кого Ви, як правоохоронці, маєте захищати; бути людяним, гуманним, бути прикладом для наслідування.

3. Бути дисциплінованим — керуватися законними вимогами командира та Статутами; виконувати наказів командира є підставою впевненості кожного члена підрозділу, що його не підведуть, зроблять частину своєї справи точно і вчасно, це основа злагодженості дій підрозділу, основа ефективної взаємодії з іншими підрозділами, це основа об'єднання сил для досягнення спільного результату.

4. Бути самодисциплінованим — виконувати свою роботу без нагадувань, відповідати високим стандартам професіоналізму і моралі, щоб побратими могли довіряти Вам та покладатися на Вас, знати, що ви не схибите, не зрадите, не підведете; зробіте вірний вибір, зможете контролювати свій страх.

5. Бути чесним — таким, якому цілковито можуть довіряти побратими; не приховувати свої недоліки від побратимів, а виправляти їх, постійно професійно вдосконалюватися, розвиватися. За потреби бути здатним просити і приймати допомогу від побратимів, щоб позбавитися від вад, недоліків особистого розвитку і професійної підготовки. Повідомляти про виниклі конфлікти інтересів, про зміни вашого фізичного чи психічного стану, щоб керівник та побратими могли це врахувати при виконанні поставленого завдання, знали, в якій мірі можуть покластися на Вас. Не чинити та не приховувати незаконні і аморальні дії побратима, так як це потенційно може стати підставою для шантажу, відчуття провини і, як наслідок, зруйнує команду, поставить під загрозу життя інших побратимів та виконання завдання.

6. Бути гідним — відповідати моральним і професійним вимогам, стандартам професії. Керуватися власним сумлінням, наслідувати принципи козацького лицарства. Постійно професійно вдосконалюватися, набувати необхідні професійні знання і навички. Залишатися відкритим до нового професійного досвіду, не зупинятися у власному саморозвитку, бути самокритичним. Бути вільним від образ, задрощів, інтриг.

7. Бути членом команди — бути здатним покладатися на побратима, довіряти товаришу по зброї; бути таким, на якого можуть покластися побратими; поважати побратимів і командира, чітко виконувати накази, так як вони є основою керованості підрозділу, основою зосередження сил всього підрозділу на виконанні завдання та коригування сил різних підрозділів; використовувати гумор для підтримки і стимуляції розвитку побратимів, а не для їх приниження; не допускати дискримінації товаришів по зброї за національністю, расою, статтю тощо; бути прикладом і помічником для новобранців. Бути лояльним до своєї команди не значить, що Ви маєте прикривати незаконні чи аморальні дії побратимів, так як такі дії роблять вразливими Вас і Вашу команду до

маніпуляцій, шантажу з боку протидіючої сторони. Ваші дії не мають кидати тінь на Ваш підрозділ, Ваших побратимів. Керуватися принципом — «На першому місці побратими, потім завдання, потім власні інтереси». Пам'ятати, що військова справа — командна робота, вона ефективна, коли кожен виконує свою частину роботи у повному обсязі.

8. Бути вірним — бути вірним військовій присязі — не зраджувати членів своєї команди; не брати участь у будь-яких діях, які можуть нашкодити товаришам по зброї, не надавати ніякої інформації країнам, що є нелояльними до України, не виказувати суджень, що можуть порочити честь і гідність української армії, шкودити її репутації; бути вірним українському народу — бути вірним принципам незалежності, демократії, захисту прав і свобод народу України; бути вірним традиціям українського народу, наслідувати традиції українського козацтва; захищати Україну та спосіб життя українців, служити інтересам українського народу; бути вірним собі — не зраджувати собі, своїм принципам, бути надійним, цілісним, передбачуваним для побратимів.

9. Бути стійким — не здаватися ворогу, поки є сили і можливості чинити супротив самому, чи поки є сили і можливості чинити супротив хоча б у одного із Ваших товаришів по зброї; не приймати милості від ворога. Стійко переносити усі труднощі служби, в тому числі не жалітися, не поширювати інформацію про побутові труднощі, навантаження, так як це може бути використано для маніпуляцій з боку протидіючих сил, підривати імідж військової служби.

10. Бути вільним — брати відповідальність за свої дії, бути здатним до самостійного мислення та прийняття рішень, відстоювання і збереження своєї точки зору, реалізовувати власні цінності та принципи, не піддаватися на маніпуляції, шантаж тощо.

11. Бути професійним — виконувати поставлені завдання на високому професійному рівні, постійно набувати, вдосконалювати професійні знання, вміння, навички, володіння особистою зброєю; підтримувати фізичну форму на рівні, який не завадить виконанню поставлених завдань. Підтримувати свою поінформованість про сучасне озброєння, тактику, в тому числі і ті, що використовує ворог. Набувати і ділитися професійним досвідом з побратимами, бути сприйнятливим до професійного досвіду інших.

Таким чином, використання розробленої анкети «Визначення цінностей військовослужбовців» дозволить психологу зрозуміти та своєчасно запланувати заходи психологічного супроводження, що спрямовані на подолання індивідуальних «недоліків», як на рівні функціонування окремої особистості, так і на рівні функціонування групи. Дослідження цінностей військовослужбовців є надзвичайно важливим елементом формування, як індивідуального стилю професійної діяльності, так і групової взаємодії, які будучи орієнтованими на досягнення соціально-важливого результату; забезпечують згуртування військового колективу та надійність його функціонування як єдиного цілого, так і ключових його суб'єктів, враховуючи специфіку їх ролі у колективі. Єдність цінностей забезпечує формування довіри між підлеглими та військовими керівниками. Введення формалізованого етичного кодексу військовослужбовців, його вивчення та розуміння змісту узагальнених військових цінностей має дозволити формувати єдність цінностей у військових колективах.



*О. Радько*

**ДИХАННЯ ЯК МЕТОД СТАБІЛІЗАЦІЇ, КОНТРОЛЮ ТА ПІДТРИМАННЯ СТАНІВ  
ВИСОКОГО РІВНЯ ПСИХІЧНОЇ АКТИВНОСТІ ОСОБИСТОСТІ**

*O. Radko*

**BREATHING AS A METHOD OF STABILIZATION, CONTROL AND MAINTAINING  
STATES OF A HIGH LEVEL OF PERSONAL MENTAL ACTIVITY**

В зв'язку з бойовими діями, що відбуваються на території нашої країни, практично кожен українець переживає зміни настрою та поведінки під час спричинених воєнними діями подій. Щоденні жертви серед цивільного населення та військового контингенту, загибель дітей та людей похилого віку, страшенна руйнація державної й приватної власності, погрози застосування ядерної зброї, сигнали множинних повітряних тривог тощо — усе це спричиняє негативні емоційні стани у населення, викликає тривожні та депресивні розлади. Тому методи та прийоми стабілізації, контролю і підтримання станів високого рівня психічної активності українців стають вкрай актуальною темою для подальшої розробки рекомендацій підтримки психічного та збереження здоров'я нації.

У психології здатність людини зосереджуватися на важливому та контролювати свої думки говорить про внутрішню гармонію, таку, що не залежить від зовнішніх умов та обставин. В свою чергу нормалізація психічного стану допомагає людині і надалі функціонувати, ефективно виконуючи завдання, що ставить перед нею сувору реальність сучасного життя. Внутрішня гармонія усуває тривоги та страхи, вона здатна побороти негативні думки людини, стрес, відсутність стабільності та задоволення життям, а також надає людині впевненості та внутрішньої сили.

Одним з методів запобігання та упередження негативних станів людини є дихальні техніки. Їх легко засвоїти, можна виконувати в будь-який час та в будь-якому місці. Саме глибоке дихання є одним із дієвих способів зниження рівня стресу, тривоги та страхів. У процесі такого дихання надходять сигнали в мозок про необхідність заспокоїтися і розслабитися, потім мозок посилає сигнали тілу. З фізіологічної точки зору, глибоке дихання чинить вплив на вегетативну нервову систему через зменшення таких проявів стресу, як прискорене серцебиття, часте дихання, підвищений артеріальний тиск.

Існує багато різних дихальних технік, які сприяють релаксації та розслабленню організму людини, пропонуємо, наприклад, деякі з них:

1. Дихання животом. Сядьте або ляжте в зручному положенні. Покладіть одну руку на живіт трохи нижче ребер, а іншу руку на груди. Зробіть глибокий вдих через ніс і дозвольте вашому животу підняти руку. Ваші груди не повинні рухатися. Видихніть, склавши губи трубочкою. Відчуйте, як рука на животі опустилася. Робіть цю вправу від 3 до 10 підходів.

2. Дихання 5:5:5. Для цієї вправи також використовується дихання животом. Для початку покладіть одну руку на живіт, а іншу на груди. Зробіть глибокий, повільний вдих животом, під час вдиху подумки лічьте до 5. Затримайте дихання і знову порахуйте до 5. Повільно зробіть видих на рахунок 5. Повторіть від 3 до 7 разів або поки не відчуєте спокій.

3. Дихання 1:2. Дихальна вправа, яка ефективно допомагає впоратися зі стресом або заснути. Важливо, щоб видих був у два рази довший за вдих. Ви можете підібрати для себе найкомфортніше співвідношення (4:8 або 5:10). Для цієї вправи також використовується дихання животом. Зробіть глибокий, повільний вдих животом, під час вдиху подумки рахуйте до 4 або 5. Повільно зробіть видих, склавши губи трубочкою на рахунок 8 або 10. Повторіть від 3 до 7 разів або поки не відчуєте спокій.

4. Ранкове дихання. Виконувати цю вправу бажано коли ви встаєте вранці, щоб зменшити м'язову скутість. У положенні стоячи нахиліться вперед, злегка зігнувши коліна, руки звисають до підлоги. Повільно і глибоко вдихаючи, поверніться в стояче положення, повільно розгинаючись і піднімаючи голову в останню чергу. Затримайте дихання на кілька секунд в цьому положенні стоячи. Повільно видихніть, коли повернетесь у вихідне положення, нахилившись вниз.

Крім окремих дихальних технік, існують цілі комплекси вправ у традиційних східних напрямках, що займаються проблемами контролю дихання. Згідно з Східною філософією, для адекватного оцінювання екстремальної ситуації, свідомість людини повинна бути «чистою» та «незатямленою емоціями». Емпірично відпрацьовані дихальні системи Сходу спрямовані на покращення процесу надходження кисню в організм та видалення з нього двоокису вуглецю. Тип глибокого дихання, що в них практикується, призначений для максимального збільшення життєвої ємності легень. Діафрагма починає рухатися з максимальною амплітудою, черевні м'язи посилюють рух діафрагми вгору і вниз, а об'єм грудної клітини досягає максимуму, що посилює збільшення життєвої ємності легень.

Одним з поширених напрямів роботи з диханням є стародавнє китайське мистецтво саморегуляції енергії Ци-гун, який вміщує у себе комплекс вправ, що виникли на основі даоської алхімії та буддійських психопрактик. Традиційний комплекс Ци-гун складається з «8 кусків парчі», дуже простих вправ. Регулярна практика цього комплексу покращує серцеву діяльність, стабілізує артеріальний тиск, підвищує витривалість організму до фізичних навантажень та прискорює протікання відновлюваних процесів після них.

Отже, ці прості а, головне, доступні психотехніки допоможуть швидко і ефективно впоратися з емоційною й фізичною напругою, стабілізувати та взяти під контроль свій стан, залишивши його на високому рівні психічної активності.

*О. Радько, Є. Власова*

### **ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИНИКНЕННЯ ТРИВОЖНОСТІ У СТУДЕНТІВ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ**

*O. Radko, Y. Vlasova*

### **PSYCHOLOGICAL FEATURES OF THE EMERGENCE OF ANXIETY IN STUDENTS OF PRE-HIGHER EDUCATION**

В умовах сьогодення серед загальних питань суспільства одним з найактуальніших є підвищений стан тривожності. Цьому питанню приділено багато уваги не тільки в психології, але і в інших науках, а також проведено безліч наукових досліджень. Наразі в Україні навчання майже повністю переведене на дистанційну форму. За період пандемії, яка була спричинена

вірусною хворобою COVID-19, та воєнних подій в країні рівень тривоги значно підвищився та потребує великої уваги та профілактики.

Розуміючи тривогу як емоційний стан, а тривожність — як стійке особистісне утворення, ми виходимо з того, що певний рівень тривожності в нормі характерний для всіх людей і необхідний для оптимальної адаптації людини до реальності.

Психоаналітик Зигмунд Фрейд вважав, що тривога є функцією Его та її призначення полягає в тому, щоб попереджати людину про загрозу, яку потрібно зустріти або уникнути. Вона дає змогу особистості реагувати в загрозованих ситуаціях адекватним способом. Отже, тривога — це певний емоційний стан, який можна охарактеризувати очікуванням негативних подій, відчуттям невизначеності, наявністю страху, напруги, поганих передчуттів та хвилювання. Стан тривоги зазвичай безпредметний, тим і відрізняється від страху, коли останній припускає наявність об'єкту, що його викликає.

Зигмунд Фрейд розглядав тривожність як відображення емоційного стану або певної сукупності реакцій особистості, що виникають у суб'єкта, який сприймає ситуацію як небезпечну. Тривожність людини пов'язана з очікуванням соціальних наслідків її успіху або невдачі. Активізується вегетативна нервова система, організм починає виробляти гормони, починає включатися тіло, прискорене серцебиття, підвищена пітливість, напруга в тілі, запаморочення.

Найчастіше тривожність може проявлятися безпосередньо в низькій самооцінці, невпевненості людини в собі, своїх вчинках, що й впливає надалі на мотивацію та бажання у студентів навчатися. Внаслідок цього здобувачі освіти, можуть відчувати досить важкий емоційний стан, який шкодить як фізичному, так і психологічному здоров'ю. З психологічної сторони — це відчуття постійної напруги, неспокій. З фізіологічної — відбувається великий тиск на нервову систему.

Тривожність виснажлива для організму, адже наш мозок не розрізняє: реальна загроза чи уявна. І на уявну загрозу реагує як на реальну. Гіпоталамус посиляє імпульс в наднирники, які в свою чергу виділяють адреналін і кортизол для реакції «бий або біжи» — дихання пришвидшується, серце б'ється частіше, м'язи напружуються, рівень глюкози збільшується в крові — організм переходить в бойову готовність. Уявна загроза не зникає день, два, місяць — і організм в такому режимі функціонує. Тому далі йде стадія виснаження. Тут і з'являються хвороби.

Підвищений стан тривоги в період навчального року має негативний вплив. Наслідки тривожності можуть бути різними, наприклад, це може призвести до:

1. Зниження рівня успішності в навчальному закладі.
2. Конфлікти у взаємостосунках, як з одногрупниками і викладачами, так і з батьками та друзями.
3. Зниження рівня концентрації уваги.
4. Погіршення фізичного та психологічного здоров'я.
5. Розлади шлунково-кишкового тракту.
6. Гормональні розлади, розлади сну.
7. Соматичні та психосоматичні захворювання.
8. Набір або надлишкова втрата ваги.

9. Захворювання органів дихання — часті простудні, інфекційні, вірусні хвороби.

10. Серцево-судинні захворювання.

Рекомендації щодо збереження психологічного здоров'я та профілактика тривожних станів:

1. Бути уважним до своїх імпульсів, емоцій, давати їм вихід. Це знизить рівень тривоги.
2. Тримайте в фокусі уваги 1–3 дні наперед, концентруйтеся на теперішньому моменті.
3. Спілкування з близькими та друзями.
4. Пошук ресурсів, відстеження власних думок, ведення щоденника думок.
5. Дихальні вправи та медитації для заспокоєння — вони допомагають повернути організм до нормального стану.
6. Дотримуватися режиму дня та сну.
7. Вчасне виконання завдань.
8. Обмеження часу для перегляду новин та соціальних мереж.

Отже, можна зробити висновок, що тривога — це емоція, що попереджає нас про небезпеку і закликає до певних дій, тоді як тривожність — емоційний стан, що характеризується схильністю відчувати неспокій у різних життєвих ситуаціях та супроводжується безпричинним очікуванням несприятливого розвитку життєвих ситуацій та нервовим напруженням. Тому дуже важливо піклуватися про своє здоров'я, психологічний стан та безпеку. Вчасно робити профілактику та виконувати рекомендації, щодо його збереження.

*О. Радько, А. Затула*

### **ПОСТТРАВМАТИЧНИЙ СТРЕСОВИЙ РОЗЛАД І ЙОГО ПСИХОСОМАТИЧНІ ПРОЯВИ**

*O. Radko, A. Zatula*

### **POSTTRAUMATIC STRESS DISORDER AND ITS PSYCHOSOMATIC MANIFESTATIONS**

Скільки існує людство, стільки ж існує стрес, він є ґрунтовною умовою виживання і невід'ємною частиною нашого сьогодення. Основний механізм стресу — це захисна реакція організму на зовнішні подразники. Іноді стан особистості є дуже стійким і виснажливим, тому перебігає в стресовий розлад.

Посттравматичний стресовий розлад (ПТСР) — це довготривала реакція на стрес, порушення психологічного стану особистості, спричинене сильною травматичною подією, яка несла в собі загрозу життю. Це може бути будь-яка подія, яку людина вважає травмуючою: фізичне або сексуальне насилля, стихійні катастрофи, важкі пологи, смерть когось з близьких, аварія, війна тощо. Близько 8% чоловіків та 20% жінок, які пережили травматичні події, мають ПТСР. Як правило, прояви ПТСР з'являються через деякий час після тієї самої події, перші прояви з'являються щонайменше через 3 тижні після події, симптоми виникають протягом 3–6 місяців.

Загалом виокремлюють 3 основні типи перебігу ПТСР: гострий, хронічний та відстрочений.

Гострий ПТСР — визначається тривалістю симптомів від 1-го до 3-х місяців. Хронічний ПТСР — коли симптоми розладу зберігаються більше 3-х місяців. Відстрочений ПТСР може виявити себе через 6 місяців. У цей період буде найбільш яскраво виражатися клінічна картина захворювання. Тобто до появи характерних симптомів пацієнт почувається нормально і може навіть не підозрювати, що ПТСР вже розвивається.

Згідно з дослідженням Gradus Research\*, 57% українців повідомили, що протягом останніх шести місяців пережили певну травматичну подію, яка стосувалася них самих та їхніх близьких. Цей відсоток є вищим серед жінок, мешканців сходу України та людей, чиї близькі брали участь у бойових діях за час війни: 60%, 66% та 72% відповідно.

Найчастіше ці люди помічали у себе такі симптоми, як підвищений рівень тривожності (68%), порушення сну (65%) та перепади настрою (61%). При ПТСР спостерігають такі групи симптомів: уникнення, гіперзбудженість, перепроживання травматичних подій, проблеми із пам'яттю та емоційною сферою.

Найбільш типовим симптомом ПТСР є флешбеки — стійке відчуття, що травматична подія відбувається знову, чи вже відбувається, тут і зараз, людина переживає той спектр відчуттів та емоцій, що і під час первинної травматизації. З соматичних проявів — підвищується серцевиття і артеріальний тиск, з'являється надмірна пітливість, тремтіння, проблеми з диханням. При ПТСР відбуваються повторні спогади, якісь асоціації, пов'язані з тією подією, іноді можуть буди навіть галюцинації, нав'язливі думки, високий рівень тривожності. Поганий сон і нічні кошмари, все це призводить до нестійкого емоційного стану.

Дисоціативна амнезія — нездатність згадати фрагменти травматичної події. Можуть бути панічні атаки, сильний страх, поверхневе дихання, біль в грудях, нудота. З'являється хронічний головний біль, серцево-судинні захворювання, судоми, діарея.

Для людей з ПТСР світ стає небезпечним, виникає недовіра і підозрюваність до оточуючих, дратівливість та віддаленість, це може супроводжуватися соромом, почуттям провини, страхом жити. Внаслідок проблеми в стосунках з сім'єю, у стосунках з партнером чи партнеркою. Із цим важко і вони занурюються в себе, починають зловживати алкоголем чи наркотиками. Через таку соціальну віддаленість з'являються суїцидальні думки. Існувати з цим реально важко, тому потрібно терміново звертатися за допомогою до спеціалістів.

Існує два основних підходи до лікування посттравматичного стресового розладу: психотерапія або медикаментозна терапія, для ефективного результату краще два ці підходи об'єднувати.

Я вважаю цю тему актуальною зараз. Оскільки те, що саме відбувається у світі, змушує замислитися задалегідь, як ці події на нас впливають і як ми можемо на них вплинути, як можна допомогти впоратися іншим це зробити. Важливо розуміти, що така реакція на травмуючі події — це нормально, важливо розкривати свій біль близьким людям, принаймні, бути у контакті, мати підтримку, просити допомоги.

*I. Ушакова*

**ФАКТОРИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ  
У ВНУТРІШНЬО ПЕРЕМІЩЕНИХ ОСІБ**

*I. Ushakova*

**FACTORS FOR THE PRESERVATION OF PSYCHOLOGICAL WELL-BEING  
IN INTERNALLY DISPLACED PERSONS**

Проблема підтримки та відновлення психологічного благополуччя громадян України, що опинилися в травматичній ситуації внутрішньої міграції, зараз суттєво загострилась внаслідок повномасштабного військового вторгнення росії. Реальні військові дії, обстріли міст і інших населених пунктів, жорстокість та мародерство по відношенню до цивільних громадян з боку загарбників справили величезний психологічний вплив на населення нашої країни. Це призвело до масової міграції людей як за межі країни, так і всередині неї, з'явився величезний прошарок громадян, які отримали назву внутрішньо переміщені особи (ВПО).

Переживання ними життєвої кризи у зв'язку з вимушеним переселенням не може не позначитися на особливостях їх психологічного стану. Трансформації підлягають найважливіші особистісні конструкти, такі як психологічне благополуччя, яке розуміється в сучасній науці як злагоджений психічний процес, що забезпечує відчуття цілісності, внутрішньої рівноваги (Л. Куликов) або як щасливий стан задоволеності власним життям, який передбачає охоплення фізичних, психічних та соціальних контекстів (Т. Титаренко) А. Голотенко тлумачить поняття як багатофакторний конструкт, що охоплює індивідуально-психологічні особливості вимушених переселенців, їхнє суб'єктивне ставлення до актуальної життєвої ситуації, характер соціальної взаємодії з оточуючими та економічні фактори життєдіяльності.

В емпіричних дослідженнях останнього часу (А. Голотенко, В. Пісоцький, І. Цирковникова та ін.) показано, що рівень психосоціального благополуччя внутрішньо переміщених осіб має стійку тенденцію до зниження, що відображується в їх дезадаптації та дезінтеграції.

Закономірно постає питання: що з цим робити? Адже людина, яке не відчуває себе щасливою, здоровою, благополучною (до речі, більшість сучасних психологів розглядає ці терміни як синоніми), стає саме такою: хворою, депресивною, неефективною в роботі та конфліктною в спілкуванні.

Спираючись на дослідження Т. Титаренко, в роботах якої емпірично визначено індикатори здорової особистості (цілісність, самореалізація та самоврегульованість), що проявляється на трьох рівнях (індивідуально-психологічному, ціннісно-смысловому та соціально-психологічному), визначимо фактори психологічного благополуччя, вплив на які може призвести до покращення самопочуття вимушених переселенців.

1. Соціально-психологічні чинники: максимально можлива безпека і комфортність домашнього і робочого середовища, атмосфера любові та довіри, близькості і гармонії, що може бути забезпечено близьким оточенням, а також комунікативна компетентність, яка підтримується активним доброзичливим ставленням до оточення, відкритістю, толерантністю та емпатійністю.

2. Індивідуально-психологічні фактори: самоприйняття (як рефлексивність, здатність до самостереження та самоаналізу), самоповага, віра в себе, свої можливості і потенціал, емоційна стабільність, самоконтроль та незалежність.

3. Поведінкові фактори: продуктивна самореалізація, яку необхідно розуміти як розвиток мотивації, увага до власних інтересів та здібностей, стимуляція креативності й продуктивності.

4. Особистісний фактор: розуміння цілісності і змінності власного Я як уміння поєднувати своє минуле, теперішнє та майбутнє, готовність до змін під впливом життєвих обставин та ставлення до криз як до можливостей подальшого особистісного зростання

Детальне вивчення цих та інших факторів та можливість впливу на них дозволить психологу і самій особистості підтримувати чи навіть підвищувати рівень психологічного благополуччя навіть за складних і кризових обставин (таких, як міграція, викликана війною).

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

*Н. Кобишча*

**ФЕНОМЕН «НОВОЇ ВІЙНИ»:  
ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНИЙ КОНТЕКСТ**

*N. Kobyzhcha*

**THE PHENOMENON OF “NEW WAR”.  
INFORMATION AND COMMUNICATION CONTEXT**

Війна, яку проводить сусідня держава-агресор на території нашої країни, представляє поєднання двох типів війни, що доповнено імперським нарративом «руського міра»: традиційної, характерної для XIX ст., і «нової війни», згідно з концепцією професора Лондонської школи економіки і керівника Центру досліджень конфліктів та громадянського суспільства Мері Калдор. Крім концепту «нова війна», в сучасному науковому дискурсі для означення новітніх, неklasичних форм війни, зумовлених, насамперед, процесами глобалізації та цифровізації, використовуються й інші — «гібридні», «мережецентричні», «постсучасні», «приватизовані» тощо.

Головними рисами для цього типу війн стає участь суб'єктів/акторів, які не мають державного статусу, застосування асиметричних засобів та стратегій, надання переваги комерційним, а не власне військово-політичним завданням; збройне насильство стосовно цивільного населення тощо. Всі вони мали місце і раніше, але не виконували роль системоутворюючих чинників.

«Нова» війна» принципово незрозуміла і суперечлива, розуміння її цілей і завдань є проблематичним, але необхідним з огляду на визначення її наслідків та відповідальних за розв'язання.

Стосовно України, то ворог використовує стратегію терору, спрямовану на ліквідацію громадянської інфраструктури, комунікаційних мереж, систематичне насильство на окупованих територіях і примусове переселення,

руйнування історичних і культурних пам'яток, свідому дестабілізацію тканини суспільного життя, створення безладу, хаосу задля того, щоб вселити танатологічний страх і жах в індивідуальну та суспільну свідомість.

На теоретичному рівні задля визначення концептуальних рамок теорії «нових воєн» постає необхідність критичної рефлексії різних підходів до осмислення феномену війни, починаючи з Античності, де остання виступає предметом етичної рефлексії. Серед класичних концепцій війни, що потребують переосмислення: війна як реальний політичний інструмент, продовження політики іншими засобами (К. Клаузевіц), політика як протистояння друзів і ворогів (К. Шмітт) і *iusta bella* як дотримання моральних приписів під час військових дій Августина Блаженного.

Сучасна війна, що сприймається як абсолютне моральне зло, наслідки якого необхідно обмежити, може бути зрозуміла лише при розгляді її як складного транскультурного феномену і стає, тим самим, науковим полем пошуку універсальних понять і принципів. Саме це й потребує особливої культурологічної оптики дослідження й обумовлює звернення до соціокультурного підходу американського соціолога і політолога С. Гантінгтона. Вчений стверджував, що система цінностей, культура та закони здійснюють всеохоплюючий вплив на визначення державою своїх інтересів, а відтак культурні відмінності і протиріччя є основою воєн, в тому числі і майбутніх.

Дискурс «нових воєн» відкриває дослідження війни у нових ракурсах, звертаючи увагу дослідників на ті аспекти, які не були достатньо представлені у традиційному дискурсі війни. Один із таких перспективних напрямів — гендерний, що особливо важливий для осмислення і аналізу героїчної ролі українських жінок як солдатів Збройних Сил України у боротьбі проти російських загарбників.

Інформаційно-комунікаційні технології розширили чисельність акторів воєнних дій, забезпечили новим війнам особливий контекст, створивши Інтернет і чисельні соціальні мережі як новий тип комунікації, що стають, з одного боку, важливим театром воєнних дій, а з іншого, засобом ведення інформаційно-пропагандистської війни. І тому надзвичайно важливе завдання — протистояти у національному комунікативному просторі поширенню чисельних фейків. «Не піддаватися правдоподібності будь-якої інформації, будь-якого образу, хоч би якими вони були, — писав французький філософ Ж. Бодрійяр, — ..... не давати себе обдурити... Бути метеочутливими до дурості та брехні як до поганої погоди».

Інтенсивний розвиток цифрових технологій призвів до появи й використання дешевших і масових дрон-технологій. З їх допомогою Росія продовжує терор населення в українських містах, розташованих далеко від лінії фронту, знищує об'єкти критичної інфраструктури й оселі мирних громадян. Для ворога важлива не стільки ефективність таких ударів, як факт психологічного та морального тиску на населення України.

Французький філософ Г. Шамаю, автор теорії дронів, в контексті аналізу історичного зв'язку між дронами і камікадзе доходить висновку, що їх використання є технологічним насиллям і доводить: війна, якою б асиметричною вона не була раніше, стає абсолютно односторонньою. Те, що раніше здавалося війною, перетворюється на кампанію зі знищення. Це свідчить



про кардинальну зміну онтологічного статусу війни, оскільки «автономний бойовий дрон» виходить з-під юридичного контролю й перетворюється на уособлення «неминучого зла» як «невідомий літаючий об'єкт». А тому, зазначає Г. Шамаю: «Вже вкотре дрон унеможливує функціонування наявних у нас категорій настільки, що робить їх непридатними для використання».

Таким чином, є вагомі підстави зафіксувати недостатність традиційного дискурсу про війну, оскільки класичні концепції війни, їх теоретико-методологічний інструментарій і понятійно-категоріальний апарат не здатні адекватно описати «нові війни» за участі дронів, фактично перша такого масштабу в історії ведеться на теренах нашої Батьківщини. І відбувається це тому, що «Концептуальний генезис дрону знаходиться в контексті етико-технічної економії життя та смерті, в якій технологічна влада замінює неминучу самопожертву».

*Ю. Новальська*

**БІБЛІОТЕЧНА СПРАВА УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ  
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ ФАХОВОЇ ПЕРІОДИКИ)**

*Yu. Novalska*

**LIBRARY AFFAIR IN UKRAINE UNDER THE CONDITIONS  
OF MARITAL LAW (BASED ON PROFESSIONAL PERIODICALS)**

З перших днів повномасштабного вторгнення російської федерації на територію суверенної незалежної України (24 лютого 2022 р.) бібліотекарі України оперативно переорієнтували свою роботу, з огляду на особливості регіону. Дзеркалом соціальних змін, суспільних настроїв та актуальних трендів завжди була українська бібліотечна періодика. Серед видань, які одразу зреагували на умови воєнного стану, слід назвати такі журнали, як «Бібліотечна планета», «Бібліотечний вісник», «Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія», «Бібліотечний форум України: теорія, історія, практика».

Другий випуск (96) за 2022 рік щоквартального науково-виробничого журналу «Бібліотечна планета» (Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого, далі НБУ ім. Ярослава Мудрого) відкриває «Колонка головного редактора» статтю в. о. генерального директора НБУ ім. Ярослава Мудрого, заслуженого працівника культури України Т. Вилегжаниної «Книги і бібліотеки у вихорі війни». Авторка наголосила, що «Цю війну можна назвати і культурною війною, що, за задумом рашистів, має стерти культурну автономію України. Але працівники галузі культури гідно тримають свій інформаційно-культурний фронт». Власне назви оприлюднених матеріалів («Війна в Україні: бібліотечно-інформаційний фронт» (В. Здановська), «Бібліотеки Сумщини в умовах війни» (С. Острога), «Хмельницька обласна бібліотека для юнацтва: працюємо з вірою в перемогу» (В. Тарчевська), «Добрий день, бібліотечна країно! Ми – з Миколаєва!» (Л. Варюхіна, О. Некипелова) «Робота бібліотек ЦБС для дорослих м. Львова під час війни» (Л. Цяпало, К. Алексєнко), «Вінницька ОУНБ: робимо внесок у перемогу» (Л. Сенік), «Бібліотеки Черкащини в умовах війни» (Н. Вітавська) засвідчують однаковість в об'єднанні бібліотекарів усієї країни задля Перемоги у найжорстокішій з усіх воєн.

У першому випуску науково-теоретичного та практичного видання «Бібліотечний вісник» (Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського) започатковано нову рубрику «Наука та бібліотечна справа в умовах воєнного стану в Україні: міжнародна підтримка», матеріали якої відображають підтримку бібліотечної, культурної, наукової спільноти світу бібліотекам України та їх працівникам.

У другому випуску часопису «Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія» (Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вміщено такі статті означеної тематики: «Інформаційне обслуговування користувачів бібліотек технічних закладів вищої освіти України в умовах карантину та воєнного стану: порівняльний аналіз» (А. Ржеуський, Н. Кунанець, В. Добровольська), «Розробка та актуалізація комунікаційної політики бібліотеки в умовах воєнного стану: кризові комунікації» (М. Сахарова, Я. Хіміч), «Діяльність українських мас медіа під час російсько-української війни» (Л. Чередник) та «Формування моделі надання освітніх послуг ЗВО в умовах воєнного стану» (О. Кошелева, Олена Кравчук, О. Цисельська). Автори зазначених публікацій акцентують на зміщенні пріоритетів у діяльності в умовах повномасштабного вторгнення російської федерації.

Щоквартальне фахове видання для бібліотекарів «Бібліотечний форум України: теорія, історія, практика» зарекомендувало себе як дискусійна трибуна та майданчик для висвітлення актуальних напрямів інформаційно-комунікаційної діяльності книгозбірень в Україні та за кордоном. Вже третій випуск журналу відкриває рубрика «Бібліотеки і війна», головна сентенція публікацій — книгозбірня кожної громади сьогодні стала справжньою територією єдності духу нашого народу супроти агресора. Зокрема, стаття «Популяризація науки: Харків на передовій» (Г. Прохорова) висвітлює науково-просвітницьку роботу відділу науково-інформаційного забезпечення інноваційних процесів Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка (далі ХДНБ ім. В. Г. Короленка); дослідження «Бібліотеки України під час війни: адаптація до нових реалій та визначення пріоритетів» (С. Сердюк, С. Герасимова) визначає місію книгозбірні та презентує аналіз актуальних напрямів діяльності бібліотек різних видів у цей період; публікація «У тяжкі часи бібліотека згуртувала нас (Роздуми про мир та війну)» окреслює руйнування, які зазнала ХДНБ ім. В. Г. Короленка від постійних бомбардувань.

Отже, фахівці бібліотечно-інформаційної сфери України в умовах воєнного стану переформатували свою діяльність до потреб і запитів суспільства, а провідні фахові часописи на своїх шпальтах розміщують актуальні матеріали про аградацію інформаційно-комунікаційної діяльності публічних бібліотек України в нових умовах; захист інформаційного простору; надання бібліотекарями підтримки он-лайн усім категоріям користувачів; реорганізацію злободенних бібліотечних сервісів; реалізацію волонтерських проєктів; благодійна діяльність; збір коштів для Збройних сил України тощо.

*І. Бурміс*

**ПУБЛІЧНІ БІБЛІОТЕКИ ПІВДНЯ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ :  
ВИКЛИКИ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ**

*I. Burmis*

**PUBLIC LIBRARIES OF SOUTHERN UKRAINE UNDER MARTIAL LAW:  
CHALLENGES AND FEATURES OF THE WORK**

З моменту повномасштабного вторгнення Росії в Україну 24 лютого 2022 р. публічні бібліотеки, особливо Півдня країни, опинилися у нелегкому становищі. Херсонщина була окупована і бої за її звільнення досі тривають. Зрозуміло, що в цій ситуації, по суті, неможливо говорити про налагодження нормальної роботи більшості установ не лише в україноцентричному ключі, а й взагалі, не кажучи вже про будь-яку проектно-інноваційну діяльність. Водночас, бібліотечне життя Півдня України триває, змінюючи плани, формати, пріоритети своєї діяльності. Так на Миколаївщині, яка найбільше потерпає від обстрілів, публічні бібліотеки не залишають своїх користувачів без інформаційної підтримки. Робота багатьох змістилася в онлайн-простір – у соціальні мережі. Працівники розміщують на своїх сторінках у фейсбуці офіційні новини та інформацію від владних структур міста та області, адреси бомбосховищ міста, правила поведінки у надзвичайних ситуаціях та ін. Започатковуються численні віртуальні проекти та різноманітні цикли постів. Серед найбільш вдалих прикладів варто відзначити краєзнавчий дирижабль «Заклади – ювіляри 2022 року!» до 85-річчя утворення Миколаївської області.

Працівники публічних бібліотек краю спільно з провідними фахівцями Миколаївської ОУНБ беруть участь у різних професійних заходах: зустріч представників Мережі Центрів європейської інформації «Євромайданчик: бібліотеки у системі євроінтеграційних процесів України», зустріч з працівниками Публічної бібліотеки імені Єви Сіманайтіті (м. Клайпеда, Литва), Всеукраїнська конференція «Українська історична та культурна спадщина під час військової агресії РФ: досвід, виклики, загрози», що проходила у рамках кроссекторального проекту «Україна: Історія. Культура. Ідентичність», присвяченого Дню Незалежності України, Всеукраїнський бібліотечний онлайн-марафон «Бібліотека і війна: тримаємо стрій!», організований до Всеукраїнського дня бібліотек, обласна патріотична акція «З паляницею до Перемоги» та ін.

До речі, попри доволі складну ситуацію в самому Миколаєві, ОУНБ продовжує виконувати свої методичні функції, проводячи заходи з підвищення кваліфікації бібліотечних фахівців області в дистанційному форматі. Приміром, нею було організовано онлайн-нараду для 75 керівників публічних бібліотек Миколаївщини, на якій розглядалися питання вилучення з бібліотечних фондів книжкових видань російською мовою та роботи бібліотечних закладів в умовах війни.

Бібліотеки Одещини працюють і теж роблять все можливе, аби підтримати своїх читачів, організують усілякі заходи для дорослих і дітей, приймають участь у патріотичних флешмобах, поетичних марафонах. Арцизька міська публічна бібліотека в період війни працює під гаслом «Читаймо – і перемаймо!», запрошуючи читачів до бібліотеки, щоб почитати, поспілкуватись і

пограти, забути хоч на деякий час про війну. Також в бібліотеці юні музиканти міста для підняття бойового духу захисників та місцевих жителів виконують патріотичні пісні та діляться світлинами в соціальних мережах. Балтська публічна бібліотека організувала нову послугу «Бібліотечне укриття», що передбачає психологічну підтримку, вільний доступ до інформації / Інтернету, перегляд фільмів і мультфільмів, різноманітні настільні та інтерактивні ігри, знайомство з періодичними виданнями (журнали, газети) тощо.

До 90-річчя з дня заснування Одеської області в бібліотеках були оформлені тематичні виставки: «Краю мій, ти частка Батьківщини» (Підгірне), «З Днем народження, українська перлина!» (Красне), книжково-ілюстративна виставка «Одещина – степова перлина Причорномор'я» (Тарутинська селищна бібліотека для дорослих), книжкова виставка «Одещина – мій рідний край» (Вільне), «Сповнена сонцем Одещина» (Тарутинська дитяча бібліотека).

Отже, як бачимо, бібліотечне життя на Півдні України триває попри наявні виклики у зв'язку з російським вторгненням. Найбільше потерпає Херсонщина, тоді як одеська та миколаївська бібліотечні спільноти зосереджують усі зусилля для допомоги й підтримки патріотичного та морального духу своїх читачів і військових, продовжують виконувати свої функції та дотримувати графіків і планів роботи.

*Л. Прокопенко*

## **ПУБЛІЧНА БІБЛІОТЕКА І ЦІННОСТІ ДЕМОКРАТИЧНОГО СУСПІЛЬСТВА**

*L. Prokopenko*

### **PUBLIC LIBRARY AND THE VALUES OF A DEMOCRATIC SOCIETY**

Одним із питань, які сьогодні інтенсивно вивчаються зарубіжним бібліотекознавством, є дослідження широкого спектра точок зору на роль публічної бібліотеки як соціального інституту, що сприяє активній участі громадян у житті демократичного суспільства, а також того, як сама громадськість сприймає цю роль, як сучасні інформаційні технології впливають на інтелектуальну свободу громадян у контексті забезпечення цієї свободи публічними бібліотеками. Всі ці аспекти мають принципове значення для нагальної необхідної переоцінки відносин між публічною бібліотекою та демократією у XXI ст. Адже, незважаючи на те, що історичні та теоретичні дослідження яскраво демонструють здатність публічної бібліотеки створити унікальне і необхідне партнерство між державою та громадянським суспільством, дослідники відзначають, що у багатьох країнах світу публічна бібліотека сьогодні, схоже, втрачає свої позиції серед інших демократичних інститутів. У зв'язку з цим актуалізуються нові напрями пошуку ширшого контексту реалізації функцій публічної бібліотеки як важливого агента цінностей демократичного суспільства у добу інформації.

Після перемоги над фашизмом у Другій світовій війні ЮНЕСКО міцно затвердила ідею про особливу роль публічної бібліотеки у розвитку демократії, поширенні знань, освіти і культури (Маніфест ЮНЕСКО про публічну бібліотеку 1949 р.). Цей документ проголосив, що публічна бібліотека гарантує право всіх людей на свободу переконань і вільного їх висловлення, право на свободу шукати, одержувати та поширювати інформацію та ідеї будь-якими

засобами і незалежно від державних кордонів, закріплені у Загальній декларації прав людини ООН (Стаття 19), а також тісно пов'язані з цими — «право на освіту та право вільно брати участь у культурному житті суспільства, втішатися мистецтвом, брати участь у науковому прогресі і користуватися його благами» (Статті 26 і 27).

Остання редакція Маніфесту ІФЛА/ЮНЕСКО про публічну бібліотеку, прийнята у липні 2022 р., підтверджує, що фундаментальні людські цінності — такі, як свобода, процвітання і розвиток суспільства та особистості — можуть бути досягнуті «лише завдяки здатності добре поінформованих громадян здійснювати свої демократичні права та відігравати активну роль у суспільстві». Саме публічна бібліотека як «життєдайна сила освіти, культури, інклюзії та інформації» робить важливий внесок у досягнення Цілей сталого розвитку ООН та побудову більш справедливого і гуманного суспільства.

Публічна бібліотека, яку держава підтримує і законодавчо, і фінансово, забезпечує вільний і справедливий доступ до інформації для всіх людей у спільноті, яку вона обслуговує. Це є громадська територія, куди будь-який з її відвідувачів може прийти та безкоштовно використати її ресурси.

Вільне суспільство має забезпечити збереження своєї задокументованої пам'яті та надати вільний і відкритий доступ до цієї інформації всім своїм громадянам. Крім того, для суспільства важливо гарантувати, що громадяни мають ресурси для розвитку навичок інформаційної грамотності, необхідних для участі в демократичному процесі. Демократичне суспільство має сприяти безперешкодному діалогу та гарантувати свободу вираження думок.

Саме публічні бібліотеки, що мають величезну спадщину та досвід підтримки громадянської активності, займаючи активну позицію щодо інклюзії та різноманіття, вирішення проблем справедливості, пов'язаних із статтю, расою, етнічною приналежністю, економічним та освітнім статусами, інвалідністю та позбавленням волі, підтримують, зміцнюють, захищають і просувають найфундаментальніші демократичні ідеї і цінності.

Надаючи безпечний простір для суспільного діалогу, публічна бібліотека розповсюджує інформацію для того, щоб громадськість могла брати участь у процесах управління демократичним суспільством. Вона є місцем збору спільноти для обміну інтересами та обговорення проблем. Публічна бібліотека надає громадянам можливість розвивати навички, необхідні для отримання доступу до інформації всіх видів та ефективного використання інформації.

Зміна парадигми від демократичної держави до демократичного суспільства передбачає переосмислення бібліотекарями своєї нової ролі: від підтримки «добре поінформованих громадян» до нарощування потенціалу громадян, активних та грамотних у спільному вирішенні суспільних проблем.

За останнє століття бібліотекарі відстоювали ідеали інтелектуальної свободи, надаючи ресурси, послуги, засоби та освіту для всіх людей, представляючи різні точки зору та захищаючи їх від цензури у будь-якій формі. У новій реальності цифрового світу бібліотекарі можуть стати каталізатором переходу від простого інформування громадян, якого вже недостатньо, до залучення їх до вирішення проблем своїх спільнот. Це можливо зреалізувати, наприклад, шляхом надання можливостей неформального навчання та просторів для участі громадян у житті спільнот. Першочергове значення у

цьому баченні мають такі важливі демократичні цінності, як відкритість, інклюзія, розширення прав та можливостей, толерантність, участь, плюралізм.

Публічна бібліотека, громадянське суспільство та демократія нерозривно пов'язані. Проте унікальне становище публічної бібліотеки у громадянському суспільстві повністю залежить від готовності спільноти її підтримувати. Іншими словами, існування і стан публічної бібліотеки свідчать про те, наскільки демократичне суспільство цінує свободу, знання, правду, справедливість, книги та культуру.

Прагнучи бути включеним у світовий бібліотекознавчий дискурс, вітчизняне бібліотекознавство теж повинно дати чіткі відповіді на актуальні питання сьогодення: яка функція публічної бібліотеки, яку роль вона відіграє для розвитку демократичного суспільства в Україні; які конкретні послуги надає публічна бібліотека, чому вони важливі для існування спільнот; що означає бути відповідальним, компетентним, ефективним громадянином спільноти, як публічна бібліотека може допомогти людям реалізовувати цю роль.

*Г. Салата*

### **БІБЛІОТЕЧНА СПРАВА В УКРАЇНІ: СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ**

*H. Salata*

### **LIBRARY AFFAIR IN UKRAINE: DEVELOPMENT STRATEGIES**

Вивчення перспектив та стратегій розвитку українських бібліотек вимагає особливої уваги. Тема аналізу та стратегічного реформування бібліотечної справи в Україні є не просто актуальною, а надзвичайно важливою для повноцінного існування сучасного українського соціума. Сьогодні існує гостра потреба у відродженні бібліотечної справи на основі інноваційного підходу. Особливу увагу необхідно приділити стратегіям та концепціям розвитку бібліотек України, стратегічним курсам діяльності й підготовці до шляхів реформування бібліотечної справи нашої держави.

Термін стратегія інтерпретується як план дій та умов невизначеності. Власне, це набір правил, згідно з якими здійснені дії повинні залежати від обставин, ураховуючи природні події та дії інших людей. У ході модернізації та забезпечення інноваційного розвитку бібліотечної справи в Україні стратегії є невід'ємними формами, методами, результатами їх вдосконалення.

За останнє десятиліття в Україні проведено ряд заходів за участі або ініціативи урядових структур з метою експертної оцінки перспектив і визначення шляхів реформування бібліотечної справи. За участі керівників провідних бібліотек, експертів, практиків і книговидавців обговорювалися шляхи модернізації бібліотек, проблеми осучаснення бібліотечних фондів та формування кадрового ресурсу для бібліотек. Варто згадати Стратегію розвитку бібліотечної справи на період до 2025 року «Якісні зміни бібліотек для забезпечення сталого розвитку України», яка була розроблена Міністерством культури України спільно з Українською бібліотечною асоціацією та після тривалого періоду обговорень схвалена Кабінетом Міністрів у березні 2016 р.

Водночас, основними напрямками розвитку української бібліотечної справи мають бути:

- реформування бібліотечної справи в руслі сучасних світових особливостей;

- удосконалення та відповідність нормативно-правової бази;
- створення єдиного державного органу, що займався б питанням стану бібліотечної справи в Україні;
- вирішення питання матеріально-технічного забезпечення бібліотек;
- розвиток інформаційної культури сучасного українського суспільства.

Очевидно, що працівник сучасної бібліотеки має мати принципово нові знання, уміння та навички, а також володіти певним комплексом умінь з відповідних галузей знань та галузей діяльності (інформатика, педагогіка, психологія, соціологія, комунікативістика). Сучасний бібліотекар — це аналітик, який вміє шукати та оцінювати якість інформаційних ресурсів (з урахуванням потреб та запитів користувачів), інформаційний навігатор та посередник у системі документообігу, спеціаліст з соціальних комунікативних технологій.

Зважаючи на означені обставини розвитку бібліотечної справи в Україні, варто констатувати, що стратегічні документи на національному та регіональному рівні, які стосуються питання розвитку бібліотечної справи, мають декларативний характер. Під заходи, які передбачено реалізовувати відповідно до стратегій та концепцій, не передбачені чітко окреслені обсяги та джерела фінансування. Національні та регіональні програми, що стосуються розвитку бібліотечної справи, не відзначаються високою ефективністю. Попри виділення коштів на поповнення бібліотечних фондів з державного та обласних бюджетів, загальний обсяг фондів публічних бібліотек скорочується. Громади демонструють низьку активність підтримки проєктів, що стосуються бібліотек. Наявний стан бібліотечної справи в Україні потребує вироблення комплексного бачення реформування в умовах децентралізації влади, реформи адміністративно-територіального устрою та системи місцевого самоврядування, удосконалення професійної освіти у бібліотечній сфері.

Водночас для розв'язання існуючих проблем необхідні додаткові зусилля з боку держави щодо підтримки бібліотек як вагомого чинника соціокультурної адаптації населення й подолання інформаційної та культурної нерівності, розвитку демократії та громадянського суспільства.

*М. Маранчак, Н. Маранчак*

### **РОЛЬ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ В СИСТЕМІ МІЖСОБИСТІСНИХ КОМУНІКАЦІЙ**

*M. Maranchak, N. Maranchak*

### **THE ROLE OF EMOTIONAL INTELLIGENCE IN THE SYSTEM OF INTERPERSONAL COMMUNICATIONS**

Високий емоційний інтелект, на думку В. Козлової (2019), передбачає використання емоцій усвідомлено — для себе, у міжособистісній комунікації, для ухвалення рішень у складних ситуаціях і ситуаціях з високим рівнем невизначеності.

У соціокультурному просторі України в умовах протидії військової агресії РФ, взаємодію між окремими індивідами супроводжує психологічно негативна обстановка та стрес, який впливає на двостороннє повідомлення. Постійний негативний фон вимагає від суб'єктів конструктивної комунікації

вміти розуміти почуття один одного, ясно висловлювати власні емоції та думки, зберігати стриманий оптимізм та при цьому брати до уваги реакції співрозмовника.

Дослідники, як, наприклад, Т. Вейрінен та Е. Пумала (2015) вже певний час звертають увагу на те, що будь-яка війна є не лише політичною та історичною подією, але й глибоко особистим досвідом. У червні цього року в Міністерстві охорони здоров'я України підрахували, що через війну психологічної підтримки потребуватимуть близько 15 млн українців. Серед них 3-4 млн потрібно буде призначати медикаментозне лікування. Зважаючи на ситуацію, можна погодитися з В. Козловою про необхідність звертатися до компетенцій емоційного інтелекту в міжособистісних комунікаціях у ситуаціях з високим рівнем невизначеності.

Сьогодні науковці пропонують декілька методів, які описують емоційний інтелект як здатність людини усвідомлювати та управляти власними емоціями, а також емоціями інших людей. Його розділяють на окремі компетенції, які, як зазначає С. Челало (2015), є лише комунікативними навичками. Широкого визнання здобули модель емоційно-інтелектуальних здібностей Д. Майєра та П. Саловея, модель емоційних компетентностей Д. Гоулмана, модель EQ Р. Бор-Она.

Дослідник Р. Бор-Она визначає емоційний інтелект як набір некогнітивних здібностей і навичок, що дають людині можливість успішно справлятися з викликами під впливом зовнішнього середовища і протистояти його тиску, та пропонує виокремити 5 сфер компетентності, які розділяє ще на 15 сфер:

- пізнання власної особистості, до якої відноситься здатність розуміти свої почуття, те, як власна поведінка впливає на оточуючих, асертивність, вміння самостійно приймати рішення, контролювати себе та бути вільним від емоційної залежності;
- навички міжособистісної взаємодії, до яких відноситься емпатія, здатність до взаємовигідної співпраці, встановлювати та підтримувати відносини, почуватися вільно й комфортно у соціальних контактах незалежно від ситуації;
- здатність до адаптації, яка поєднує реалістичне сприйняття дійсності з гнучкістю, готовність виявляти проблеми та знаходити ефективні шляхи їх вирішення;
- управління стресом як вміння протистояти стресовим ситуаціям, контролювати імпульсивність та не втрачати самовладання;
- переважання позитивного настрою, під яким розуміється ентузіазм у будь-якому ділі, вміння радіти дрібницям, бути умиротвореним, натхненним та не впадати в депресивність, тривожність, млявість, смуток.

Потрібно також зазначити, що емпатія має на увазі не тотальний контроль своїх емоцій, а їх усвідомлення та зміну ставлення до них. Емпатія, як компетенція, дозволяє розуміти біль іншої людини, але відкидає його проєкцію на комунікатора з високим емоційним інтелектом як негативне емпатичне страждання.

Зазначені компетенції здатні впливати на результат феномену сугестії (навіювання), на який в практичному посібнику «Стратегічні комунікації для безпекових і державних інституцій» (2022) звертають увагу автори. Вони



стверджують, що сугестії притаманні багатьом сферам людського життя: будь-яка інформація — звук, зображення, жест, слово — здатна змінити поведінку особистості й сприйняття нею реальності. Незалежно від форми — міжособистісного чи міжгрупового спілкування, — передавання інформації відбувається за допомогою частково неусвідомлюваного, направленого сигналу на вербальному чи невербальному рівнях.

Під впливом стресових чинників, які виникають в умовах воєнного стану, ракетної безпеки та інших загроз, що надходять від країни-агресора, наявність компетенцій емоційного інтелекту в одного чи обох комунікаторів змінюють тональність сугестій, дають можливість підвищувати позитивний рівень міжособистісних комунікацій та робить їх менш залежними від зовнішніх факторів. Емоційний інтелект дозволяє контролювати загальний стиль комунікації, направляти частково усвідомлені сигнали співрозмовника, зберігати конструктивність взаємодії, та створює, таким чином, фундамент для прямої психоемоційної підтримки.

*О. Зіменко*

### **СУЧАСНІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ВИВЧЕННЯ ВПЛИВУ ІНФОРМАЦІЇ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ**

*O. Zimenko*

### **MODERN METHODOLOGICAL APPROACHES TO STUDY THE INFLUENCE OF INFORMATION IN SOCIAL NETWORKS**

Актуальність дослідження визначається тим, що вплив соціальних мереж на життя суспільства збільшується з кожним днем. Сьогодні соціальні мережі стають не просто майданчиком для комунікації, а й інструментом політичної та соціальної взаємодії. Згідно з думкою ряду вчених, саме соціальні мережі стають одним з найважливіших важелів влади в інформаційному суспільстві. Завдяки розповсюдженню необхідних наративів у соціальних мережах лідерами думок, ЗМІ та медіаперсонами формується певне суспільне мислення. Таким чином інформація, що розповсюджується в мережі, здатна впливати на соціальну та політичну ситуацію.

Яскравим прикладом є президентські вибори у США, які пройшли в 2020 р. У другий тур виборів вийшли чинний на той момент Президент США Дональд Трамп та Джо Байден. Великого суспільного резонансу набув факт блокування акаунту Трампа та його прихильників у таких соціальних мережах як Twitter, Twitch, YouTube та інших. Представники вищезазначених соціальних мереж позначили заклики Трампа як такі, що порушують «політику компанії». Велика кількість дослідників та медійних персон звернули увагу на те, що таким чином представники соціальних мереж безпосередньо вплинули не тільки на хід виборів, але й на їх результати. Отже, можемо спостерігати, що вплив соціальних мереж на життя суспільства є важливим та його вивчення з боку науковців є актуальним.

Мета дослідження — проаналізувати точки зору українських вчених та їх методи вивчення інформаційного впливу у соціальних мережах. Продемонструвати, що інформаційний вплив у соціальних мережах — цікаве та інтерпредметне явище, що потребує додаткового висвітлення з боку дослідників.

Інформаційний вплив у соціальних мережах вивчався дослідниками за допомогою різних наукових методів. Так, А. Семенов використовував метод психологічного спостереження. У своїй науковій праці «Захист національного інформаційного простору Великої Британії» вчений розповідає про концепцію інформаційного впливу, що базується на трьох етапах: «механізм», «дія» та «ефект». Семенов зазначає, що головний феномен концепції полягає саме у особливостях людської свідомості, адже зазвичай реципієнт краще сприймає найближчі наслідки впливу ніж ті, що віддалені у часі.

Метод порівняльного аналізу у вивченні інтернет-впливу використовує М. Ожеван. Вчений аналізує, за допомогою яких методів можна протидіяти інформаційному впливу у мережі, порівнюючи різні засоби цього впливу. Ожеван виокремлює конструктивні та деструктивні моделі інформаційного впливу в контексті суспільних трансформацій в Україні. У своїй роботі дослідник порівнює інформаційний вплив в соціальних мережах різних країн, виокремлює його характерні особливості.

Соціополітичний аналіз вивчення інформаційного впливу в інтернеті використовує М. Пілат. Дослідниця вивчає інформаційні війни та вносить проблему впливу у соціальних мережах на глобальний рівень. Вчена наголошує, що інформаційний вплив в інтернеті — це те, що безпосередньо впливає на політичні відносини між державами.

А. Стадник використовує контент-аналіз у якості методу вивчення інформаційного впливу в інтернеті. Вчена аналізує повідомлення ЗМІ та робить висновок, що у деяких ситуаціях головна метода публікацій — не донесення інформації, а маніпулювання свідомістю мас. Дослідниця виокремлює модель віртуалізації — метод інформаційного впливу, що базується на викривленні фактів без їх реального підтвердження за допомогою емоційного контексту, який збільшує ефект впливу.

Ми проаналізували основні точки зору українських вчених та їх наукові погляди на вивчення інформаційного впливу у соціальних мережах. У якості висновку слід сказати, що інформаційний вплив у соціальних мережах вивчається великою кількістю вчених за допомогою різних наукових методів. Цей факт свідчить про актуальність вивчення даного феномену. Інформаційний вплив у соціальних мережах — це різностороннє явище, яке потребує додаткового висвітлення з боку української та світової наукової спільноти. У перспективі наше дослідження може стати основою порівняльного аналізу вивчення інформаційного впливу в Україні та в країнах Європи. Подібний порівняльний аналіз є цікавим об'єктом дослідження, який може доповнити загальні наукові знання про інформаційний вплив в соціальних мережах.

*Т. Лусенко*

#### **ЕКОНОМІЧНІ РЕСУРСИ ТА АНАЛІТИЧНІ ЦЕНТРИ**

*Т. Lysenko*

#### **ECONOMIC RESOURCES AND THINK TANKS**

Існуючі дослідження правозахисних організацій, включно з аналітичними центрами, зосереджуються на різних факторах формування схем фінансування в певному контексті, різних комбінаціях джерел, які використовують організації

громадянського суспільства, і на процесі фінансування організації з точки зору їх місії та внутрішніх структур. М. Ноймайр та ін. у ретельному огляді існуючих досліджень фінансування некомерційних адвокаційних організацій зазначали, що ця література є вкрай непереконливою. Одні ґрунтуються на теорії залежності від ресурсів, стверджуючи, що фінансування (здебільшого державне) зумовлює залежність, що призводить до обмеження або навіть блокування аналітичної діяльності через страх втрати фінансування в майбутньому. Інші, опираючись на поняття розбудови організаційної спроможності, спостерігають зворотні ефекти, які свідчать, що інститути громадянського суспільства з державним фінансуванням збільшують свою участь у адвокації. Цей результат пояснюється гонитвою цих інституцій за ресурсами та отриманням доступу до урядових структур.

Питання фінансування аналітичних центрів є одним з ключових питань у фокусі їхніх наукових інтересів. Це було і залишається домінуючою темою в англомовному світі і стосується переважно аналітичних центрів США, тоді як в інших частинах світу досліджувалося набагато рідше, враховуючи те, що іноді аналітичні центри там сильно відрізняються від своїх американських аналогів (схеми фінансування, організаційна структура, функції та соціально-політичне становище). Якщо американські «мозкові центри» зазвичай функціонують за рахунок приватних пожертв, а німецькі центри в основному спонсоруються різними державними інстанціями, то аналітичні центри Центрально-Східної Європи, принаймні, на початку змін залежали від іноземного фінансування. Огляд економічних ресурсів канадських аналітичних центрів показав, що деякі цікаві відмінності у моделях фінансування залежать від ідеологічного профілю. Крім того, у Канаді приватне та державне фінансування рідко поєднуються в одній організації. Висновки, які випливають з цього, свідчать, що потрібно помірковано підходити до будь-якого емпіричного контексту в цьому питанні.

Незалежно від джерел фінансування аналітичних центрів, дослідження їх діяльності в США та Канаді виявило тісний зв'язок між їхніми бюджетами та популярністю в ЗМІ. Медійна популярність використовується як індикатор впливу аналітичних центрів. Висновок — рівень фінансування має вирішальне значення для впливу. Очевидно, що тут не йдеться про каузальний зв'язок. На думку Д. Абельсона, зовнішні (структура політичних можливостей) та внутрішні (лідерство аналітичних центрів і обрані стратегії) фактори можуть відігравати більш вагоме значення, ніж розмір бюджету.

Вивчаючи вплив фінансування на роботу аналітичних центрів, ми, так чи інакше, виходимо на основні положення теорії залежності. Складнощі, котрі пов'язані із залученням загального або основного фінансування для статутної діяльності та залежність від грантів і контрактів, трактуються як безпосередній натяк на «політичний порядок денний, орієнтований на попит». Особлива залежність від фінансування простежується на прикладі центрів Центральної та Східної Європи, коли ключові слова донорів легко простежити в назвах конференцій і дослідницьких проєктах. Одним з таких формулювань, що відсилає до американського донорства, є «сприяння розвитку громадянського суспільства» як місія аналітичних центрів, натомість інше, — «більш інтенсивна взаємодія з пріоритетами ЄС» — свідчить про перехід у питанні фінансування від США до ЄС.

Отже, піднімаючи економічні питання, бачимо, що вивчення аналітичних центрів широко спираються на теорію залежності від ресурсів. Більш загальні огляди роботи некомерційних адвокаційних організацій свідчать про протилежний вплив ресурсів на нарощування та підвищення їх потенціалу. Не так географічно диверсифікована література про економічні ресурси аналітичних центрів, некритично сприймає теорію залежності від ресурсів, зосереджуючи в основному увагу на стратегіях полегшення сприйняття залежності. На даний момент, вся наявна література дає нам дуже обмежені знання про фінансування аналітичних центрів за межами англомовного світу. Перспективою подальших досліджень є заповнення цієї прогалини.

*Я. Мартиненко*

### **ЦИФРОВА МОДЕРНІЗАЦІЯ БІБЛІОТЕК: ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД**

*Y. Martynenko*

### **DIGITAL MODERNIZATION OF LIBRARIES: FOREIGN EXPERIENCE**

В умовах інформаційного суспільства та диджиталізації всіх сфер нашого життя актуалізується проблема цифрової модернізації бібліотек. Сучасна бібліотека перетворюється на науково-інформаційний центр, що координує інформаційно-пошукову діяльність своїх користувачів, прагне задовольнити їхні інформаційні потреби, які постійно зростають у контексті трансформацій соціокультурного простору. Українські бібліотеки активно долучаються до процесів цифрової модернізації, працюють над вдосконаленням своїх сервісних функцій, впроваджують новітні інформаційні технології. Важливою умовою ефективності цього процесу є врахування зарубіжного досвіду цифрової модернізації бібліотек, зокрема країн Африки та Азії.

Цифрова бібліотека як соціокультурне явище почала досліджуватися в США та Великобританії у 1990-х роках. Особлива увага приділялася університетам та іншим освітнім закладам щодо забезпечення їхніх бібліотек доступом до цифрових технологій, оскільки вони зберігають велику кількість інтелектуальної інформації: дисертації, монографії, наукові статті тощо. Усе більше країн на різних континентах почали приділяти значну увагу вивченню процесів цифровізації бібліотек, зокрема до цих процесів долучилися й країни Африки, відповідний досвід яких узагальнено в дослідженні Peter Buba Zirra, Alhassan Jamilu Ibrahim, Nuraini Abdulganiyyi (2019). Африканські заклади вищої освіти під час входження їхніх бібліотек до цифрового медіапростору орієнтуються на провідні країни світу, перш за все США, Великобританію, котрі мають значний досвід в реалізації цього процесу, також враховують досвід Індії, сотні університетів якої намагаються задовольнити потреби мільйонів користувачів у доступі до інтелектуальної інформації. Відповідно, науковці пропонують реалізувати декілька етапів, що допоможуть розробити та створити мережі цифрових бібліотек в африканських університетах: перший етап – застосування світового досвіду використання спеціалізованих баз даних щодо забезпечення доступу до ресурсів, розміщених у цифрових бібліотеках; другий етап – публікація оцифрованих наукових документів для забезпечення широкого доступу до них в Інтернеті; третій етап полягає в необхідності забезпечити продуктивний пошук повнотекстових документів, звернути увагу

на забезпечення швидкості та якості їх надання користувачу. Наголошується на важливості для африканських країн формування цифрових бібліотек, що є відкриттям нових можливостей для населення Африки стосовно доступу до інтелектуального надбання людства та забезпечення загального економічного й культурного розвитку цих країн, підвищення рівня особистісного й соціального розвитку населення. Це допомагає і вирішенню глобальних екологічних, економічних, гуманітарних проблем, які надзвичайно гостро постають на африканському континенті. Таким чином, складаються сприятливі умови для входження населення Африки до медіапростору інформаційного суспільства. Цифровізація бібліотек потребує значних фінансових інвестицій для оцифрування документів, програмного та серверного забезпечення, навчання персоналу для організації функціонування цифрових книгозбірень. В Африці це ускладнюється низьким рівнем економічного розвитку, відсутністю не лише інтернету, але й досить часто елементарного мобільного зв'язку та навіть доступу до електропостачання. Тому цифровізація бібліотек, з одного боку, відкриває значні можливості для соціального розвитку країн Африки, а з іншого, є суттєвим викликом для урядів цих країн. Відповідно, виникає потреба посилення уваги до підготовки бібліотечних кадрів, що, на нашу думку, може бути цікавим для України стосовно навчання громадян країн Африки в українських закладах вищої освіти.

Варто зауважити також, що питання цифровізації бібліотек особливо загострилося в умовах пандемії, спричиненою COVID-19. Ця проблема стосується всіх країн світу. Нашу увагу привернуло дослідження йорданського науковця Othman Abdulkader Obeidat (2020), котрий вивчив цю проблему стосовно Йорданії. Шляхом опитування респондентів, перш за все студентів провідних університетів Йорданії, було досліджено стан задоволеності тими послугами, які надавали цифрові бібліотеки під час пандемії. Опитувані підкреслили якість каналів зв'язку, доступність до цифрових джерел інформації, але наголосили на невідповідності самих користувачів до роботи з електронними джерелами інформації, а також зауважили на невідповідності персоналу йорданських університетських бібліотек до такого виду діяльності. Отже, знову постає проблема підготовки кваліфікованих фахівців, які володіють сучасними технологіями цифрової комунікації.

Запровадження дистанційного навчання в умовах пандемії стало викликом для бібліотек закладів освіти. У цій ситуації саме цифровий контент академічних бібліотек є ґрунтовним методичним забезпеченням для реалізації онлайн-освіти. Технологічний прогрес змінив роль бібліотек і організацію їхньої роботи, трансформувалася роль цифрових бібліотек від простого засобу надання доступу до цифрових об'єктів, до створення можливостей для надання інноваційних цифрових послуг у інтернет-середовище. Саме в умовах необхідності онлайн-навчання, спричиненого пандемією, цифрові бібліотеки закладів освіти продемонстрували свої переваги перед традиційними бібліотеками, підкреслили їх значущість, роль та значні перспективи в освітньому процесі. В умовах онлайн-навчання цифрова бібліотека стала вирішальним елементом для успішності організації такого навчання, джерелом отримання знань, шляхом доступу до необхідної інтелектуальної інформації. Цифровізація університетських бібліотек продемонструвала свої переваги й

перспективи в організації нових форматів навчання, а цифрові бібліотеки стали лідерами освітнього процесу.

Отже, наукові розвідки країн Африки та Азії свідчать, що проблема цифровізації бібліотек та входження їх в медіапростір сучасного суспільства актуальна для всього світу, а українським бібліотекам важливо враховувати досвід не лише країн Європи та Америки, а й практичні напрацювання та теоретичні узагальнення представників усіх континентів.

*О. Борисов*

## **ЗАСТОСУВАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ЗАСОБІВ ІНТЕРНЕТУ РЕЧЕЙ У СУЧАСНИХ БІБЛІОТЕКАХ**

*O. Borysov*

### **APPLYING INTERNET OF THINGS TECHNOLOGIES IN MODERN LIBRARIES**

Сучасні технології стрімко інтегруються в усі галузі нашого життя. Розвиток глобальних мереж обміну даними, здешевлення та масове виробництво електронних пристроїв і компонентів спричинило виникнення такого явища, як Інтернет речей. Особливістю цієї технології є безпосередній обмін даними між пристроями мережі без втручання людей, але на їх користь. Завдяки об'єднанню в єдину інформаційну мережу безлічі різноманітних датчиків, виконавчих пристроїв, мікроконтролерів та одноплатних комп'ютерів, хмарних та мережевих технологій, значно зростає якість, швидкість та глибина збору даних, обробки та використання отриманої інформації. Ці автоматичні процеси визволяють додаткові людські ресурси, які можуть бути використані для отримання більш продуктивних результатів роботи тих чи інших установ. Більшість вищезазначених пристроїв має наднизький рівень енергоспоживання, що не накладає істотних додаткових витрат на функціонування системи. Об'єкти, що використовують технології Інтернету речей, зазвичай мають назву «розумних», наприклад, «розумний дім», «розумна праска», або «розумна бібліотека» тощо.

Сучасні бібліотеки є установами, які зберігають та обробляють значний обсяг інформації, використовуючи для цього бази даних та системи управління ними. Вони мають глибоко документовані прикладні інтерфейси та протоколи обміну даними із зовнішніми програмними продуктами з використанням спеціально сформованих строк запитів. Таким чином, можлива взаємодія вже існуючих баз даних бібліотек з новостворюваною системою автоматизації, що спрощує збір статистичних даних, реєстрацію подій, бере на себе частину рутинної роботи без втручання людини.

Крім безпосередньої інтеграції «розумної бібліотеки» з базами даних та системами управління ними, окремі модулі та датчики можуть бути використані для створення систем безпеки, клімат-контролю, режиму освітлення та енергозбереження. Використовуючи різноманітні профілі роботи окремих приміщень в залежності від поточних умов, таких як наявність людей, температура, відносна вологість, рівень зовнішньої освітленості, час доби, пора року та інші, може бути досягнене значне зменшення споживання електроенергії та витрат на опалення в холодну пору року, що є надзвичайно актуальним у сучасних умовах існування.

Використання технологій ідентифікації та авторизації працівників та відвідувачів закладу дозволяє не тільки автоматизувати весь процес бронювання, передання та повернення бібліотечних ресурсів, але й створити просунуту автоматичну систему рекомендацій та сповіщень у спеціально розробленому програмному додатку для мобільних пристроїв. Завдяки використанню радіомаяків та додатку, можливо визначати поточне локальне місцезнаходження працівника або користувача, та надавати допомогу у навігації по приміщенню, автоматично й оперативно змінювати поточні режими освітлення, клімату та безпеки у конкретних приміщеннях.

Розглядаючи бібліотеку як суб'єкт інформаційного ринку, слід зазначити, що підвищення якості обслуговування відвідувачів та поглиблений аналіз запитів від науковців, є найбільш пріоритетними напрямками для успішного розвитку бібліотеки.

Отже, можна зробити висновок, що використання технологій і пристроїв Інтернету речей у сучасній «розумній бібліотеці» призводить до підвищення ефективності роботи закладу, зменшення витрат на обслуговування всієї системи. Інтеграція з уже існуючими базами даних та автоматизація рутинних процесів надає можливість оптимізувати витрати людського ресурсу для покращення рівня обслуговування й охоплення більшої кількості інформаційних джерел завдяки поглибленій системі збору статистичних даних.

*Го Чжилян*

**НОВІТНІ СЕРВІСИ ЦЕНТРУ ДОКУМЕНТАЦІЇ  
ТА ІНФОРМАЦІЇ КИТАЙСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК**

*Guo Zhiliang*

**THE NEWEST SERVICES OF THE DOCUMENTATION  
AND INFORMATION CENTER OF CHINESE ACADEMY OF SCIENCES**

В умовах складної та напруженої міжнародної політичної ситуації гарантія доступу китайських дослідників до великих даних відіграє незамінну роль у підвищенні ефективності наукових досліджень та продукування інновацій, які є основою розвитку національної економіки. Центр документації та інформації Академії наук Китаю як установа національного рівня, що забезпечує державні гарантії доступу користувачів до консолідованих ресурсів науково-технічної інформації, ініціював створення науково-технологічної платформи великих даних на основі агрегації на її базі стратегічно важливих баз даних з провідних галузей економіки. Інноваційні інформаційні продукти та сервіси, що виробляються Центром на основі платформи великих даних, мають стати новим двигуном наукових відкриттів та інновацій у сфері управління знаннями.

У цифровому суспільстві дослідники мають дедалі більший попит на оперативне отримання релевантної науково-дослідної інформації та активну дослідницьку взаємодію. Ефективний та кваліфікований інформаційний супровід необхідним на всіх етапах створення додаткової вартості технологічних інновацій: від фундаментальних досліджень і їх прикладного впровадження — до маркетингових розвідок на їх попит у споживачів. Продукування інновацій суттєво гальмується розрізненими та ізольованими масивами даних, в яких важко здійснювати екстракцію нових знань. Це зумовлює необхідність

докорінної перебудови діяльності служб науково-технічної інформації на основі застосування ними новітніх технологій управління великими даними.

Так, за підтримки Китайської академії наук фахівці її Центру документації та інформації створили для науковців серію інтелектуальних сервісних продуктів «Нці». Вони розроблені на основі «Науково-технічної платформи великих даних» Центру документації та інформації Академії наук Китаю за новою моделлю відкриття знань і наукових досліджень. Ця серія продуктів призначена для тієї категорії вчених, які втілюють сучасну парадигму виявлення знань за допомогою штучного інтелекту, що функціонує на основі обчислення великих даних. Науковці Центру вирішують проблему подолання розпорошеності та ізольованості великих даних в галузі науки і технологій, яка суттєво знижує можливість об'єктивної оцінки цінності знання та ефективність наукових досліджень. В умовах розбудови Китаєм цифрової економіки вкрай назріло є потреба докорінної модернізації традиційної архітектури пошуку релевантної інформації, яку пропонують нині користувачам більшість регіональних центрів НТІ.

Така модернізація більш ефективна на основі корпоративної співпраці суб'єктів розбудови цифрового комунікаційного простору в галузі державної системи науково-технічної інформації. Національна наукова бібліотека Китайської академії наук у співпраці з Центральним та регіональними центрами документації та інформації, зокрема Ланьчжоуським, Уханьським, Ченьдунським та ін., створили Хмарну платформу служби моніторингу науково-технічної інформації (<http://stmcloud.las.ac.cn/>). Це — спеціалізована платформа служби знань, що призначена для передових науково-дослідницьких груп, бібліотекарів наукових бібліотек і аналітиків центрів стратегічної розвідки, яка забезпечує оперативний та релевантний пошук галузевої інформації. Платформа базується на обробці даних, які генерують профільні китайські та зарубіжні установи з різних галузей знань. Вебсайт платформи автоматично здійснює збір, оцінку, селекцію, опис, систематизацію та оприлюднення значущих досягнень науково-технічної галузі, звітів про наукові дослідження, відомостей про джерела фінансування та бюджети провідних дослідницьких проєктів наукових установ тощо. Платформа здійснює інформаційний моніторинг новітніх науково-технічних розробок в провідних галузях знань та допомагає оперативно інформувати дослідників про появу науково-технологічних інновацій, шукати відомості про партнерів та конкурентів, вчасно виявляти ключові досягнення та перспективні вектори розвитку певної сфери діяльності, обґрунтовувати проривні науково-технологічні рішення.

Важливою складовою порталу є консолідація інформації про найважливіші галузеві проєкти, серед яких: нанотехнології, контроль забруднення води, ширококутовий мобільний зв'язок, їжа та харчування, профілактика складних захворювань, геномодифіковані організми, відновлювальні ресурси, створення нових ліків, контроль забруднення повітря та ін. Інша інфраструктурна підсистема порталу — це інформаційна платформа доменів Китайської академії наук, яка об'єднує шість найпотужніших мереж: мережу енергетичної інформації; інформаційну мережу з виробництва матеріалів, інтелектуальну мережу з біобезпеки, мережу океанічної розвідки, інформаційну мережу басейну річки Янцзи, інформаційну мережу оптоелектронної промисловості. Зручний



інтерфейс порталу дозволяє відстежувати найактуальніші новини науково-технічної галузі, своєчасно інформувати про них фахівців, реалізовувати виробництво персоналізованих і проактивних інформаційних продуктів та послуг.

*Н. Тюркеджи*

**АСИСТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ  
В ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНИХ СТРУКТУРАХ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ**

*N. Tiurkedzhy*

**ASSISTIVE TECHNOLOGIES IN THE LAM (LIBRARIES, ARCHIVES, MUSEUMS)  
IN THE UK**

Політика Великої Британії в питаннях забезпечення безбар'єрного доступу до державних закладів та послуг знаходиться на досить високому рівні. З огляду на визнану якість освіти та культури, це не обійшло й документно-інформаційні структури (ДІС). Бібліотеки, музеї та архіви плідно працюють над вдосконаленням не тільки фізичної доступності відвідувачів до пропонованих послуг, але й над он-лайн доступом до власних ресурсів і якістю обслуговування. Серйозним поштовхом для розробки та впровадження нових видів послуг стала епідемія COVID-19, коли постало питання про нові умови дистанційної роботи.

Ознайомившись із сайтами бібліотек, музеїв та архівів і проаналізувавши їх роботу, було виокремлено ґрунтовні напрацювання в галузі впровадження асистивних технологій для забезпечення безбар'єрного доступу відвідувачів до ДІС.

Серед університетських бібліотек цікавим виявився досвід бібліотеки університету Уорвіка (The University of Warwick), який, згідно з рейтингом Quacquarelli Symond (QS) World University Ranking 2022, посідає 61 позицію серед 100 кращих ВНЗ світу (QS World University Rankings 2022: Top Global Universities | Top Universities). На сайті бібліотеки Уорвікського університету надана повна інформація щодо забезпечення безбар'єрного доступу до бібліотеки та її послуг:

- фізична доступність (паркінг, ліфти, альтернативний доступ до приміщення тощо);
- співробітники бібліотеки допомагають під час налаштування допоміжного програмного забезпечення, а також, сервіс AbilityNet надає онлайнову допомогу під назвою «Мій комп'ютер мій шлях», завдяки чому відбувається персоналізація комп'ютера за допомогою вбудованих параметрів доступності;
- створено онлайн-каталог RNI Bookshare для людей з обмеженими можливостями сприймати друкований текст. Тут розміщено понад 225 тисяч назв цифрових книг, які можна прослухати або отримати інші функції доступності;
- бібліотека надає у тимчасове користування спеціальне обладнання (від колісного крісла до гаджетів для читання, письма та аудіовідтворення);
- на кількох поверхах організовано зали асистивних технологій — це подібно до комп'ютерних читальних залів, тільки з урахуванням різноманітного

спеціального програмного забезпечення та можливості регулювання меблів;

- усі необхідні послуги (бронювання кімнати, матеріали, надані в альтернативних форматах тощо) замовляють заздалегідь через сайт, телефонну службу;
- відповідність бібліотечного сайту стандартам WCAG 2.1 становить 63% (webaccessibility.com). На сторінці сайту зазначено, що над забезпеченням безбар'єрного доступу робота триває і закликають всіх звертати увагу на недосконалість в обслуговуванні та, за бажанням, надавати інформацію з поліпшення умов обслуговування.

Стосовно роботи архівних установ, то на сайті Національного архіву Великої Британії (Accessibility – The National Archives design guide) розміщено принципи інклюзивного проектування, за для забезпечення безбар'єрного доступу до послуг архіву. Відповідність сайту стандартам WCAG 2.1 становить 100% (webaccessibility.com). Але надається замало інформації щодо послуг, які можна отримати офлайн людям з особливими потребами.

Щодо музеїв, то зважаючи на архітектурне й історичне значення самої будівлі, забезпечити безбар'єрний доступ для всіх категорій відвідувачів є досить складно (музей Солсбері, розміщений в Королівському будинку XIII ст. та відомому археологічними колекціями, які мають безпосередній зв'язок зі Стоунхенджем та ін.).

Разом з тим, музей пропонує можливість орендувати колісне крісло, організовує спеціальні екскурсії та сеанси для нейроатипічних відвідувачів та людям з аутизмом і вадами зору. Адміністрація музею відповідально ставиться до розробки та втілення проєктів з удосконалення безбар'єрного доступу, але визнає недостатність засобів для втілення запланованих робіт.

Відповідність сайту стандартам WCAG 2.1 складає 72% (webaccessibility.com).

Отже, можна стверджувати, що на високому рівні використання асистивних технологій знаходяться університетські бібліотеки. Наближаються до них, за рівнем забезпечення безбар'єрності музеї. В архівних установах активно ведеться робота в онлайн форматі, завдяки чому відкривається новий рівень роботи архівів.

*Ci Sinyev*

### **ІНФОРМАЦІЙНО-РЕСУРСНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПРОВІДНИХ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК КИТАЮ**

*Xi Xinwen*

### **INFORMATION AND RESOURCE POTENTIAL OF LEADING PUBLIC LIBRARIES IN CHINA**

Тенденція інформатизації усіх складових суспільного життя супроводжується у сфері бібліотечної діяльності активним процесом цифровізації. Ця ситуація потребує аналізу інформаційно-ресурсного потенціалу цієї діяльності, її складових та напрямів. У цьому сенсі значний інтерес представляє ресурсний потенціал публічних бібліотек Китайської

Народної Республіки, які виступають важливою складовою інформаційної інфраструктури суспільства.

Слід зауважити, що інформаційно-ресурсний потенціал бібліотеки розглядається нами як сукупність документів та книжкових колекцій, які потенційно слугують задоволенню інформаційних потреб споживачів. Публічні бібліотеки Китаю приділяють значну увагу питанням доступу до цих документів. Мова йде про потужні колекції книжкових видань, які мають бути оцифровані і слугувати суспільству.

У якості провідних публічних бібліотек Китаю нами обрано три головні бібліотеки: Національна бібліотека Китаю, Шанхайська бібліотека та бібліотека провінції Ляонін. Інформаційні ресурси Національної бібліотеки Китаю як потужного утримувача друкованих публікацій на початку її діяльності нараховували близько півтора мільйони документів. На початку третього тисячоліття книжкова колекція містила 241 100 000 томів. Електронні версії видань утворюють Наукову бібліотеку, Китайську бібліотеку соціальних наук, базу даних китайських історичних документів, базу даних видань Комуністичної партії Китаю. Інформаційно-ресурсний потенціал Національної бібліотеки Китаю складають понад 400 000 електронних книг, понад 800 000 томів продовжуваних видань, понад 1000 щорічників і понад 6000 оригінальних книг іноземними мовами. Національна бібліотека Китаю має найпотужніше зібрання документів іноземною мовою та найбільшу у світі колекцію китайських видань 400 видавництва.

Вагому частину книжкової колекції складають понад 1 600 000 томів документних пам'яток, а також 270 000 томів рідкісних та цінних видань. Їх оцифровані версії утворюють базу даних китайських відновлених стародруків й китайських рідкісних та цінних видань.

Інформаційні ресурси публічної муніципальної бібліотеки Шанхаю є другим за обсягом друкованих видань зібранням документів. Відмінною особливістю цієї книгозбірні є система інформаційного сервісу, яка повною мірою відповідає сучасним вимогам користувачів. Окремі філії Шанхайської публічної бібліотеки отримали назву інтелектуальної гібридної бібліотеки, завдяки вдалому поєднанню традиційних бібліотечних й інноваційних технологій штучного інтелекту. Роботи-бібліотекарі використовують різні інтелектуальні системи, які допомагають здійснювати адресний пошук в бібліотеці та інтернеті, отримувати і повертати книжки, а також взаємодіяти з інтелектуальним екраном. Східна філія Шанхайської бібліотеки пропонує користувачам не лише друковані документи з історії, літератури, мистецтва, економіки Шанхаю, але й 3D-моделі місцевих культурних об'єктів сучасності й минулого, історичних будівель та інших пам'яток місцевої культури.

На північному сході КНР розташована публічна бібліотека провінції Ляонін, яка виокремлюється своїми колекціями стародавніх рукописів. Поточне зібрання друкованих видань нараховує понад 4 млн. томів, на більш ніж 10 мовах. В бібліотеці представлені 560 тис. стародавніх рукописів, серед яких понад 100 томів особливо цінних видань епохи династій Сун і Юань. Бібліотека володіє унікальною колекцією маньчжурських документів, які відносяться до династії Цин. Понад двадцять років ведеться робота по створенню електронної бібліотеки, яка має охопити повне зібрання книг і рукописних видань.

Таким чином, можна констатувати, що провідні публічні бібліотеки Китаю мають потужний інформаційно-ресурсний потенціал, який актуалізується в цифровому інформаційному просторі шляхом оцифрування та створення електронних баз даних і тематичних цифрових колекцій.

*Вань Шуайтянь*

**«ОЦИФРОВКА», «ЦИФРОВІЗАЦІЯ», «ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ»:  
СПІВВІДНОШЕННЯ ПОНЯТЬ**

*Wang Shuaitian*

**“DIGITIZATION”, “DIGITALIZATION”, “DIGITAL TRANSFORMATION”:  
THE RELATIONSHIP OF THE CONCEPTS**

Для дослідження сучасного стану документно-комунікаційних структур суспільства важливе методологічне значення має питання щодо коректного вживання термінів «оцифровка», «цифровізація» «цифрова трансформація». Це питання нині активно обговорюється в науковому середовищі.

Так, Mark Sen Gupta зазначає, а «оцифровка» передбачає переведення нецифрового в цифрове, а «цифровізація» є забезпеченням чи покращенням процесів за рахунок використання цифрових технологій. На його думку, цифровізація підвищує продуктивність та ефективність при одночасному зниженні витрат, покращує існуючий бізнес-процес або процеси, але не змінює та не трансформує їх. Тобто цифровізація переводить процес із події або серії подій, керованих людиною, в процес, керований програмним забезпеченням. Цифрова ж трансформація — це суттєва зміна процесу, викликана цифровізацією. Тобто, за думкою автора, утворюється піраміда, в якій цифровізація ґрунтується на оцифровці, і, водночас, є передумовою цифрової трансформації.

Tilen Gorenšek і Andrej Kohont визначають оцифровку як процес перетворення аналогових даних у цифровий формат, цифровізацією ж розглядають як використання оцифрування, тобто як важіль для досягнення змін у процесах. Цифрова трансформація, на їх думку, належить до процесу переходу організацій на нові способи роботи та мислення. Результатом цієї діяльності є зближення різних секторів господарства, тобто цифрова конвергенція.

Prof. Dr. Henner Gimpel Prof. Dr. Maximilian Rößlinger вважають, що цифровізація означає зростання проникнення цифрових технологій у суспільство і пов'язані з ними відповідні зміни в поведінці представників соціуму, а цифрова трансформація — керовану адаптацію компаній до процесу цифровізації з метою подальшого сталого розвитку.

Аналіз джерел за темою дослідження демонструє, що співвідношення цих термінів з часом еволюціонує. Так, спочатку цифровою трансформацією називали те, що зараз ми називаємо оцифровкою, тобто переведення із аналогового в цифрове, потім цифровізацією. Цим обумовлений різний спектр поглядів на витоки цього явища. Узагальнено можна виділити три точки зору. Перша зводиться до того, що цифрова трансформація — це процес, який триває десятиліттями, і кожна нова технологія додає йому нові стадії. Друга полягає в тому, що цифрову трансформацію слід пов'язувати з певним періодом розвитку інформаційно-комунікативних технологій (ІКТ), а саме появою так

званої третьої платформи (хмари, мобільність, соціальні технології, «великі дані»). Прихильники третьої точки зору наголошують на бізнес-аспектах впровадження цифрових технологій.

Перший підхід до трактування цифрової трансформації передбачає, що кожний новий ступінь розвитку інформаційних технологій трансформує бізнес, розширюючи його можливості. Сукупність технологічних інновацій призводить до зміни одного укладу на інший. ІКТ — це лише останній ступінь розвитку.

Прихильники другої точки зору вважають, що поява третьої платформи — це саме той рубіж, який і позначає цифрову трансформацію, а всі попередні технології лише готували її. Оцифрування було «прокладанням шляху» для майбутньої трансформації. До появи третьої платформи цифрові інструменти використовувалися лише для автоматизації існуючого способу організації бізнесу. На думку цих дослідників, саме впровадження технологій третьої платформи дозволило трансформувати бізнес-моделі — створити систему клієнтів і постачальників, яка розмиває межі між ланцюжком поставок, виконавцями, партнерами, клієнтами, і ця модель значною мірою визначила роботу всієї вищезазначеної системи. Під це визначення потрапляє багато компаній, які повністю базують свою діяльність на цифровому сервісі. Серед них можна назвати: Skype — найбільший сервіс з передачі голосового трафіку, який не має власної мережевої інфраструктури, Netflix — компанія, з просування телевізійного контенту, що не має власної кабельної інфраструктури, Alibaba Group — найбільший світовий ритейлер, що не має своїх складів; YouTube — найбільша мережа з розповсюдження відео контенту, яка не займається його виробництвом та інші.

Щодо третьої точки зору на цифрову трансформацію, то основну її мету вбачають у підвищенні конкурентоспроможності, додаткових можливостях компаній розвиватися в постійно мінливих економічних умовах. Відмінність цифрової трансформації від звичайної автоматизації полягає у радикальному підвищенні ефективності, тому успішне втілення трансформації в життя, як правило, і призводить до створення нових бізнесів та бізнес-моделей.

Тож аналіз визначень термінів «оцифровка», «цифровізація», «цифрова трансформація» дає змогу коректно застосовувати їх в дослідженнях та уникати методологічних помилок.

*Н. Коржук*

## **ОЦИФРУВАННЯ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ РЕСУРСІВ**

*N. Korzhyk*

### **DIGITIZATION AS A TOOL OF PRESERVATION OF INFORMATION RESOURCES**

Останнє десятиліття в Україні в документно-комунікаційних структурах (бібліотеках, архівах та музеях) запроваджуються оцифрування як особлива технологія збереження оригіналів документів/фондів/пам'яток культури суспільства та як популярний метод надання широкого доступу до оцифрованих ресурсів для необмеженої кількості користувачів.

Події російсько-української війни, підступне знищення країною-агресором бібліотек, архівів, музеїв, їх фондів, безцінних історичних об'єктів наголосили

на важливості й необхідності опанування технологій оцифрування перш за все за для збереження фондів/ресурсів, пам'яток культури документно-комунікаційних структур.

Саме цифрові копії дозволяють зберігати оригінали документів та нерухомих пам'яток історико-культурної спадщини. Прикладом останнього є відновлення після пожежі Собору Паризької Богоматері (Нотр-Дам-де-Парі), що стало можливим завдяки зробленим раніше цифровим копіям храму, на основі яких було створено 3D модель, яка забезпечила можливість реставрації, а саме відтворення архітектурного об'єкту в аутентичному вигляді. Також завдяки цифровому скануванню найближчим часом буде врятований ще один об'єкт культури, що постраждав від пожежі – храм Святого Архангела Михаїла (Прага).

Ця технологія потребує використання трьох основних типів сканерів, а саме метрологічних (ручне сканування), сканерів на штативах (наземне сканування) та повітряних приладів (дрони, гвинтокрили, літаки), що обладнані лазерами (лідарами) – всі вони забезпечують сканування зовнішніх та внутрішніх елементів будівлі з досить високим рівнем точності, що надалі надає можливість моделювати точні копії об'єктів.

Отже, технології лазерного сканування забезпечують можливість отримати деталізовану цифрову модель об'єкта, що дозволяє вберегти від безслідного зникнення та відтворити в колишньому вигляді старовині історико-культурні пам'ятки. Вже багато країн та міжнародних спільнот, разом з такими організаціями, як CyArk, ведуть активну роботу по збереженню, а саме займаються цифровим записом, архівуванням культурної спадщини світу. Україна теж може скористатися цим досвідом для збереження національних культурних пам'яток.

Кожна зі згадуваних сфер (бібліотечна, архівна, музейна) використовує свої підходи та методи в оцифруванні, вони дещо різняться, але кінцевий результат однаковий – цифрова копія / цифрові ресурси.

Слід зазначити, що першими в Україні активно почали оцифровувати свої фонди бібліотеки, результатом цієї діяльності стали їх численні цифрові колекції, повнотекстові цифрові репозитарії, що представлені у вільному доступі, наприклад, цифрові ресурси Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, цифрові проекти: «Культура України», «Історична спадщина України», Old printed books та інші.

Наступними підхопили ідею оцифрування архіву України, і нині в цій сфері маємо знаний результат: крім численних оцифрованих ресурсів, що презентовані на вебсайтах державних, галузевих та обласних архівів, успішно реалізовані цифрові архівні проекти (ЦДЕА України (<https://tsdea.archives.gov.ua/ua/>), e-АРХІВ Михайла Грушевського (<http://hrushevsky.nbu.gov.ua>), Електронний архів української періодики LIBRARIA (<https://libraria.ua/>), Цифровий архів Майдану Незалежності (<https://digitalmaidan.org>), Архів українського німого кіно ([https://www.youtube.com/playlist?list=PLaiKyJj77P4w1B1K\\_lrcNnMoetK8Ykxeh](https://www.youtube.com/playlist?list=PLaiKyJj77P4w1B1K_lrcNnMoetK8Ykxeh)), Електронний архів українського фольклору (<https://folklore-archive.org.ua>) та інші, які пропонують різноманітний контент (оцифровані документи, фото, аудіо, відео, тощо). Особливо цікавим є сучасний проект – Міжархівний пошуковий портал, «єдине вікно доступу до цифрових

ресурсів українських архівів» (<https://searcharchives.net.ua>), оскільки він на єдиній платформі надає доступ до корпоративних цифрових ресурсів різних архівів.

Отже, технології оцифрування та лазерне сканування дозволяє врятувати та зберегти найцінніше надбання людства та пам'ятки історико-культурної спадщини від війни, стихії та часу, а цифрові копії дозволять і надалі демонструвати унікальні ресурси необмеженій кількості користувачів.

*D. Honcharov*

## **INTEGRATION ISSUES OF AUTOMATED LIBRARY SYSTEMS**

*Д. Гончаров*

### **ПРОБЛЕМИ ІНТЕГРАЦІЇ АВТОМАТИЗОВАНИХ БІБЛІОТЕЧНИХ СИСТЕМ**

The most difficult problem about the popular integrated library systems (ILS) is that they were released more than 20 years ago. The software design approaches have changed several times over the two decades. The world is in the process of migrating to cloud solutions such as Amazon Web Services or Google Cloud Platform. One of the challenging tasks for library scientists now is to connect world library distribution system into the one service. This cannot be done without the unification of such systems.

The library science started resolving the issue of book structuring in 1965, when British bookseller W.H. Smith announced implementing of a book standard numbering system. ISBN (International Standard Book Number) is the unique number which distinguishes all the books in the world. ISBN is important to find duplications during the ILS connection, so if the world find a way to integrate all the library management systems, then it will not be a problem to structure all the documents they are working with. The protocols of the data transfer are not always compatible for the different ILS and the data engineering task is to find a way to connect such systems together.

Open-sourced software “Koha” is one of the well-known ILS used world-wide. This is the web-based application with SQL database which has 22 major releases since January 2000 and is in active development now. There are several ways to retrieve data from Koha: RESTful API call, direct database querying, LDAP, unAPI, SIP2 protocols. The most popular data format is XML or JSON. Some less popular and self-written ILS may not have any API at all, and the only way to retrieve data is the report that the system produces. Security standards of some countries, such as Ukraine, don't allow storing data outside the local encrypted network, that's why it may be impossible to make an API request to them from the Net.

The solution which is proposed is not to unify all the ILS, because not all of them are currently supported, but to create one world-wide cloud-based service which makes the unification. All the libraries which want to connect to such system need to send a report with all the documents once a year, because all the modern ILS can generate a report. Then this system needs to transform and save the report in the unified standard and give the user a special UI to all the documents.

*С. Хоменко*

## **ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ДОКУМЕНТУВАННЯ БІЗНЕС-ПРОЦЕСІВ**

*S. Khomenko*

### **INNOVATIVE TECHNOLOGIES OF BUSINESS PROCESS DOCUMENTATION**

Воєнна агресія, розпочата росією проти України 24 лютого 2022 року, кардинально змінила плани як громадян, так і бізнесу. Багато підприємств опинилися в критичних ситуаціях, коли не було змоги вести свою діяльність, отримувати документи, подавати звіти тощо. Тільки за перший місяць війни український бізнес втратив більше, ніж за два роки пандемії COVID-19.

Однак, ще до початку повномасштабного вторгнення, зі сторони держави українському бізнесу надавалася потужна підтримка щодо спрощеного оформлення та отримання документів. Так, за ініціативи Президента України Володимира Зеленського для допомоги громадянам і бізнесу в отриманні державних послуг у 2019 році було розроблено вебсайт і мобільний застосунок «Дія». Ідея створити таку платформу для підприємців виникла через низький рівень навичок та складність процесів, через які власники бізнесу мали певні проблеми.

У нашому дослідженні проаналізуємо деякі документи, які можуть отримати власники бізнесу, скориставшись вебпорталом «Дія».

Для бізнесу на порталі є широкі можливості щодо оформлення, отримання документів, подання звітності, закриття бізнесу тощо. Отримати ці послуги можна, скориставшись блоком меню «Бізнесу», що містить такі розділи: «Земля, будівництво, нерухомість», «Ліцензії та дозволи», «Транспорт», «Дія.City», «Медицина та фармацевтика», «Витяги та довідки», «Створення бізнесу», «Робота».

Цінним для бізнесменів, особливо у період війни, є розділ «Створення бізнесу», адже малий та середній бізнес підтримують економіку України, тому можливість швидко та легко зареєструвати бізнес, керувати ним — важливо і для самих підприємців, і для держави. Послуги, які можна отримати в межах цього розділу: зареєструвати фізичну особу підприємцем, обрати загальну чи спрощену систему оподаткування; змінити інформацію про фізичну особу-підприємця (ФОП), що зберігається в Єдиному державному реєстрі, зокрема внести зміни до громадянства, видів економічної діяльності, контактної інформації, адреси реєстрації ФОП; закрити ФОП; задекларувати зміни цін; зареєструвати товариство з обмеженою відповідальністю на підставі модельного статуту та перехід юридичної особи на діяльність на підставі модельного статуту; подати до Держпродспоживслужби заяву щодо реєстрації потужності оператора ринку харчових продуктів та припинити цю реєстрацію. Також, можна отримати гранти та подати декларації.

У розділі «Ліцензії та дозволи» можна отримати, розширити, звузити чи анулювати ліцензії: з протипожежної безпеки, на послуги з автоперевезень, на виробництво та імпорт ліків. Також, власники бізнесу в межах цього розділу, можуть отримати дозволи на водокористування, виконання будівельних робіт.

Розділ «Земля, будівництво, нерухомість» розкриває перелік послуг, що стосуються державної реєстрації прав на нерухоме майно, подання заяв для



отримання довідок та сертифікатів, подання повідомлень, декларацій. У цьому розділі власники бізнесу можуть отримати витяги про нормативну грошову оцінку, про земельну ділянку; також можна отримати інформацію про осіб, що переглядали відомості про земельну ділянку.

Завдяки розділу «Витяги та довідки» можна отримати чимало документів, наприклад: витяг про нормативну оцінку, витяг про земельну ділянку, довідку щодо об'єкта нерухомого майна. Також можна подати заявку на повторну видачу свідоцтва про народження.

Перевірити автоперевізника, ліцензію відповідного типу для перевезення пасажирів, контактні дані та перелік інших транспортних засобів, якими користується перевізник, замовити дозвіл та міжнародні перевезення вантажів — це все можна зробити у розділі «Транспорт».

У розділі «Медицина та фармацевтика» представлені послуги для власників бізнесу, що надають послуги у сфері охорони здоров'я. Підприємці можуть отримати ліцензії на виробництво та імпорт ліків, продаж лікарських засобів.

Також, на вебпорталі «Дія» можна скористатися послугою електронного підпису документів. Електронний документ має юридичну силу та прирівнюється до паперового з мокрими печатками та підписами. Зокрема, первинні та зведені облікові бухгалтерські документи можна створювати в електронній формі та застосовувати в бухгалтерському обліку.

Розділ «єРобота» пропонує перелік грантів для підприємницької діяльності.

Розділ «Дія.City» поки що не наповнений великою кількістю послуг. Зараз там можна подати заяву про набуття статусу резидента Дія.City. Але, впевнені, що після перемоги цей сервіс буде дуже актуальним та допоможе залучати іноземні інвестиції в Україну.

Проаналізувавши перелік послуг та можливостей для отримання документів, що супроводжують бізнес-процеси, можемо пересвідчитися, що «Дія» — це основний елемент цифрової революції в Україні та міцна опора української економіки в такий складний час. Упровадження доступних і простих електронних послуг сприяє розвіянню міфів про те, що нереально вести бізнес чесно, сприяє збільшенню офіційно зареєстрованих підприємців та таким чином — збільшенню надходжень до Державного бюджету України.

*А. Кузнєцова*

### **КІНО-ФОТОДОКУМЕНТИ АРХІВНИХ ФОНДІВ ЯК ІНФОРМАЦІЙНИЙ РЕСУРС МЕДІАПРОЄКТІВ**

*А. Kuznietsova*

### **ACCESS TO RESOURCES ON PHOTOGRAPHS, DATA, FILMS AND DOCUMENTARIES STORED IN ARCHIVES FOR VARIETY OF MEDIA PROJECTS**

Засоби масової інформації (масмедіа) відіграють значну роль у життєдіяльності суспільства, забезпечують інформаційні потреби споживачів, підтримують політичну комунікацію, формують, закріплюють або змінюють масові установки, спонукають людей до певних дій, засвоєння і переробки інформації її сприйняття або несприйняття. Одним із перспективних,

впливових комунікаційних каналів є на сьогодні інформаційні медіапроекти на телебаченні. Унікальним, на сьогодні, інформаційним проектом, можна вважати створення марафону «Єдині новини», який об'єднав мовлення провідних телеканалів України. Його створення було спричинено повномасштабним російським вторгненням на територію нашої держави та необхідністю споживання громадянами України інформації з єдиного офіційного джерела.

Національна суспільна телерадіокомпанія України замовила дослідження медіапростору України, яке було проведено у травні 2022 року, компанією Gradus Research Company. Воно показало, що на сьогодні 75% українців довіряють інформації, яку вони споживають у марафоні «Єдині новини». Згідно з чим, створення інформаційних, неупереджених медіапроектів має важливу роль для сучасної та майбутньої журналістики.

За випуском кожної телепередачі стоїть значна підготовча, копітка робота, завданням якої є пошук, аналіз та донесення достовірної інформації, яка буде почута та прийнята, як суспільством в цілому, так і кожним споживачем інформації зокрема. Тому журналісти у пошуковій роботі, перш за все, спираються на документальні джерела, пошук яких здійснюють в системі архівних установ України, що складають: центральні архіви України, галузеві державні архіви, місцеві державні архівні установи, архівні установи органів місцевого самоврядування, архівні підрозділи державних наукових установ, музеїв та бібліотек, архівні підрозділи державних органів, органів місцевого самоврядування, державних і комунальних підприємств, установ та організацій, архівні підрозділи об'єднань громадян, релігійних організацій, а також підприємств, установ та організацій, заснованих на приватній формі власності, архівні установи, засновані фізичними особами та/або юридичними особами приватного права, науково-дослідні установи, а також підприємства та організації у сфері архівної справи і діловодства.

Водночас у пошуку документів тележурналіст найчастіше звертається до кінофотоархівів, аудіовізуальних та електронних архівах, які зберігають фонодокументи, відеодокументи, кінодокументи та фотодокументи, найбільший фонд яких зберігається у Центральному державному кінофотофоноархіві України ім. Г. С. Пшеничного (ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного). У своєму арсеналі архів зберігає 419 832 фотодокументи, 69 241 фоно-документи, 12 673 кінодокументи та 1573 відеодокументи. Це є величезним історико-культурним надбанням України та базою для створення сотень документальних медіапроектів на телебаченні. Саме тому робота з цими матеріалами має певні принципи, яким має слідувати кожен користувач архіву.

Під час підготовки документального медіапроекту журналіст повинен зважати, що на використанні інформаційні продукти поширюється закон про авторське право і охорону інтелектуальної власності. Окрім цього варто розуміти, що під час роботи безпосередньо з архівними документами важливо уникати їх пошкодження, в іншому випадку користувач зобов'язаний відшкодувати архіву завдану шкоду.

Використовуючи інформацію з архівних документів журналіст зобов'язаний доносити її до суспільства у чистому вигляді, як вона є. Якщо будь-яка інформація, документи будуть перекручені або фальсифіковані, то журналіст нестиме дисциплінарну, адміністративну, цивільно-правову або

ж кримінальну відповідальність. Тому робота з підготовки матеріалу для документальних телепередач/медіапроектів вимагає ретельної підготовки, аналізу, знань правової системи, вміння працювати з архівними матеріалами.

Слід зауважити, що поняття «архів» у журналістиці не завжди означає роботу з Національним архівним фондом України. Для прикладу, якщо сьогодні у випуску новин ми бачимо сюжет про звільнення від окупації українських територій — це новина, але вже через день-два — стане архівним матеріалом, адже у кутку екрану ви обов'язково побачите плашку «архів».

Кожен телеканал має власний архів. Він може складатися як з відзнятих матеріалів редакцією, які побачив світ, які так і лишилися в архіві, або таких, на які були придбані права. Окрім вищеперерахованих варіантів саме завдяки сьогодишнім технологіям, можливості вільного доступу до інтернету ми маємо змогу бачити необмежену кількість фото-, аудіо- та відеоматеріалів у соціальних мережах, месенджерах, відеохостингових сайтах (таких як YouTube і т.д.), які і є архівом в інтернеті, до якого має доступ кожен охочий.

Не дивлячись на те, де саме журналіст отримав необхідний йому матеріал для підготовки свого медіапроекту, завжди важливо пам'ятати про законодавство, журналістську етику та свій громадянський обов'язок у поданні неупередженої інформації суспільству.

*Н. Маранчак*

## **REELS ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ БІБЛІОТЕК В INSTAGRAM**

*N. Maranchak*

### **REELS AS A TOOL FOR MAKING UP THE IMAGE OF LIBRARIES ON INSTAGRAM**

Сьогодні стратегічна мета публічних бібліотек, на думку М. Маранчака (2021), полягає у формуванні позитивного іміджу в глобальній мережі Інтернет, соціальних мережах, на різних платформах як бренду, інформації якого можна довіряти.

Однією з таких платформ є Instagram, який можна назвати візитною картою книгозбірні, каналом просування її послуг та представлення діяльності. Однак, з огляду на постійний розвиток соціальної мережі, підтримка іміджу, над якою потрібно системно працювати, вимагає введення нових інструментів та актуальних тенденцій у роботі з додатком.

У серпні цього року в Україні повноцінно запрацював формат коротких відео з розширеними можливостями монтажу Instagram Reels — один із найпопулярніших форматів контенту в соціальній мережі на даний момент. Адже, як зазначає Є. Землянов (2022), за власними даними Instagram, близько 91% користувачів переглядають відео на платформі щодня. Це означає, задля якісного обслуговування споживачів інформації та формування позитивного іміджу, за висновком М. Маранчака (2021), бібліотека має повсюдно використовувати ті самі технічні засоби та інформаційні технології, що і її користувачі.

Reels — це короткі відеоролики максимальної тривалості 90 секунд, які зберігаються в окремій вкладці у профілі. Їх можна додавати у спільну стрічку, репостити у Stories, відзначати на фото чи відео друзів, а також ділитися у Direct.

Компанія Meta представила Reels ще у 2020 р., проте в Україні функція з'явилася лише на початку 2022-го. На думку Є. Гурчунової (2022), для користувачів соціальної мережі Reels є ще одним із способів створення розважального контенту, а для компаній та організацій — це шанс підвищити впізнаваність бренду, залучити аудиторію та просувати товар.

Згідно з результатами експерименту канадської платформи управління соціальними мережами «Hootsuite», які надав у своєму дослідженні Є. Землянов (2022), впровадження Reels у стратегію контент-маркетингу бренду підвищує показники охоплення і залученості аудиторії. Так, якщо IGTV і звичайні відео в стрічці в середньому набирали 100-200 вподобань, то Reels — 300-800.

За спостереженням «Genius.Space» (2022), короткі відео Reels просуваються окремими алгоритмами і мають набагато більші шанси потрапляння у стрічку та «Рекомендоване» до нової аудиторії, ніж у стандартних постах.

Як інструмент формування іміджу Reels має бути органічним продовженням цілісної стратегії бібліотек, відображати їх позиціонування і tone of voice — обрану тональність у комунікації зі своїми споживачами. Є. Гурчунова (2022) стверджує, що перевагу одержують облікові записи, які, в межах цієї соціальної мережі, використовують усі формати: Stories, прямі ефіри, Reels, текстові пости. Ігнорування нового формату призведе до втрати передплатників та зниження охоплення.

Instagram Reels може стати ефективним засобом для привернення уваги до бібліотек за допомогою коротких вірусних роликів, а також для набуття лояльності аудиторії, налагодження та підтримки дружнього зворотного зв'язку із користувачами і формування довіри, адже серед тенденцій контенту Reels:

- відхід від шаблону штучної естетики — живий формат;
- зосередження на користі для передплатників — інформативність;
- адаптація виявлених трендів під тематику бренду — пропозиція нового популярного образу.

Reels пропонує різноманітні опції для створення якісного контенту, наприклад: аудіо, ефекти AR, таймер і зворотний відлік, вирівнювання, швидкість, ретуш, ремікси, шаблони.

Потрібно також зазначити, що розділ Reels є плейсментом для таргетованої реклами, яку можна налаштувати за допомогою Facebook Ads Manager. Бібліотеки можуть просувати оголошення, які з'являтимуться між звичайними відео у стрічці Reels, що дає змогу не лише вивести публікації у топовий розділ Instagram, а й націлити їх показ на потрібну аудиторію. У свою чергу, у свідомості Reels аудиторії — розважальні ролики, а не рекламні продукти, тому користувачі не шкодують час на їх перегляд, мають можливість коментувати, переглядати, зберігати рекламні відео, а також ділитися ними та ставити лайки, як і звичайним Reels.

З огляду на можливість Reels, цей інструмент дає можливість розширення кола користувачів в Instagram, а значить збільшення уваги до книгозбірні за допомогою популярного формату контенту і нові перспективи формування іміджу бібліотек та всієї бібліотечної справи в Інтернет-просторі.

## **ООНОВЛЕННЯ ФОНДІВ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ У 2014-2020 РР.**

### **UPDATE OF PUBLIC LIBRARIES COLLECTIONS IN UKRAINE IN 2014-2020**

Фонди бібліотек України є складовою інформаційних ресурсів держави. Вони потребують особливої уваги, постійного розвитку та захисту від інформаційних впливів. В умовах збройної агресії російської федерації проти України питання актуалізації бібліотечних фондів гостро постало перед бібліотечною спільнотою. У червні 2022 р. науковці Національної бібліотеки України імені Ярослава Мудрого провели дослідження «Стан фондів публічних бібліотек України» (2014–2020 рр.), з метою отримання аналітичної інформації для об'єктивної оцінки стану фондів публічних бібліотек України.

Поняття актуалізації фондів включає комплекс таких заходів:

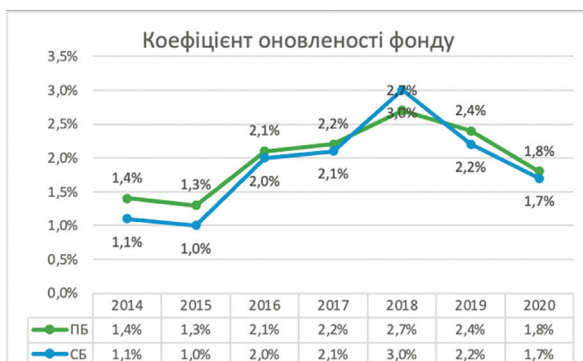
- очищення фондів від пасивної частини видань, що втратили актуальність, надійшли до фондів випадково, були непрофільними для конкретної бібліотеки, фізично зношені та непридатні для використання;
- поповнення фонду сучасною різногалузевою літературою та художніми творами українських та зарубіжних письменників тощо;
- заміна фізично зношених та пошкоджених видань, що не втратили актуальності з часом, рівноцінними виданнями або тими ж, у належному стані.

Оновлення бібліотечного фонду є процедурою, яка необхідна для всіх типів бібліотек. Адже жодна публічна бібліотека не в змозі залишати на вічне зберігання всі наявні комплекти періодичних видань, документи, що не користуються попитом, застарілі публікації.

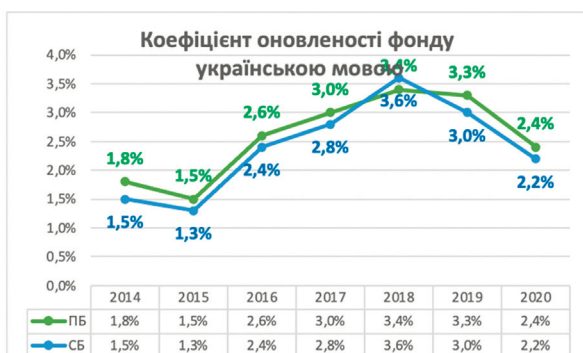
За рекомендаціями ІФЛА норма щорічного оновлення повинна складати 10% від загального фонду. Згідно з постановою Кабінету Міністрів України «Про затвердження Державних соціальних нормативів забезпечення населення публічними бібліотеками в Україні» від 6 лютого 2019 р. №72, публічна бібліотека повинна мати універсальний фонд документів на різних носіях інформації, який щороку має оновлюватися не менше, ніж на 5%, зокрема шляхом:

- закупівлі книжкових видань — не менше 250 примірників на 1000 осіб зони обслуговування;
- передплати періодичних видань Ігyna Лісова не менше 15–20 найменувань газет та журналів;
- отримання документів з інших джерел, не заборонених законодавством.

Дослідження показало, що фактично цей показник далекий не лише від рекомендованих ІФЛА, а й від нормативних і становить близько 2% за 7 років. За період з 2014 р. по 2020 р. картина досить сумна — коефіцієнт оновленості фондів публічних бібліотек у 2014, 2015 та 2020 рр. не досягає й 2% і становить 1,4%, 1,3% та 1,8% відповідно (див рис. 1). Найвищий відсоток оновлення сукупного бібліотечного фонду публічних бібліотек — 2,7% у 2018 р., але й він дуже далекий від затвердженого Постановою мінімального показника — 5%.



*Рис. 1*



*Рис. 2*

Лише в деяких регіонах у певні роки оновлення фондів відповідає нормі. Так, у 2018 р. сукупні фонди публічних бібліотек Луганської обл. оновилися на 5,3%, Івано-Франківської обл. — на 6,4%, Тернопільської — на 6,7%. У 2019 р. лише у сукупності публічних бібліотеках Миколаївської та Рівненської областей коефіцієнт оновлення відповідає нормам й становить 7,3% та 5,7% відповідно. У 2020 р. — лише у Миколаївській обл. — 6,2%. Але цей показник повинен бути понад 5% в кожній бібліотеці України, а не загалом по регіону, області чи країні.

У сільських бібліотеках ситуація значно гірша. Відсоток оновленості фонду не перевищує показник 3% по Україні за весь період з 2014 по 2020 р. Найкращими для актуалізації фондів сільських бібліотек були 2018 та 2019 рр. Тоді фонди книгозбірень ряду областей у сукупності оновилися більше ніж на 6–7%. Зокрема, у 2018 р. це були бібліотеки сіл Івано-Франківської (6,2%), Луганської (7,7%), Миколаївської (7,7%), Тернопільської (7,9%) областей. У 2019 р. — Донецької (7,8%), Миколаївської (7,8%), Рівненської (5,9%).

Фонд документів українською мовою теж постійно оновлюється. За період 2014–2020 рр. коефіцієнт оновлення україномовного фонду публічних бібліотек дещо вищий, ніж оновлення фонду загалом. За роками цей показник є пропорційним до річного оновлення фондів – найнижчий у 2015 р. (1,5%) та найвищий у 2018 р. (3,4%) (див рис. 2).

Дослідження показало, що процес оновлення фондів публічних бібліотек України відбувається не так активно, як того хотілося б. Водночас актуалізація фондів – це не лише надходження, а й вибуття застарілих видань, а кількісні показники не дають уявлення про якість сформованого бібліотечного фонду у змістовному аспекті.

*Є. Забіянов*

### **КРАЄЗНАВЧІ ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ ПІВДНЯ УКРАЇНИ ТА ЇХ РОЛЬ У РЕГІОНАЛЬНІЙ БІОГРАФІСТИЦІ**

*Ye. Zabiianov*

#### **LOCAL LORE ELECTRONIC RESOURCES OF SOUTHERN UKRAINE AND THEIR ROLE IN REGIONAL BIOGRAPHISTICS**

Характерною особливістю сучасного культурного розвитку в усьому світі стало зростання інтересу до біографічного знання. Помітне місце біографічна інформація займає у соціальних комунікаціях, онлайн-ових соціальних мережах та масмедіа. Завдяки цифровим трансформаціям та міждисциплінарним зв'язкам біографічних досліджень з регіональною історією та краєзнавством для розвитку сучасної біографістики починають формуватися й функціонувати краєзнавчі електронні біографічні ресурси.

Важливим внеском у формування вітчизняних біографічних електронних ресурсів стала популяризація історико-біографічної інформації у Всесвітньому павутинні бібліотеками Півдня України. При чому кожна бібліотека намагається знайти та втілити у життя свій концепт презентації різноманітних біографічних та біобібліографічних відомостей про видатних співвітчизників.

Рядом проєктів з інтеграції біографічних даних представлений Одеський регіон. Так, одне з найважливіших завдань та напрямів відділу краєзнавства «Одесика» Одеської національної наукової бібліотеки є збирання та систематизування ретроспективних і сучасних документальних матеріалів, включаючи дослідження про життя та творчість визначних особистостей. Результати цієї праці втілено у бібліографічних покажчиках та біобібліографічних довідниках «Вчені вузів Одеси», «Вчені Одеси», «Краєзнавці Одеси», «Літературна Одеса» та «Письменники Одеси», які представлені окремими рубриками в електронній бібліотеці книгозбірні.

Значний інтерес для нас являє блог відділу краєзнавчої літератури і бібліографії «Одеський краєзнавець» Одеської ОУНБ. Для популяризації життя та творчості видатних імен краю фахівцями ведуться рубрики «Славетні земляки» та «Письменники-ювіляри». Також введено в обіг та надана можливість завантажити електронні оригінал-макети нового біобібліографічного видання з біографічним краєзнавчими нарисами, що містять найновіші відомості про життя та діяльність одеських знавців і колекціонерів рідкісних і цінних книг «Одеські бібліофіли».

Корисною є практика забезпечення доступу читачів до інформації про відомих діячів науково-технічної бібліотеки Національного університету «Одеська політехніка». Контент розробленого власного краєзнавчого інформаційного ресурсу «Вчені університету» представляє собою сукупність самостійних даних (біографії, фото, книги, статті, патенти), які розкривають становлення і розвиток наукових співробітників університету як вчених державного та світового масштабів. Зі свого боку до наповнення контенту електронної бібліотеки науково-технічної бібліотеки Одеського національного технологічного університету біографічними статтями вчених, які відіграли значну роль в історії розвитку науки та наукової думки регіону, та розкриє безцінне джерело біографічних даних про славетних постатей у сфері технологій, науки і техніки, сформовано розділ «Енциклопедія вчених».

Цікавим є досвід зі збереження інформації про видатних людей Одещини та вільна популяризація її серед населення, на рівні установ, організацій, об'єднань та органів місцевого самоврядування ГО «Краєвед». У розділі «Персоналії» одеського історико-краєзнавчого ресурсу представлені повнотекстові статті, що представляють собою відтворення на основі фактів і документів, а також усних переказів історії життя та діяльності мешканців Одещини у зв'язку з суспільними умовами їхніх епох, певних історичних подій, сфери їх діяльності тощо.

На Миколаївщині впродовж останніх років інтегровано найрізноманітніші краєзнавчі електронні ресурси з біографічним наповненням. Застосовуючи у бібліотечній сфері сучасні технології, бібліотеки популяризують унікальний контент, висвітлюють портрети особистостей регіону, залучають до інформування та читання. Інтернет-ресурс «Краєзнавчий калейдоскоп» Миколаївської обласної бібліотеки для юнацтва генерує власні краєзнавчі біографічні проекти «2014-... Герої Миколаївщини: пам'ятаймо!» та «Спортивна гордість Миколаївщини». Затребуваною стала сторінка «Поети-земляки» краєзнавчо-інформаційного блогу «Курс на Корабельний» бібліотеки-філії № 18 Корабельного району м. Миколаєва, набираючи топ кліків від своїх читачів. Про відомих та славетних городян різних часів та епох можна дізнатися й почути в рубриці «Місто. Події. Люди» краєзнавчого аудіоблогу «Звуковий силует Миколаєва» Центральної бібліотеки ім. М. Л. Кропивницького, що реалізовано завдяки співпраці з Миколаївською обласною телерадіокомпанією та міським інтернет-проектом «Николаевский Базар».

Як приклад позитивного результату діяльності можна навести роботу Миколаївської ОУНБ. У 2020 р. за фінансової підтримки Українського культурного фонду бібліотека реалізовувала проєкт «Електронний ресурс web-library «Аркасівська спадщина». У рамках проєкту створено інформаційний електронний ресурс web-library «Аркасівська спадщина», що містить бібліографічну, фактографічну, повнотекстову, образотворчу, картографічну та аудіовізуальну інформацію про представників відомої родини Аркасів, які відіграли важливу роль у формуванні та розвитку освіти, культури, економіки Півдня України. Організатори проєкту зацифрували низку документів, що пов'язані з родиною Аркасів та зберігаються у фондах різних установ та організацій Миколаївської області. На електронному ресурсі також розміщені наукові статті та монографії про життя й діяльність Аркасів, авторами



яких є члени Громадської організації «Українське товариство «Просвіта» Миколаївщини» та інші краєзнавці.

До російської збройної агресії проти України певну роль у розвитку біографічного сегмента Півдня України відігравав web-проект краєзнавчого ресурсу «Краєзнавство Таврії» Херсонської ОУНБ «Херсонщина: час, події, люди...», в якому містилися рубрики: «Видатні постаті Херсонщини», «Гончар і Херсонщина»; «Зупинені миттєвості життя» (фото з сімейних архівів, що ілюструють життя краю у різні роки); «Херсонщина в мемуарах і спогадах»; «Просвітницький рух на Херсонщині» (інформація про діячів осередку «Українська хата» та громадсько-політичного об'єднання «Просвіта»).

Отже, сьогоднішня позначено створенням у відкритому онлайн-просторі низки інформаційних проектів з українським біографічним контентом. Базуючись на основі критерію відбору осіб, на Півдні України засновано й сформовано краєзнавчі електронні ресурси, що постають як довідники інформації про видатних діячів та водночас як дослідницький інструмент. Перспективним завданням при формуванні таких ресурсів стає ефективність їх функціонування в системі вітчизняних біографічних ресурсів з подальшою інтеграцією у світові біографічні системи. У свою чергу кооперація з партнерами бібліотек (історико-краєзнавчі музеї, архіви, заклади вищої освіти, історичні товариства, краєзнавчі громадські організації, фото-, аудіо- та кіно-студії), налагодження організаційних та методичних аспектів, а також упровадження сучасних технологічних рішень розкриє широкому колу користувачів інтернету значний масив біографічної інформації, включаючи не лише елементарні довідкові дані по персоналіях, але й тексти дослідницьких статей і монографій, електронні версії історико-меморіальних документів, різноманітні аудіо- та відеоматеріали.

*С. Денбновецький*

**ПУБЛІЧНІ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ  
ЯК СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ**

*S. Denbnovetskyi*

**PUBLIC LIBRARIES OF UKRAINE  
AS PART OF THE NATIONAL INFORMATION SPACE**

Інформація – важлива складова соціального, економічного, політичного, культурного, освітнього потенціалу людства. В умовах безперервного збільшення її обсягів актуалізувалося питання генерування, оптимізації, зберігання та надання інформації. Відповідно, змінилися форми і способи роботи з великими обсягами інформації та новими знаннями. Цей процес призвів до змін у всіх галузях людської діяльності, у тому числі бібліотечній.

Розвиток і запровадження інформаційно-комунікаційних технологій започаткував істотні зміни в інформаційній сфері на світовому рівні. Їхній всеохоплюючий вплив призвів до створення глобального інформаційного простору, що забезпечує результативну інформаційну взаємодію, доступ до всевітніх інформаційних ресурсів, всебічне задоволення інформаційних потреб, підвищує роль і значення бібліотеки як інституції глобального

формування інформаційних ресурсів та надання цілого спектра інформаційних послуг.

Сьогодні змінилися способи творення інформаційного продукту, що призвело до відповідних трансформацій соціальних комунікацій, адже бібліотека перетворює інформацію у частину національного потенціалу держави, від якого залежить сталій розвиток українського суспільства. Створення єдиного інформаційного простору на базі корпоративної проєктної діяльності надає змогу бібліотекам пропонувати користувачам якісні бібліотечно-інформаційні послуги, що сприяє побудові в Україні інформаційного суспільства.

Бібліотеки України на засадах соціального партнерства і співпраці успішно реалізують численні корпоративні проєкти, здійснюється внутрішньовідомча, міжвідомча, галузева, міжгалузева бібліотечна взаємодія, що вирішує питання координації та кооперації роботи інформаційних установ усіх форм власності та підпорядкування. Численні публікації в професійних виданнях наголошують на важливості впровадження корпоративних проєктів, зокрема, публічними бібліотеками України.

У процесі формування інформаційного суспільства XXI ст. важливим завданням для бібліотечної галузі України постає питання створення мережевого розподіленого середовища для забезпечення доступу як до бібліотечних ресурсів, так і архівних, музейних та інших інформаційних установ у сфері освіти й науки. Нині одним із пріоритетів розбудови інформаційного суспільства в Україні є забезпечення вільного доступу до електронних ресурсів, які є важливим компонентом інформаційно-ресурсного забезпечення сучасного суспільного розвитку.

Бібліотеками вже сформовано певний досвід з надання у своїх громадах доступу до офіційної інформації, налагодження навчання та консультування з питань комп'ютерної грамотності, користування різними онлайн-сервісами, сучасними каналами комунікації тощо. Бібліотеки задіяні у проєктах з протидії дезінформації, поширюючи на своїх сайтах і сторінках у соціальних мережах правдиву інформацію. Отже, крім культурної і освітньої функції вони реалізують також і важливу соціальну місію.

Особливу роль у розширенні доступу суспільства до інформації відіграють електронні бібліотеки, тематичні бази даних, електронні путівники по ресурсам тощо. Це забезпечує формування інформаційних ресурсів в електронному вигляді за допомогою інформаційно-комунікаційних технологій. Бібліотечні електронні ресурси є вагомим складником як науково-освітнього так і національного інформаційного простору.

Публічні бібліотеки України покликані відігравати одну з провідних ролей в упорядкуванні електронних ресурсів, потоки яких постійно збільшуються, адже їх інтеграція, забезпечення до них віддаленого доступу в подальшому сприятиме вирішенню суспільно-значущої проблеми — побудові національної культурної спадщини українського народу.

*І. Павленко*

## **ДИВЕРСИФІКАЦІЯ ОБ'ЄКТІВ БІБЛІОГРАФІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

*І. Pavlenko*

### **DIVERSIFICATION OF OBJECTS OF BIBLIOGRAPHIC ACTIVITY**

Бібліографія є важливою складовою наукового знання і соціальних комунікацій, що охоплює систему установ, бібліографічну інформацію і сфери діяльності, метою яких є реалізація інтелектуального доступу до фіксованих документів як джерела інформації, формування інформаційної культури. Бібліографія виступає сферою людської діяльності, яка виконує функції посередника між документами та споживачами інформації.

Процеси інформатизації та цифровізації суспільства, використання нових інформаційних технологій формують розгалужене інформаційне середовище, яке охоплює якісне і кількісне різноманіття соціальної інформації відповідно до усіх сфер життя людини, що породжує диверсифікацію об'єктів бібліографування.

Традиційно об'єктом бібліографування вважалася книжкова справа, а книга розглядалася як об'єктивний спосіб опредмечування інформації. Підхід до книги як провідного об'єкту бібліографічної діяльності панував у бібліографознавстві практично до середини ХХ ст. Саме в цей час відбулось суттєве розширення об'єктної сфери бібліографії у зв'язку з ускладненням інформаційно-комунікаційного середовища. У бібліографічній діяльності об'єктами бібліографування виступали не лише книги, але й журнали, газети, нотні видання, рукописи, статті, рецензії. При цьому у всіх випадках вони звичайно називаються документами.

У сучасному світі спостерігається значне зростання електронних форм таких документів, збільшення їх частки у загальній структурі джерел інформації. Ця ситуація обумовлена запровадженням та розвитком електронної комунікації. Так, у бібліотечно-інформаційній сфері появляються нові терміни: «електронний документ», «електронне видання», «електронна книга», «електронна публікація». Також широкого поширення набувають такі терміни як: «цифрові інформаційні ресурси», «цифровий документ», тим самим підкреслюється сутність цього виду ресурсів (документів) – форма запису інформації. Всі вищезгадані терміни мають право на існування та термінологічну деривацію. Разом з тим, цілком виправданим може бути використання загального терміну «електронні інформаційні ресурси». Використання терміну «електронний» акцентує на засобі доступу до джерела інформації за допомогою обчислювальної техніки та інших спеціалізованих пристроїв для відтворення тексту, зображення та звуку. Змістом цих електронних ресурсів може бути інформація різної знакової природи (текстова, образотворча, звукова, мультимедійна).

Різноманіття електронних джерел інформації повною мірою проявляється в бібліографуванні, де об'єктами бібліографічної діяльності стають локальні електронні видання на знімних носіях, які мають усі звичні атрибути – назву, видавництво, рік видання, тираж і загалом повторюють структуру традиційного книжкового потоку. Їх типологія переважно укладається до типології друкованих видань.

Нині в електронне середовище успішно перекочувало багато традиційних типів і видів документів (текстових, образотворчих, аудіовізуальних), з'явилися і нові об'єкти, які під визначення документа не підходять. Так, термін «інформаційні ресурси» часто використовується у широкому значенні, у вузькому він позначає вебсайти і вебпортали, які сьогодні стають об'єктами бібліографування. До числа інформаційних ресурсів належать електронні бібліотеки, збірки та колекції документів, різноманітні вебсервіси та бази даних, зокрема бібліографічні, включаючи електронні каталоги. Всі вони, як правило, є багатфункціональними, багатоскладовими системами, що охоплюють різні документи, файли, сервіси тощо.

Отже, слід зазначити, що бібліографія завжди займалася більшою мірою тими формами, які ставали панівними в дану історичну епоху, і значно менше уваги приділяла тим формам, які відмирили або тільки зароджувалися (але ніколи не виключала їх повністю зі свого об'єкта). І так буде завжди. До появи комп'ютерних і мережових технологій бібліографія існувала у своєму традиційному вигляді, де об'єктом бібліографування була книга, документ. Після появи та широкого поширення мережових джерел інформації їхня різноманітність зростає, а об'єктом бібліографування стає текст, фрагмент тексту, знак, що кодує людський досвід, зміст як мінімальний квант інформації.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з детальним вивченням об'єктів бібліографування, їх класифікацією і представленням у вигляді схем з метою відображення їхнього різноманіття, що може стати новим знанням в області теорії та методології бібліографії.

*А. Соляник*

### **МІЖДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ ЯК СВІТОВИЙ ТРЕНД ПІДГОТОВКИ БІБЛІОТЕЧНИХ ФАХІВЦІВ**

*A. Solianyk*

### **INTERDISCIPLINARINESS AS A GLOBAL TREND FOR TRAINING OF LIBRARY SPECIALISTS**

Лідерами інноваційних трансформацій вищої бібліотечно-інформаційної освіти є США та Канада, оскільки саме ці країни традиційно посідають перші місця у світових рейтингах університетів зі спеціальності «Library and Information Management». Університет Торонто (Канада), який ще з 1911 р. започаткував підготовку бібліотечних фахівців, на власному досвіді демонструє посилення тенденції міждисциплінарності в когнітивній та інституціональній складових вищої бібліотечної освіти. Так, вже на початку 1980-х рр. факультет бібліотекознавства Університету Торонто змінює назву на факультет бібліотечно-інформаційних досліджень, у 1988 р. поряд з підготовкою магістра бібліотечної справи він запроваджує освітню програму (ОП) підготовки магістра інформатики. У 1994 р. факультет бібліотечно-інформаційних досліджень змінює назву на факультет інформаційних досліджень, запроваджує спеціалізацію магістра архівознавства, у 1995 р. оголошує набір на оновлену ОП підготовки магістра інформаційних досліджень.

На початку 2000-х рр. факультет одним з перших в країні вводить в дію чотирирічну міждисциплінарну ОП підготовки магістрів в галузі

інформаційних досліджень та доктора права (MIST/JD). У 2004 р. Університет Торонто стає членом міжнародної асоціації університетів iSchool, яка розробляє і просуває інноваційні освітні програми підготовки інформаційних фахівців по всьому світу. Під впливом співпраці з iSchool у 2008 р. факультет інформаційних досліджень Університету Торонто змінює назву на факультет інформації та ініціює уведення в дію нової ОП підготовки магістра інформації (MI). У 2010 р. на факультеті відкрито нові структурні підрозділи – інститут цифрового кураторства та інститут дизайну медіазнань, що сприяє подальшій диверсифікації профілів підготовки інформаційних фахівців.

Нині факультет інформації Університету Торонто об'єднує декілька міждисциплінарних дослідницьких кластерів та інститутів, таких як Digital Curation Institute, Knowledge Media Design Institute, Semaphore, Центр культури та технологій Маклюена. Завдяки корпоративній співпраці цих структурних підрозділів факультетом запроваджено дворічну інноваційну міждисциплінарну ОП підготовки магістра інформації, яка пропонує здобувачам освіти гнучку освітню траєкторію навчання завдяки можливості вибору однієї з 7 спеціалізацій: Управління архівами та записами (ARM); Критичні дослідження інформаційної політики (CIS); Інформаційні системи та дизайн (ISD); Управління знаннями та управління інформацією (KMIM); Дизайн взаємодії з користувачами (UXD); Культура та технології, Бібліотекознавство та інформатика (LIS).

Результат контентаналізу освітніх пропозицій інших канадських та американських університетів свідчить про поширення ними досвіду запровадження міждисциплінарних ОП і подвійних дипломів, що сприяє підвищенню конкурентоздатності випускників, покращенню їх працевлаштування. Так, Школа бібліотечних та інформаційних досліджень Університету Альберти (Канада) окрім класичної програми підготовки магістра бібліотечних та інформаційних досліджень (MLIS) пропонує здобувачам дві міжфакультетські комбіновані ОП: на здобуття ступеня магістра бібліотечних та інформаційних досліджень (MLIS) у поєднанні зі ступенем магістра цифрових гуманітарних наук (MA); магістра бібліотечних та інформаційних досліджень (MLIS) у поєднанні зі ступенем магістра ділового адміністрування (MBA). Ці програми зазвичай тривають понад три роки очного навчання замість п'яти.

Міждисциплінарні програми подвійних дипломів у комбінації магістра інформації з магістром державного управління або доктором юридичних наук пропонує здобувачам освіти Школа управління інформацією Університету Далхузі (Канада). Ще однією ексклюзивною програмою цієї школи є перша в країні комбінована програма підготовки магістра інформації (MI) та магістра управління ресурсами та навколишнім середовищем (MREM). Здобувачі цього подвійного магістерського ступеня концентруються на вивченні особливостей організації, аналізу, пошуку та використання інформації, що має особливе значення для управління навколишнім середовищем, досліджують біофізичні та соціально-політичні аспекти управління екологічними ресурсами. Випускники програми отримують унікальну кваліфікацію, яка забезпечує їм лідерство в державних та приватних організаціях, конкурентні переваги через вміння генерувати інноваційні рішення щодо управління інформацією в ресурсному та екологічному секторах економіки.

Коледж ділового адміністрування та інформаційних наук Університету Кларіона (Пенсильванія, США) теж пропонує здобувачам міждисциплінарні ОП на здобуття магістра наук в галузі бібліотечної справи (MSLS) у поєднанні зі ступенем доктора юридичних наук (JD). Ця ОП стала можливою завдяки налагодженню корпоративної співпраці з кампусом Школи права Університету Уайденера в Гаррисберзі (штат Пенсильванія). Популярними серед вступників є також ОП на здобуття ступеня магістра наук в галузі бібліотечної справи (MSLS) у поєднанні зі ступенем магістра з прикладної історії або магістра в галузі шкільних медіа.

Узагальнення когнітивної складової міждисциплінарних ОП провідних університетів світу дозволяє стверджувати, що об'єктивними чинниками посилення інформаційної складової вищої бібліотечної освіти є тотальна цифровізація глобального комунікаційного простору та зростання стратегічної ролі інформаційних ресурсів як умови розвитку цифрової економіки. Вихідними положеннями для визначення фахових компетентностей майбутніх фахівців в галузі інформації є спрямованість навчання на формування в них здатності розуміти політичні, технологічні та епістемологічні наслідки інформаційних практик, які швидко змінюються. У зв'язку з високою динамікою цих змін освіта професіоналів у сфері інформації має концентруватися на питаннях лідерства та критичного мислення, на вивченні фундаментальних концепцій, теорій та практик, виробленні вмінь досліджувати технології та ресурси для підвищення ефективності діяльності інформаційних установ, служб та спеціалістів. Цей досвід варто взяти до уваги в процесі модернізації вищої бібліотечно-інформаційної освіти в Україні.

*О. Матвієнко, М. Цувін*

### **OSINT-ТЕХНОЛОГІЇ, КОНКУРЕНТНА РОЗВІДКА ТА ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНА ОСВІТА**

*О. Matviienko, M. Tsyvin*

### **OSINT TECHNOLOGIES, COMPETITIVE INTELLIGENCE AND DOCUMENTARY-INFORMATION EDUCATION**

Широкий спектр професійних видів діяльності, на які спрямована сьогодні вища документно-інформаційна освіта за спеціальністю «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа», відображений освітньо-професійними компонентами у назві спеціальності та пропозиціями актуальних міждисциплінарних «цифрових» освітньо-професійних програм у її межах.

Разом з тим, вибір місця працевлаштування після завершення навчання, а також процеси подальшого професійного становлення та професійного успіху як чинників самореалізації особистості, кар'єрні очікування випускника актуалізують необхідність компетентностей, притаманних професіоналам суміжних сфер документно-інформаційної діяльності.

Поміж завдань у сфері документно-інформаційної діяльності сьогодні постають аналіз конкурентного середовища організацій та конкурентна розвідка (ділова, бізнес-розвідка), які потребують необхідних компетентностей, знань, зокрема OSINT-технологій як інструменту реалізації аналітичних завдань.

Окреслюючи терміни «OSINT» та «конкурентна розвідка», наведемо такі їх визначення:

OSINT (Open source intelligence, OSINT, розвідка за відкритими джерелами) — комплекс заходів, інструментів і методів для одержання та аналізу інформації з відкритих джерел. Застосовується щодо пошуку інформації про окремих осіб, організації, події та явища.

Конкурентна розвідка (Competitive Intelligence, CI) — збирання та обробка даних з різних джерел для вироблення управлінських рішень з метою підвищення конкурентоспроможності організації.

Значимо, що термін «розвідка» будемо застосовувати у його загальному розумінні, від поняття «розвідувати» — обстежувати, досліджувати, вивчати що-небудь з певною метою.

Значимо, що конкурентна розвідка стосується не тільки сфери бізнесу та підприємництва, а реалізується й у сфері, зокрема, бібліотечної діяльності застосуванням методології бенчмаркінгу, методу «кращих практик» (best practice) тощо.

Питання доцільності й корисності вивчення дисципліни «Конкурентна розвідка» для успішного професійного розвитку фахівця досліджувались Л. Гимарайєш-Гарсія, професором університету Сан-Паулу, у групі студентів бакалаврату у галузі бібліотечної справи. Дослідник мав на меті з'ясувати думку студентів щодо того, чи підвищує навчання конкурентній розвідці їх шанси на успішний професійний розвиток незалежно від того, чи будуть вони працювати у цій сфері. Л. Гимарайєш-Гарсія враховував особистісне розуміння кожним студентом поняття кар'єрного успіху, їх індивідуальну кар'єрну стратегію, брав до уваги, що навчання за однією програмою бакалаврату висвітлює суттєву різницю між ідеалами та уявленнями кожного із студентів. Розроблена дослідником стратегія викладання дисципліни засвідчила високий рівень показників засвоєння кожного компонента компетентностей, а самооцінка студентів — важливість цих компетентностей для професійного розвитку та реалізації професійних стратегій.

У підготовці фахівців документно-інформаційної діяльності слід згадати наукову дисципліну бібліографознавство, яка сьогодні знаходиться на маргінесі підготовки сучасного інформаційного фахівця. Разом з тим, застосування методів бібліометричного аналізу застосовується у форсайт-дослідженнях, які є складовою інноваційної (технологічної) розвідки і важливим джерелом інформації, яку держава, бізнес і наука використовують для технологічного розвитку, розробки державної політики та наукових програм. Т. Дайм, Е. Гарсес та М. Дабич, досліджуючи метод бібліометричного аналізу як інструмент виявлення поширених і нових методів технологічного форсайту, наголошують на покращенні та інтенсифікації використання бібліометричних інструментів для глибокого аналізу (майнінгу) даних і текстів, а також патентного аналізу.

Загалом, універсальність сучасної документно-інформаційної освіти в Україні, зокрема її інформаційно-аналітичних компетентнісних складових, надає сучасному випускнику широкі можливості професійного самовизначення у комерційному, некомерційному секторах економіки, органах державної влади відповідно до набутих компетентностей.

У загальному виді компетентності, необхідні для виконання діяльності у галузі конкурентної розвідки, окреслені у Стандарті вищої освіти за спеціальністю 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа»:

здатність застосовувати технології та процедури аналітико-синтетичного опрацювання наукової та управлінської інформації;

здатність відстежувати тенденції розвитку предметної сфери шляхом проведення аналізу інформаційних потоків та масивів.

Ці компетентності формуються міжпредметними зв'язками дисциплін навчального плану, є складовою моделі фахівця, однак потребують предметної конкретизації у змісті навчальної дисципліни «OSINT-технології» та «Конкурентна розвідка», зокрема у їх специфічних складових, пов'язаних із конкурентною розвідкою: поняття, роль і призначення конкурентної розвідки, етичні норми та правові основи конкурентної розвідки, роль конкурентної розвідки у забезпеченні стратегічного розвитку підприємства та ін.

*Н. Бачинська*

**ЦИФРОВЕ СПРЯМУВАННЯ ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНИХ ПРОГРАМ  
СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ІНФОРМАЦІЙНА БІБЛІОТЕЧНА, АРХІВНА СПРАВА»  
(ДОСВІД КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ  
І МИСТЕЦТВ)**

*N. Bachynska*

**DIGITAL ASPECT OF EDUCATIONAL AND PROFESSIONAL PROGRAMS  
FOR THE SPECIALTY «INFORMATION, LIBRARY AND ARCHIVAL AFFAIRS»  
(EXPERIENCE OF KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS)**

Київський національний університет культури і мистецтв (КНКІМ) понад 50 років здійснює підготовку фахівців для системи документно-інформаційних комунікацій. Накопичено значний досвід, сформовано науково-освітні школи, вироблено актуальну методологію, органічно поєднуючи науковий та креативний підходи. Виклики часу – глобалізація й цифровізація – спонукають до диференціації спеціальності «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» (ІБАС), що сутнісно доповнює соціально-комунікативну та інформаційно-технологічну компоненти.

Сучасні стратегії навчання та трансформації змісту підготовки фахівців для системи документно-інформаційних комунікацій базуються на інноваційних підходах й уможливаються завдяки інтеграції та оновленням освітньо-професійних програм.

Сьогодні підготовка фахівців спеціальності «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» (ІБАС) здійснюється у тому числі і за такими освітньо-професійними програмами (ОПП), як «Менеджмент соціально-комунікаційних мереж. Інтернет-маркетинг» (із 2020 р.), «Менеджмент веб-проектів, дизайн цифрового контенту» (із 2021 р.), «Медіакомунікації та діджитал продакшн» (із 2022 р.) та «Інтернет-журналістика та блогінг» (із 2022 р.), які об'єднує чільна ідея – цифровий простір і цифровий контент.

Базовими засадами названих освітньо-професійних програм є полікомпонентність та поліструктурність у використанні цифрових технологій, тому освітній контент включатиме візуальні й цифрові медіа, сучасні соціально-



комунікаційні й комунікативні технології, цифрові й медіатехнології, медіаменеджмент, медіавиробництво.

Інноваційною у системі вищої освіти України є ОПП «Менеджмент соціально-комунікаційних мереж. Інтернет-маркетинг», якій притаманна конвергентність з освітніми програмами в галузі маркетингу.

ОПП «Менеджмент вебпроектів, дизайн цифрового контенту» сконцентрована на прогрес цифрового простору системи документно-інформаційних комунікацій і виражається у термінах «цифрового» змісту.

Сформульована у термінах, звичних для сфери журналістики та виробництва продуктів, створених у цифровому середовищі і поширюваних цифровими каналами ОПП «Медіакомунікації та діджитал продакшн». Однак програма сутнісно відповідає підготовці фахівців, здатних виконувати зазначені у назві види діяльності у сфері бібліотечно-інформаційної, архівної справи та документно-інформаційного забезпечення широкого спектру сфер діяльності.

Основний фокус освітньо-професійної програми «Інтернет-журналістика та блогінг» полягає у формуванні та розвитку професійної компетентності у забезпеченні прес-стратегій та різних форм їх реалізації в цифровому соціально-інформаційному середовищі як інтеграційної діяльності, що включає інформаційно (документно)-комунікативну та журналістську компоненти.

Отже, все викладене вище дозволяє зробити правомірний висновок про те, що в умовах динамічного прогресу цифрового виробництва інформаційних продуктів й послуг підготовка фахівців спеціальності «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» у Київському національному університеті культури і мистецтв здійснюється відповідно до вимог часу, а базовим концептом прогресу ІБАС є міждисциплінарні ОПП. Властивості моделі підготовки фахівців спеціальності ІБАС, яка зазнає значної модифікації та оптимізації відповідно до змінюваних соціально-економічних та інформаційно-технологічних умов, її сутнісні характеристики і параметри відображають соціальне замовлення, що є визначальним для виокремлення базових принципів ефективного освітнього процесу, який охоплюватиме вивчення новітніх феноменів масовокомунікаційної діяльності.

*І. Давидова*

## **МЕНЕДЖМЕНТ ЗНАТЬ У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ДОКТОРА ФІЛОСОФІЇ**

*І. Davydova*

### **KNOWLEDGE MANAGEMENT IN THE DOCTOR OF PHILOSOPHY TRAINING SYSTEM**

Потужний розвиток комунікаційних та інформаційних технологій в усіх напрямках діяльності українського суспільства актуалізує питання управління знаннями як домінуючим засобом досягнення вагомих соціально-економічних результатів. У цьому сенсі важливою є підготовка українських науковців як виробників, генераторів, трансляторів, ретрансляторів та споживачів інформації та знань. У рамках освітньо-наукової програми підготовки докторів філософії зі спеціальності 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» в Харківській державній академії культури така підготовка здійснюється на

кафедри цифрових комунікацій та інформаційних досліджень у рамках освітньої компоненти «Менеджмент знань».

Опанування цього курсу особливо важливе для формування і становлення фахівців з інформаційної, бібліотечної та архівної справи як носіїв інноваційних тенденцій у галузі, креативних підходів і сучасних управлінських технологій у сфері, що базується на знаннях. У цьому сенсі важливо акцентувати на тому, що «знання», на відміну від «інформації», завжди пов'язане з унікальністю людини, її поглядами, переконаннями та досвідом». Саме вміння генерувати та опрацьовувати знання, самостійно й вільно орієнтуватись у базових концепціях розвитку галузі, формувати цілісне уявлення про призначення та зміст сучасних інформаційних процесів є важливою метою підготовки доктора філософії.

Менеджмент знань є освітньою дисципліною, яка в контексті сучасних досягнень теорії інформації та соціальних комунікацій не лише посилює світоглядну і теоретичну професійну підготовку аспірантів спеціальності «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа», але й суттєво розширює їх бачення стратегій розвитку українського суспільства в напрямі інтелектуальної економіки та суспільства знань. Вона дозволяє сформувати цілісне уявлення про призначення та зміст управління знаннями, виокремити складові та структуру цього процесу, класифікувати знання за сутнісними ознаками їх поділу на групи та види, опанувати сучасними стратегіями поглиблення знань у галузі фундаментальних та прикладних інформаційних досліджень.

Освітня компонента «Менеджмент знань» суттєво розширює уявлення науковців про предмет когнітології, його співвідношення з іншими науковими дисциплінами інформаційно-комунікаційного циклу, висвітлює еволюцію та сутність концепцій щодо структури когнітології як науки, розкриває статус і сучасну терміносистему когнітології, поглиблює знання про феномени інформації та знань як інтегрованих об'єктів когнітивістики. Поглиблення уявлень про сучасну проблематику й організацію когнітивної діяльності та досліджень у галузі когнітивної комунікації дозволяє сформувати власний дослідницький досвід аспірантів щодо практичного застосування теорії, концепцій і методик управління знаннями як у процесі виконання дисертаційної роботи, так і в різноманітних сферах професійних активностей.

Опанована аспірантами інформація щодо історіографії дослідження знань як феномену і концепту соціокультурної еволюції, їх онтологічних ознак та сучасних проблем класифікації, основних законів і форм функціонування в системі соціальних комунікацій дозволяє на практиці застосовувати технології інженерії знань, включаючи основні методи їх отримання, представлення та моделювання, винаходити й апробувати власні моделі стратегічного управління знаннями, використовувати інноваційні інформаційно-технологічні рішення та застосовувати їх щодо напрямів трансформації документно-інформаційних установ у когнітивному спрямуванні.

Робота над курсом дозволяє здобувачам сформувати навички розроблення стратегічних цілей функціонування знань у інформаційно-комунікаційному просторі соціуму, працювати над визначенням тенденцій розвитку технологій, орієнтованих на знання; застосовувати раціональні форми систематизації, організації і управління знаннями; здійснювати виявлення і формалізацію

знань установи, проводити аудит інтелектуального капіталу й його складових та використовувати новітні вебтехнології для опрацювання знань.

Структурно курс формують три розділи, які змістовно охоплюють трансформацію документно-інформаційних установ в суспільстві знань, аналіз концепції суспільства знань та особливості його формування в сучасному глобальному суспільстві; питання систематизації і управління знаннями, які охоплюють сучасні організаційні й технологічні складові менеджменту знань. У третьому розділі висвітлені питання трансформації документно-інформаційних установ та транскордонного міждисциплінарного транзитиву знань.

Таким чином, менеджмент знань сприяє розширенню наукового кругозору аспірантів, посилює їх можливості використовувати знання, отримані із різних джерел, з метою генерації нових знань і формування власної творчої лабораторії.

*О. Мар'їна, С. Мар'їн*

## **ОБНОВЛЕННЯ ОСВІТНІХ ТРАЄКТОРІЙ МАЙБУТНІХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ФАХІВЦІВ В УМОВАХ ЕКСТРЕНОГО ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ**

*O. Marina, S. Marin*

### **UPDATE OF EDUCATIONAL TRAJECTORIES OF FUTURE INFORMATION SPECIALISTS IN THE CONDITIONS OF EMERGENCY DISTANCE EDUCATION**

В умовах екстреного дистанційного навчання освітні концепції потребують оновлених траєкторій для вирішення поточних освітніх завдань. Нагальним стає відкритий діалог між освітою та технологіями, зокрема через застосування доступних інтерактивних методів навчання, відкритість до нових цифрових інструментів та середовищ, адаптації до змін у навчальних ситуаціях.

Впровадження нових технологій, таких як цифрові класи та вебінструменти для спільної роботи, відкриває нові можливості та способи роботи з аудиторією здобувачів у цифровому середовищі, дозволяє застосувати інноваційні методи навчання та створювати віртуальні навчальні спільноти. Перехід від поодинокі практики використання типових прикладів цифрових інструментів та ресурсів, таких як презентації, електронні й цифрові бібліотеки, віртуальні екскурсії, панорами та музеї, віртуальні виставки, цифрові енциклопедії, цифрові артефакти, до розгортання віртуальних навчальних середовищ дозволяє усунувати будь-які просторові та часові обмеження, заохочує здобувачів до експериментів та творчості, полегшує завдання підвищення їх інтересу до досягнення освітніх цілей.

Дистанційне навчання в цифрових класах дозволяє розгорнути середовища, орієнтовані на здобувачів, розвивати командну динаміку, розробляти сценарії навчання з використанням технологічних інструментів, які полегшують співпрацю, моделювання, відкриття, формування та обмін знаннями, необхідними для розвитку творчості, а також налагодження зворотного зв'язку та формування більшої незалежності здобувачів. Адже віртуальні середовища розширюють простір і час: творчу роботу через спільні завдання зазвичай важко застосувати фізично в аудиторії через обмеженість в часі або техніко-технологічних ресурсах.

Успіх дистанційного навчання повною мірою залежить не лише від цифрового середовища, а й від якості розробленого навчального матеріалу.

При асинхронному екстремому дистанційному навчанні здобувач взаємодіє переважно з навчальним контентом, якість якого може визначати результати навчання. Навчальний контент має включати традиційні текстові навчально-методичні та наочні матеріали, докладні інструкції, посібники, інтерактивні навчальні комплекси. Проектування й розробка обов'язкового інтерактивного навчального контенту має також містити компоненти та дії, які мотивуватимуть здобувачів використовувати в освітньому процесі додаткові або альтернативні джерела, технологічні платформи та інструменти: презентації, електронні бібліотеки, інтерактивні книги, освітні платформи, проекти та ігри, дискусійні форуми, блоги, наукові соціальні медіа тощо. Їх інтерактивні можливості надихатимуть, спрямовуватимуть та підтримуватимуть здобувачів, дозволять активно маніпулювати інформацією в різних контекстах і безлічі ресурсів. Важливим аспектом у відборі таких цифрових інструментів стає аналіз їх відповідності предмету, цілям та завданням освітніх компонентів навчальних програм.

Отже, в умовах екстремого дистанційного навчання потенціал цифрового простору має використовуватися критично, творчо та міждисциплінарно. Застосування цифрових технологій як допоміжного освітнього інструменту має спрямовуватись на створення і розгортання повноцінного освітнього середовища, що розширює простір та час освітніх траєкторій здобувачів, сприяє розкриттю їх творчих здібностей, підвищує мотивацію до розвитку нових форм академічної та соціальної взаємодії та співпраці.

*О. Кобелев*

### **ПОЛІТИЧНА АНАЛІТИКА У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ З ІНФОРМАЦІЙНОЇ, БІБЛІОТЕЧНОЇ ТА АРХІВНОЇ СПРАВИ**

*О. Kobieliev*

### **POLITICAL ANALYTICS IN THE TRAINING SYSTEM OF BACHELORS IN INFORMATION, LIBRARY AND ARCHIVAL AFFAIRS**

Сучасний етап розвитку світової цивілізаційної системи характеризується тим, що постійно прискорюється динаміка процесів, що відбуваються, зростає фактор стихійності, непередбачуваності соціально-економічних та політичних наслідків рішень, що приймаються. У політичній сфері знання та інформація є життєвоважливим ресурсом, але, як і будь-який інший ресурс, ефективно вони можуть бути використані тільки із застосуванням певних інструментів. Одним із таких інструментів, об'єднаних у політичний механізм, є політична аналітика, що представляє собою сукупність методологічної, технологічної та інформаційно-аналітичної діяльності у сфері політики, переробляє величезну кількість різноманітних даних, дозволяє робити на їх основі фундаментальні висновки і давати практичні рекомендації.

Саме тому, в Харківській державній академії культури системою підготовки фахівців зі спеціальності 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» передбачено для студентів-бакалаврів 2 курсу навчальну дисципліну «Політична аналітика». Навчальний обсяг складає 3 кредити ECTS (20 годин – лекційних та 10 годин семінарських занять.). Метою викладання навчальної дисципліни «Інформаційна аналітика» є формування теоретичних знань

та практичних навичок з технологій інформаційно-аналітичної діяльності, застосовуваних в бібліотеках і інформаційно-аналітичних службах.

Згідно з вимогами освітньо-професійних програм (Управління цифровою інформацією та Інформаційно-документна діяльність), освоєння курсу припускає теоретичне навчання (лекційні, семінарські заняття), виконання контрольних робіт, тестових завдань і самостійну роботу студентів. Більша частина занять має дискусійний або проєктувальний характер. Позааудиторна робота студентів орієнтована на засвоєння інформаційно-аналітичних методик політичного спрямування на основі рекомендованих для самостійного вивчення документних джерел. Індивідуальна робота студента спрямована на освоєння навичок проведення інформаційно-аналітичних досліджень в політичній сфері, підготовки відповідних інформаційно-аналітичних продуктів та послуг.

Необхідно зазначити, що курс з політичної аналітики є невіддільною складовою цілого циклу інформаційно-аналітичних та інформаційно-документних дисциплін, таких як інформаційна аналітика, документаційне забезпечення управління, соціальна інформатика та соціальні комунікації.

Навчальна програма з політичної аналітики базується на тому, що в політичному аналізі можна виділити наступні характерні ознаки: проблемно-ситуативна орієнтація, міждисциплінарна концептуальна база і мультипліцизм методик.

Причому розуміння самої політичної аналітики розпадається на ряд вимірів: теоретико-фундаментальний, інструментально-емпіричний та практично-прикладний. Перший включає в себе фундаментальні теоретичні дослідження, цільовою аудиторією яких є наукова спільнота. Інструментально-емпіричний вимір визначається отриманням переробкою емпіричних даних та формуванням на їх основі узагальнень. Практично-прикладний вимір є не що інше, як аналіз конкретної політичної проблеми та співставлення на основі цього аналізу конкретних рекомендацій для замовника дослідження.

Слід зазначити, що знайомство з методологічною основою політичної аналітики, яка нині продовжує розширюватися за рахунок адаптації методик із найширшого кола наук, і така міждисциплінарність є її характерною ознакою (зокрема, широко використовуються такі соціологічні методи як анкетування, експертні опитування, фокус-групи), надає студентам можливість застосувати набуті знання при написанні бакалаврських та магістерських дипломних робіт.

*А. Гурбанська*

**ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ ІБАС У ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ  
«РИТОРИКА ТА ТЕХНОЛОГІЇ НАУКОВОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ»**

*A. Hurbanska*

**PROFESSIONAL TRAINING OF INFORMATION, LIBRARY AND ARCHIVAL AFFAIRS  
SPECIALISTS IN THE PROCESS OF TEACHING THE COURSE “RHETORIC AND  
TECHNOLOGIES OF SCIENTIFIC PRESENTATION”**

Підготовка фахівців зі спеціальності 029 – «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» (галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»), що введена МОН України відповідно до Закону «Про вищу освіту» № 1556-VII/1 від 01.07.2014 (остання редакція 9 грудня 2015 р.) та постанови Кабінету Міністрів

України № 226 від 29.04.2015 р. «Про затвердження переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти», у Київському національному університеті культури і мистецтв (КНУКіМ) відбувається з урахуванням переходу від кваліфікаційної до компетентнісної моделі підготовки фахівців, як того вимагає Закон України «Про освіту» (2017 р.)

З часу відміни галузі знань 27 — «Соціальні комунікації» та оприлюднення таблиці трансформації спеціальностей, а відтак — виникнення і становлення інтегративної 029 — «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» в Україні трансформувалися й територіальні науково-освітні школи, серед яких найпотужнішими є київська (КНУКіМ) та харківська (Харківська державна академія культури, ХДКК). Так, орієнтуючись на структурну й когнітивну трансформацію спеціальності та навчальних дисциплін, КНУКіМ з 2018 р. щорічно проводить Міжнародну наукову конференцію «Інформація, комунікація та управління знаннями в глобалізованому світі», де визначаються актуальні вектори наукових досліджень і формуються специфічні освітні стратегії. Т. Новальська і Н. Бачинська слушно зазначають: нині «київська бібліотечна науково-освітня школа зміцнює традиції, набуті за попередні роки, та формує прогресивне бачення перспектив підготовки бібліотечно-інформаційних кадрів на рівні кращих світових стандартів». Концептуальні засади харківської школи означила А. Соляник: «Основним методологічним принципом реформування системи вищої освіти в Україні є застосування компетентнісної моделі підготовки фахівців, що передбачає набуття студентами системи загальних і професійних компетентностей, які визначають здатність випускника успішно здійснювати професійну та подальшу освітню діяльність». Усе це спрямоване на підготовку кадрів, здатних здійснювати аналітичні й процедурно-технологічні дії, спрямовані на формування інформаційного середовища взаємодії суб'єктів соціальної діяльності.

Викладання курсу «Риторика та технології наукової презентації» для аспірантів зі спеціальності «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» базується на наукових здобутках з оптимізації інноваційної освітньої діяльності та використанні компетентнісно-інтеграційного підходу до неї таких вчених, як В. Бабич, Н. Бачинська, В. Вандишев, Н. Голуб, О. Матвієнко, Т. Новальська, А. Соляник та ін., проте спостерігається недостатня увага до проблеми викладання вищезазваної дисципліни для потенційних докторів філософії.

Тематичний план курсу «Риторика та технології наукової презентації» представляють два розділи: перший — Теорія та історія риторики (академічне ораторське мистецтво; ораторське мистецтво в Давній Греції і стародавньому Римі; вітчизняна риторика; теоретична риторика; практичні прийоми переконання). Другий розділ — Практична риторика (форми і технології наукової презентації: наукова мова як комунікативний феномен; композиція писемного наукового тексту (тези, анотація, стаття, рецензія, відгук; наукові заходи як форма наукової презентації; композиційно-логічна побудова усної наукової доповіді, виступу; електронні технології наукової презентації: етапи організації, підготовки та принципи моделювання наукового виступу й ін.).

Зміст лекційних (22 год.) і практичних (20 год.) занять підготовки фахівців ІБАС визначає дуально-орієнтована модель побудови навчального процесу,

спрямована на програмні компетентності аспірантів: а) загальні: здатність застосовувати теоретичні знання в науковій діяльності і практичних ситуаціях різних форм соціальної комунікації; володіння основами майстерності наукового тексту/виступу; уміння проводити презентації результатів наукових досліджень з використанням інформаційних і комунікаційних технологій і б) фахові: здатність створювати нормативні наукові тексти (тези, стаття, публічний виступ на конференції, дисертаційна робота) зі спеціальності; використовувати широкий спектр цифрових засобів, інструментів, ресурсів і технологій для підвищення ефективності й результативності свого висловлювання (письмово, усно) та ін.

Теоретичні знання апробуються на практичних заняттях (наукові тексти різних жанрів: властивості і структурно-сміслові компоненти; наукові праці/заходи як засіб виявлення риторичних умінь та культури наукової мови; електронна презентація наукового виступу та ін.). Поглибленню практичних умінь і навичок сприяє продумана система завдань, як-от: на матеріалі власної статті визначити особливості наукового (академічного) підстилю; підготувати електронну презентацію свого виступу на конференції (за темою дисертації); визначити спільні й відмінні риси дискусії та полеміки). Важливим складником у підготовці фахівців ІБАС є запитання для самоперевірки (напр.: яке головне завдання презентації?; за якою ознакою виділяють суперечку-монолог, суперечку-діалог, суперечку-полілог?). Перша частина іспиту – тестування, друга – співбесіда з аспірантом стосовно його наукової продукції, що має засвідчити рівень оволодіння практичною (прикладною) риторикою і технологіями наукової презентації.

*А. Гуменчук*

#### **ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ВИЩОЇ БІБЛІОТЕЧНОЇ ОСВІТИ В КРАЇНАХ ЛАТИНСЬКОЇ АМЕРИКИ**

*A. Humenchuk*

#### **STAGES OF FORMATION OF HIGHER LIBRARY EDUCATION IN THE COUNTRIES OF LATIN AMERICA**

Етап генези вищої бібліотечної освіти на Латиноамериканському континенті сягає другого десятиліття ХХ століття. Першою країною, що у 1922 р. заснувала школу підготовки бібліотечних фахівців, була Аргентина. Система вищої освіти цієї країни існувала на той час вже 100 років, оскільки Університет Буенос-Айреса був відкритий у 1821 р. і перший його ректор священник Антоніо Саенс реалізовував концепцію домінування в університетській освіті не релігійного, а природничо-технічного профілю. У 1922 р. на базі філософсько-літературного факультету цього університету було відкрито Школу архівістів та бібліотечарів, яка присуджувала своїм випускникам також звання техніка з музейної справи.

Навчальний план Школи передбачав два теоретичні роки навчання та рік професійної практики, яку майбутні бібліотекарі проходили у бібліотеці Університету. Зважаючи на велику кількість загально-гуманітарних навчальних дисциплін, які містив навчальний план (вступ до філософських досліджень, загальна історія, вступ у літературознавство, історія філософії, курс іспанської чи аргентинської літератури, два роки грецької та латинської мов), варто

констатувати потужний теоретичний фундамент фахової бібліотечної освіти. Умови вступу до Школи були такими ж, як і для інших університетських спеціальностей, але до 1926 р. практичні працівники бібліотек, архівів і музеїв мали суттєві переваги при зарахуванні на навчання.

Варто зазначити, що і донині Університет Буенос-Айреса зберігає міждисциплінарний профіль підготовки фахівців, здійснюючи підготовку бакалаврів, магістрів та докторів філософії в галузі бібліотекознавства та інформаційних наук, яка спрямована на опанування випускниками усіх технологій, що пов'язані з проектуванням, впровадженням, управлінням та оцінкою систем розподілу, використання й збереження інформації в різних галузях знань, зокрема на управління інформацією в бібліотеках, архівах, музеях та інших інформаційних службах.

Етап активного розвитку бібліотекознавчої освіти в країнах Латинської Америки розпочався у 1940-50-х рр.: бібліотечні школи при університетах було відкрито в Панамі (1941), Бразилії (1942), Перу (1943), Уругваї (1943), Мексиці (1945), Чилі (1949), Коста-Ріки (1950) та Колумбії (1956). Розповсюдження бібліотечної освіти було зумовлено об'єктивною потребою підготовки кваліфікованих фахівців для забезпечення належного функціонування численних бібліотек різних типів – від національних до університетських. Перші освітні програми бібліотечних шкіл були орієнтовані на вивчення технологічних процесів формування фондів, їх каталогізацію та організацію бібліотечного обслуговування користувачів. З цієї причини деякі латиноамериканські бібліотечні школи та програми включили до своїх назв слово *Biblioteconomía* або інші подібні: *Escuela nacional de biblioteconomía y archivonomía* [Національна школа бібліотекономії та архівознавства] (Мексика, 1945), *Colegio de bibliotecología* [Коледж бібліотекономії Національного автономного університету Мексики] (Мексика, 1956), «*Licenciatura en biblioteconomía*» [Ліценціат з бібліотекономії Автономного університету Сан-Луїс-Потосі] (Мексика, 1960), *Escuela nacional de bibliotecarios* [Національна школа бібліотекарів] (Перу, 1943), *Escuela universitaria de bibliotecaria* [Бібліотечний коледж] (Уругвай, 1959). У 1960-х рр. бібліотечні школи відкрилися в структурі багатьох університетів Аргентини, Бразилії, Мексики, що було спрямовано на зростання кількісних та якісних показників підготовки кадрів для бібліотек.

У 1970 р. розпочинається етап започаткування післядипломної підготовки бібліотечних фахівців на рівні магістратури та докторантури. Піонером запровадження першої магістерської програми з бібліотекознавства та інформаційних наук не лише в Бразилії, але й на всьому латиноамериканському континенті був Бразильський інститут науково-технічної інформації (ІВІСТ). У перші роки існування відкритої в 1970 р. магістерської освітньої програми у складі науково-педагогічних працівників переважали зарубіжні професори найвищого міжнародного рівня, які були не лише викладачами фахових дисциплін, але й науковими керівниками перших магістерських дисертацій. Це дозволило подолати проблему нестачі висококваліфікованих науково-педагогічних кадрів в Бразилії та в 1994 р. відкрити на базі ІВІСТ першу в латинській Америці докторську науково-освітню програму з бібліотекознавства та інформаційних наук.



Сучасний рівень розвитку системи бібліотечно-інформаційної освіти на Латиноамериканському континенті демонструє така статистика: Бразилія має 47 університетів, в структурі яких функціонують школи або кафедри підготовки бібліотечних фахівців, Аргентина – 16 університетів, Мексика – 13, Колумбія – 6, Чилі – 4, Куба – 3, Коста-Ріка, Ель-Сальвадор, Перу, Венесуела – по 2 університети, Болівія, Еквадор, Панама, Парагвай, Уругвай, Ямайка – по 1 університету.

Аналіз назв сучасних бібліотечних шкіл країн Латинської Америки дозволяє стверджувати про їх консерватизм щодо оновлення векторів підготовки фахівців та диверсифікації освітніх програм відповідно до ключових тенденцій розвитку інформаційного суспільства. Так, 90% з 36 шкіл мають назву Школа бібліотечних та інформаційних наук, які готують бакалаврів в галузі бібліотечної та архівної справи. Лише Монтеррейський вищий технологічний інститут (Мексика) пропонує сучасну назву освітньої програми підготовки магістрів «Інформаційні науки та управління знаннями».

Серед освітніх програм магістерського та докторського рівнів наймодерніші вектори їх профілізації пропонує Бразильський інститут науково-технічної інформації: «Комунікація, організація і управління інформацією та знаннями», «Соціокультурні, політичні та економічні конфігурації інформації». У межах цих тематичних напрямів працюють дослідницькі групи, що розробляють актуальні міждисциплінарні проблеми філософії інформації; реконструкції епістемологічних конфігурацій в галузі теорії комунікації, комп'ютерних та когнітивних наук, бібліотекознавства, музеології, архівознавства для прискореного розвитку теоретико-методичних управління інформацією та знаннями.

*Т. Швачка*

## **СУЧАСНА БЛОГОСФЕРА ЯК НОВІТНІЙ ЗАСІБ ПРОМОЦІЇ КНИГИ ТА ЧИТАННЯ**

*T. Shwachka*

### **MODERN BLOGOSPHERE AS THE NEWEST MEAN OF BOOKS AND READING PROMOTION**

Інтернет-спілкування є невід'ємною частиною нашого життя. Це особливо стосується людей, які займаються створенням власного блогу. Різні автори контенту використовують соціальні мережі, зокрема ютуб (YouTube), інстаграм (Instagram), тіток (TikTok), як інструменти для просування своїх медіапродуктів і підтримки зв'язку з аудиторією.

Останнім часом надзвичайно зросла кількість онлайн-медіа та контенту, створеного користувачами, та спільнот, об'єднаних за певними інтересами. Зростаюча популярність облікових записів у соціальних мережах, присвячених книгам і читанню, зумовила появу книжкових блогерів, які використовують онлайн-платформи для обговорення прочитаного, пошуку односторонніх (віртуальний книжковий клуб), розвитку особистого бренду тощо.

Книжкові блоги, як правило, пропонують не стільки аналітичні, скільки емоційні відгуки про книгу. Цим джерелом користується сучасний споживач інформації, тому відеоблогери можуть швидше встановити зв'язок з цільовою аудиторією і вплинути на її читацькі вподобання, ніж професійні критики

в газетах, літературознавчих статтях, телепрограмах чи будь-якому іншому інформаційному ресурсі.

Важливе місце в сучасній блогосфері посідає ютуб – мережа відеохостингу, що надає користувачам послуги зберігання, розміщення та поширення відео. Однією з популярних спільнот на ютубі є буктуб (від англ. «book» – книга та «tube» – телебачення), де підписники каналів можуть не лише переглядати онлайн-відео, а й коментувати їх, брати участь у дискусіях, обговорювати та рекомендувати книги для читання.

Основним правилом відеогляду книг є нерозголошення сюжетної лінії задля збереження інтриги, тобто без спойлерів (від англ. «to spoil» – псувати). Його важливими складовими є невимущена захоплююча розповідь влогера, успішний монтаж, дотримання вимог щодо таймінгу відео, якісний аудіо- та відеоматеріал.

Книжкові блогери знімають різні типи відео. Найпоширеніші з них – це відеогляди прочитаних книг, де влогер ділиться своїми враженнями, аналізує сюжет. Також буктубери створюють відеоролики жанру «haul», в яких розповідають про книги, які вони придбали, і які хочуть придбати, а також пояснюють свій вибір. Не менш популярними є відео жанру «tags», в яких ведучий каналу відповідає на запитання від шанувальників, які ті залишили в соціальних мережах з відповідним хештегом. Глядачам також цікаві відео з челенджами (від англ. «challenges» – виклики, завдання), де відеоблогер показує, як виконує різні завдання від підписників чи інших влогерів.

Однією з найперших і найпопулярніших буктуберок у світі є американка Крістін Річчіо (ютуб-канал «PolandbananasBOOKS»). Вона створює комедійні рецензії на книги, записує відео, веде особисті блоги та хроніку написання власних романів. Є автором бестселера The New York Times «Почати все спочатку» та однією із засновників найвідомішого книжкового онлайн-клубу на ютубі «BOOKSPLOSION».

На сьогодні найпопулярнішими українськомовними буктуберами є: Дмитрук Л. («Вишневий цвіт»), Типусяк Ю. «ПРОЛІТ», А. Лисенко-Гурська («AnnikaBlog»), К. Келлерман («Ksenia Kellerman») та ін.

Упродовж останніх років набирає все більшої популярності й затребуваності букстаграм (від англ. «book» – книга й «Instagram») – загальноприйнята назва блогів про книги в соціальній мережі інстаграм, головною особливістю якої є креолізованість публікацій, де пост поєднує в собі зображення та текстовий підпис до нього. Букстаграм-публікація включає в себе фотографію книги або серії книг і невеличкий текст – зазвичай лише назву книги із зазначенням автора, до яких іноді додаються яскрава цитата, коротка рецензія або розгорнутий відгук автора.

Букстаграм відомий своєю розкішною естетикою. Блогери публікують фотографії, на яких книги прикрашені квітами, свічками та іншими кольоровими декоративними об'єктами, які підкреслюють матеріальність книг як візуально приємних об'єктів, водночас демонструючи художній талант і літературний смак автора публікації. Букстаграмери також діляться чуттєвими емоціями від прочитаного зі своїми підписниками і відтворюють емоційний досвід читання в описі до зображення, що є критично важливою складовою розвитку парасоціальних стосунків між авторами контенту та їхніми шанувальниками.

Серед українськомовних букстаграмерів достатньо відомими є: *grennysmith*, *bookworm\_nastasia*, *irasik\_books*, *irinyurch*, *maria\_pravda*, *annika\_ly* та ін. Окрім звичайних користувачів, свої акаунти в інстаграми ведуть і видавництва («Ранок», «Видавництво Старого Лева», «Клуб Сімейного Дозвілля», «Vivat») та книгарні («Yakaboo», «Книгарня Є», «Мистецька книгарня Nebo», Bookling) з метою інформування читачів про нові видання.

За останні кілька років стрімко набирає популярності серед підлітків і молоді тикток – платформа для створення й поширення коротких креативних відео з накладеними на них медійними ефектами й музикою. У 2020 р. в цій соціальній мережі утворилася спільнота, присвячена книгам і читанню, яка називається букток (від англ. «book» – книга й «TikTok»). Користувачі знімають короткі відео, де рекомендують і естетизують книги різних жанрів, але переважає молодіжна література, зокрема фантастика й фентезі. Ці відео відображають грайливу, невимушену атмосферу тиктоку. Вони короткі, швидкі та гучні, найчастіше знімаються у вертикальному положенні на смартфоні.

У вкладці з рекомендаціями глядачі тиктоку бачать персоналізовані пропозиції відео на основі публікацій, які вони переглянули й вподобали. Популярність тиктокера не має істотного впливу на алгоритм рекомендацій, що дозволяє контенту будь-якого користувача стати поширеним. Це спонукає авторів відео про книги долучатися до тенденцій платформи, а не витратити час на розвиток особистого бренду. Буктокерів надзвичайно багато, тому скласти рейтинговий список найпопулярніших практично неможливо.

Отже, сучасна блогосфера пропонує привабливий для читачів, неформальний, зручний та сучасний спосіб комунікації, а також є ефективним інструментом орієнтації в сучасному літературному процесі. Цей перспективний напрям активно розвивається і з кожним роком знаходить дедалі більше поціновувачів. Інтернет-спільноти, зокрема буктуб, букстаграм та букток, стали невід’ємною частиною літературної критики, новітнім засобом промоції книги та читання й стимулом розвитку книжкової індустрії.

*Г. Колоскова, Ж. Краснопольська*

#### **УРОКИ ЧИТАННЯ НА ПЛАТФОРМІ GOOGLE MEET ЯК ФАКТОР ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ ДИТЯЧОЇ КНИГИ**

*H. Koloskova, Zh. Krasnopol'ska*

#### **READING LESSONS ON THE GOOGLE MEET PLATFORM AS A FACTOR OF THE POPULARIZATION OF MODERN CHILDREN'S BOOKS**

Останнім часом під впливом таких чинників зовнішнього середовища як COVID-19, введення воєнного стану в Україні та всебічного застосування інформаційно-комунікаційних технологій, книга в житті учнів початкової школи посідає не головне місце, оскільки в більшості перевага віддається технічним засобам. Діти дедалі частіше використовують для навчання та дозвілля смартфони, планшети, комп'ютери замість книг. Водночас саме в початковій школі в учнів формуються уміння та навички свідомого читання, що є запорукою успішного навчання та розвитку особистості у майбутньому. Нині це питання є особливо актуальним для вчителів початкової школи та бібліотекарів. Саме тому вважаємо, що публічній бібліотеці потрібно

організувати дослідження інформаційних потреб учнів та батьків, брати участь у спільних з початковою школою он-лайн заходах з метою популяризації сучасної дитячої книги та виховання у дітей любові до читання.

Видатний український педагог В. О. Сухомлинський писав: «Читання — це найнеобхідніший школяреві інструмент навчання і водночас віконечко у навколишній світ. Без уміння швидко і свідомо читати дитина залишається ніби напівсліпою...» Він розглядав опанування навичками швидкого і свідомого читання, як найважливіший інструмент у оволодінні знаннями не тільки в школі, а й у процесі самоосвіти, як умову для формування інтересу і бажання до знань, як передумову для формування багатого духовного життя школяра і як засіб розвитку мислення.

На сучасному етапі потрібно відзначити, що розвиток інформаційних технологій дуже впливає на розвиток дітей молодшого шкільного віку та призводить до відсутності інтересу до читання та бажання отримати нові знання. Зазначена проблема безпосередньо пов'язана з формуванням особистісного інтересу дитини до читання як до освіти, так і до самоосвіти. Тому, популяризація дитячої книги та залучення учнів початкової школи до читання є одним з основних факторів гармонійного розвитку особистості. У сучасних умовах вважаємо доцільним співпрацю публічної бібліотеки-філії з вчителем на on-line уроках читання в початковій школі, які проходять на платформі Google Meet. На рис. 1 представлений скріншот on-line уроку читання в початковій школі.

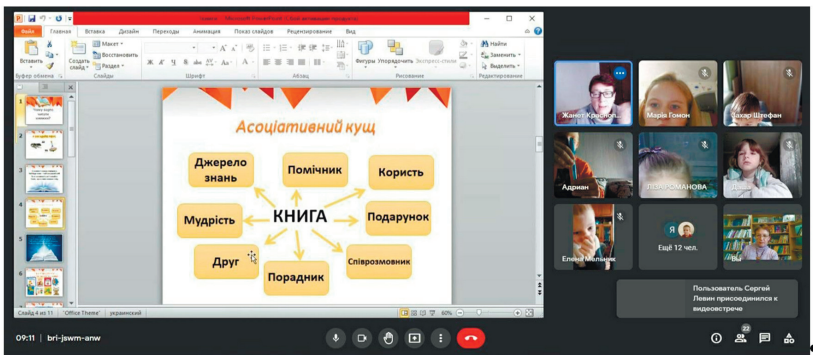


Рис. 1. On-line урок читання «Твій друг — книга» в початковій школі за участю бібліотеки на Слобожанському МКЗК «Дніпровські міські публічні бібліотеки».

Згідно з <https://www.facebook.com/Libr8dp.ua>

Під час уроку мова йшла про роль книги та читання в житті людини. Ефективною формою роботи стало застосування «асоціативного куц», тобто сам куц виник після того, як ми дізналися, з чим саме асоціюється у дітей слово «книга». Бібліотекар ознайомила учнів з героями книг сучасних дитячих письменників, зацікавила та запропонувала їх прочитати, запросила завітати до бібліотеки разом з батьками.

Нині за результатами досліджень і публікацій науковців, констатується криза сімейного читання: вчені говорять про реальну загрозу функціональної неграмотності. У широкому сенсі втрачені традиції сімейного читання та

зменшується час дозвільного читання школярів, саме тому виникає необхідність пошуку нових та ефективних шляхів залучення до читання. Надалі ми розробили цикл зустрічей бібліотекаря з учнями початкової школи на on-line уроках позакласного читання за наступними темами: «Книга вчить, як на світі жить», «Із чистого джерела народної мудрості», «Осінь щедра, осінь золотава», «Жартома і всерйоз про друзів наших менших», «Допитливим дітям про все на світі», «Людина починається з добра» (за творами В. Сухомлинського). Вважаємо, що on-line уроки читання на платформі Google Meet за участю бібліотекаря будуть сприяти інтересу до читання, розвитку інтелекту дитини та популяризації сучасної дитячої книги. І в свій час, вони принесуть приємні плоди — діти стануть читачами.

*Н. Солонська*

**БІБЛІОТЕЧНА ЕМІГРАНТОЛОГІЯ  
В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ**

*N. Solonska*

**LIBRARY EMIGRANTOLOGY IN THE CONTEXT  
OF THE STUDY OF UKRAINIAN LIBRARY FUNDS ABROAD**

На сьогодні є нагальною потреба насичення і забезпечення фондів сучасних вітчизняних бібліотек, підвищення рівня обслуговування їх користувачів літературою (в традиційному вигляді та на електронних носіях), виданою в українському зарубіжжі з історії, антропології, історії мистецтв, українознавства, країнознавства, цивілізацієзнавства, культурології, комунікативістики, конфліктології, літературознавства та ін.; популяризації на історичній батьківщині всього спектру творчого доробку членів української діаспори. Бібліотечна практика вимагає систематизація цієї літератури, проведення науково- і культурно-просвітницьких акцій, що потрібно для адекватного розуміння нашим суспільством творчого доробку українських емігрантів як частини вітчизняної історії та культури. Необізнаність з цим багатим творчим надбанням широких кіл громадськості збіднює наш духовний та знанневий рівень. Звичайно, вищевикладена ідея, хоча й відбиває сучасну інтеграцію наук, взаємодію бібліотекознавства із цілим рядом означених наук, потребує певної наукової дискусії, розгляду з точки зору бібліотечної теорії.

Якщо ми навіть побіжно простежимо інтелектуальні надбання представників діаспори, послідовно, за хвилями еміграції з України, то наші втрати будуть вельми очевидні. Сотні талановитих учених, письменників, поетів, художників, спеціалістів із різних галузей знань (медиків, економістів та ін.) змушені були через неможливість існування з радянською владою, співпраці з нею, переслідувань з її боку з ідеологічних причин, урешті-решт у зв'язку із загрозою для свого життя вдатися до еміграції. Доволі великий інтелектуальний потенціал українців доєднався до фахівців у різних країнах світу. Втім, для переважної більшості емігрантів та їх нащадків Україна залишилася історичною батьківщиною.

Бібліотечна емігрантологія передбачає налагодження способів систематизації, концентрації літератури, виданої представниками української спільноти за кордоном; пошук оптимальних шляхів, методів обслуговування

користувачів книгозбірень цим інтелектуальним надбанням; вивчення і пропагування фондів зарубіжної україніки. Це має свою специфіку, відмінну від обслуговування літератури із загального фонду, оскільки діаспорна література значною частиною видана неукраїнською мовою. Соціокультурні функції бібліотек змінюватимуться, зокрема, під впливом нового підходу до формування фондів і виокремлення в них — надбавь українських діаспор, що відбиватиме культурне різноманіття, трансформоване під впливом культур інших народів.

Крім того, сучасне бібліотечне обслуговування діаспорною літературою потребує від працівників бібліотек знання багатьох іноземних баз даних у бібліотеках світу, вміння орієнтуватися в них, щоб допомогти користувачеві швидко одержати потрібну інформацію; вмінь просувати на інформаційному ринку власний інтелектуальний продукт (наприклад, бази даних своїх бібліотек, бібліографічні каталоги та покажчики, наукові дослідження, здійснювати популяризацію власної наукової діяльності тощо).

Бібліотечна етнологія сприятиме новій соціокультурній взаємодії; протидії акультурації українців діаспори, які в разі концентрації фондів діаспорного творчого доробку відчуватимуть значну зацікавленість у своїй творчості на історичній батьківщині та духовний зв'язок із нею. В такий спосіб розширюється національно-культурний простір діяльності бібліотек; більшої ваги набувають міжкультурні комунікації.

*Л. Кравець*

#### **ФОНДИ І КОЛЕКЦІЇ БІБЛІОТЕК КУЛІНАРНОЇ ТЕМАТИКИ ЯК КОМПОНЕНТ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

*L. Kravets*

#### **LIBRARY FUNDS AND COLLECTIONS OF COOKING TOPIC AS A COMPONENT OF THE HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE**

Кулінарна тематика є предметом наукового інтересу фахівців різних галузей знань — істориків, етнографів, культурологів, філософів, соціологів.

Кулінарія є компонентом культурної спадщини народу, одним із маркерів його ідентичності, інструментом пізнання традицій, історичних зв'язків, сучасних побутових практик. Бібліотеки інших народів докладають зусилля до створення спеціальних кулінарних колекцій та їх популяризації. Ними сформована певна традиція представлення кулінарних документів у фондах бібліотек. При цьому пропонувані зарубіжними бібліотеками кулінарні практики сприяють не лише популяризації бібліотечних фондів, а і розширенню користувацької аудиторії бібліотек.

Міністерство культури та інформаційної політики України, Міністерство закордонних справ України, Міністерство економіки України і Державне агентство з розвитку туризму підписали маніфест української кухні, аби популяризувати українську етнічну кухню та формувати культуру української гастрономії.

Цей маніфест сприятиме промоції у світі української кухні, пошуку нових формул давніх страв, розвитку вітчизняного гастротуризму та посиленню української заявки на включення борщу до списку нематеріальної культурної

спадщини ЮНЕСКО, повідомив у телеграм-каналі міністр культури та інформаційної політики Олександр Ткаченко.

В основі національної кухні різних країн лежать фактори, які вплинули на її формування:

- економічні особливості країни;
- географічне розташування, кліматичні умови;
- історичні події;
- релігійні і старовинні звичаї;
- набір вихідних продуктів і їх поєднання;
- характерні способи, прийоми приготування страв.

«Українська кухня є одним із елементів консолідації, адже тісно пов'язана з нашою історією та культурою. Її безперечно має свій внесок в усвідомлення національної ідентичності. Вареники, галушки, банош, вергуни, борщ – всім відомі ці українські страви. Вони асоціюються з нашою країною», – написав Олександр Ткаченко.

5 жовтня 2021 року в Національній бібліотеці України імені Ярослава Мудрого відбулася презентація книжково-ілюстративної виставки «Гастро-спадщина України: традиції гостинності та культура приготування страв», яку було організовано в межах проекту Українського центру культурних досліджень «Дослідження гастроспадщини України: традиції гостинності та культури приготування страв, як основи для розвитку креативних індустрій регіонів». Проєкт передбачав створення інтерактивної гастрономічної мапи України та першої енциклопедії «Гастроспадщина України – традиції гостинності та культура приготування страв» українською та англійською мовами.

На виставці були представлені документи, які відображають те найкраще, що надбано у галузі українського кулінарного мистецтва, наведена рецептура і технології приготування багатьох страв як для повсякденного харчування, так і до святкового столу. Презентовано книги про звичаї та традиції пов'язані з їжею та харчуванням, а також стародавні рецепти страв національної кухні, кулінарних виробів, чимало корисних порад. Виставка розрахована на тих, хто бажає здійснити ґрунтовні дослідження сфери гастроспадщини, навчитися смачно готувати або довершити свої кулінарні здібності.

В Івано-Франківській обласній універсальній науковій бібліотеці ім. І. Франка у відділі економіко-виробничої літератури функціонує книжково-ілюстративна виставка-порада «Кулінарні шедеври». На ній представлена література, яка відображає те найкраще, що надбано у галузі кулінарного мистецтва, наведена рецептура і технології приготування багатьох страв, кулінарних виробів, напоїв, придуманих і розроблених як майстрами-поварами, так і господинями, які щодня дарують радість трапези своїй сім'ї.

Тут можна ознайомитись з особливостями національних кухонь, знайти багато порад щодо організації фуршетів, шведських столів, кейтерингів та інших популярних форм проведення святкових заходів, оформлення страв та правил їх подачі. Ви дізнаєтесь більше про харчову цінність традиційних та екзотичних продуктів, правила збереження їх поживних властивостей під час приготування їжі, а також про те, скільки можливостей для використання ховають у собі звичні для нас овочі, фрукти, ягоди.

У селі Опішня на Полтавщині в межах фестивалю «Живий хліб» відкрили перші в Україні Музей звареного борщу та Музей живого хліба. Їх створено на базі етносадиби «Лялина світлиця», власницею якої є Олена Щербань. Вона щодня дивує гостей новим рецептом борщу, яких знає щонайменше 365. Серед них – весільний, поминальний, зимовий, літній, білий, коричневий та багато інших. Рецепти господарка збирала по всій Україні, але найбільше – саме у центральних регіонах.

Експонатами музею борщу стали квашена та маринована капуста, свіжий і консервований буряк, цибуля у вінку та часник у пучку. Також тут є глиняні горщики та справжня піч, в яких готується страва.

Отже, кулінарна тематика як важлива складова побутової культури українців потребує дослідження не лише її витоків, а й форм її репрезентації, сутнісних ознак, функцій та ролі у соціальній культурі суспільства. Остання являє собою складне і багаторівневе явище, складовою якого є й кухня певної групи, етносу, нації. Саме в цьому контексті слід вивчати кулінарію як явище, що перебуває у взаємозв'язку з іншими аспектами життя і відображає взаємини людей у суспільстві, норми і форми їхньої поведінки та артефакти, традиційні для нього.

*Т. Швачка*

### **ЗУСТРІЧІ З АВТОРАМИ ЯК ОДНА ІЗ ФОРМ ПРОМОЦІЇ ЧИТАННЯ В БІБЛІОТЕКАХ**

*T. Shwachka*

#### **MEETINGS WITH AUTHORS AS A FORM OF READING PROMOTION IN LIBRARIES**

Промоція читання й залучення нових користувачів є одним із важливих напрямів діяльності публічних бібліотек. Це питання постійно перебуває в полі зору соціологів, книговидавців та бібліотечних фахівців. У 2021 р. Національна бібліотека України ім. Ярослава Мудрого провела соціологічне дослідження «Роль публічних бібліотек у промоції читання». Одним із завдань дослідження було виявити та проаналізувати досвід роботи вітчизняних та зарубіжних публічних бібліотек із промоції читання. Вивчення досвіду публічних бібліотек України здійснювалося за матеріалами сайтів, соціальних мереж бібліотек, публікацій у періодиці за останні п'ять років і було обмежено певними рамками: участь в івент-заходах (книжкових виставках, фестивалях, форумах), організація масових заходів, сімейного й літнього читання, клубні та гурткові форми роботи, використання Інтернету та соціальних мереж, методичний супровід цього напрямку діяльності.

Результати дослідження показали, що задля підвищення ефективності промоції читання публічні бібліотеки використовують як традиційні (презентації книг, зустрічі з авторами, книжкові виставки), так і сучасні форми й методи роботи (створення буктрейлерів, відеооглядів, відеопрезентацій; проведення соціокультурних акцій, флешмобів; задоволення інформаційних потреб читачів в онлайн-форматі: сайти, блоги, сторінки у соцмережах тощо).

Однією із традиційних форм роботи з промоції книги та читання в бібліотеках є зустрічі з авторами. Зазвичай вони присвячені творчості



письменника чи поета, його ювілею або презентації нової книги. Така зустріч може бути організована окремо або бути складовою частиною якогось комплексного заходу з популяризації читання в бібліотеці. Організують такі заходи переважно краєзнавчі та соціокультурні відділи бібліотек.

Більшість бібліотек запрошують передусім місцевих авторів, знайомлять читачів з літературним життям краю, популяризують творчість місцевих письменників та поетів. Так, у межах літературного проекту «Назустріч улюбленому письменнику» (започаткований у 2016 р.), одним з організаторів якого є Івано-Франківська ОУНБ, відбулися зустрічі з популярними місцевими письменниками. Суть проекту полягала в тому, щоб правильно відповісти на 10 запитань про життя і творчість улюбленого письменника. Кожен учасник, який відповів правильно на всі запитання, запрошувався на вечір-зустріч з письменником і мав шанс отримати в подарунок книгу з автографом автора. Організатори цього проекту ставили за мету познайомити якнайбільше користувачів бібліотеки з сучасною літературою краю, популяризувати її, а також здійснити своєрідний зріз знань читачів про письменників Івано-Франківщини та їх творчість.

З метою налагодження контакту та діалогу між читачем і письменником, залучення якомога більшої аудиторії до читання та ознайомлення з творами сучасних місцевих авторів з 2018 р. реалізується просвітницький проект — прому-тур одеських письменників. Під час зустрічей з читачами проведено презентації найкращих видань краєзнавчої, дитячої та художньої літератури, а також збірників «Одеська читанка» та «Одеська хрестоматія», що видані за рахунок коштів обласного бюджету для поповнення фондів бібліотек області.

Львівська обласна бібліотека для юнацтва імені Романа Іваничука за підтримки Департаменту з питань культури, національностей та релігій ЛОДА започаткувала проект «Літературний десант». Його метою стала популяризація творчості сучасних українських (зокрема, західного регіону) письменників та особисте знайомство з ними читачів районних та сільських бібліотек області. У 2017 р. організовано творчі зустрічі з письменниками, поетами та літературознавцями для мешканців 17 містечок і сіл області. На цих заходах автори презентували дітям свій літературний доробок.

З метою розвитку творчого потенціалу миколаївців та популяризації творчості місцевих літераторів, Миколаївська ОУНБ з 2018 р. реалізує локальний проект «Будь на хвилі — читай, думай, дискутуй!», у межах якого відвідувачі бібліотеки долучаються до інтерактивного обговорення сучасного літературного процесу. У межах проекту започатковані акції «Вільний мікрофон» і «Миколаїв, що читає», які проходять у форматах творчих зустрічей, презентацій та обговорень книг. Під час цих заходів відомі поети і письменники Миколаєва мають змогу презентувати свої твори, ділитися думками та творчими планами, надихаючи на творчість читачів.

Введення карантинних обмежень внесло значні корективи в роботу закладів культури. Бібліотекарі почали активно використовувати сучасні засоби спілкування в мережі Інтернет: за короткий час довелося розширити канали комунікації з користувачами, оволодіти навичками застосування онлайн-сервісів у щоденній роботі та організувати свої соціокультурні заходи в режимі он-лайн.

Звичним явищем для бібліотек стало проведення онлайн-зустрічей з письменниками, поетами й цікавими людьми на платформі ZOOM та на безкоштовних сервісах для прямих трансляцій (YouTube, Facebook Live), а також створення нових інформаційних продуктів — буктрейлерів, відеопрезентацій, відеооглядів тощо. Під час цих зустрічей автори мають можливість ознайомити читачів зі своєю творчістю та презентувати нові видання.

При організації презентацій у вигляді відеоконференцій з використанням платформи Zoom або скайп-зв'язку у віддалених користувачів є можливість бути присутніми на цих заходах, ставити запитання або брати участь в обговоренні теми в чаті. Організовувати такі онлайн-презентації можуть невеликі міські або навіть сільські бібліотеки, які мають доступ до мережі Інтернет. Онлайн-формат заходів допомагає розширити коло користувачів бібліотеки і ознайомити з творчістю авторів більш широку аудиторію.

Результати проведеного дослідження дозволяють висувати, що публічні бібліотеки постійно здійснюють промоцію книги та читання, залучають нових користувачів, при цьому використовують як традиційні, так і сучасні форми й методи роботи.

СЕКЦІЯ:  
ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ  
ГЛОБАЛЬНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

*Г. Асєєв*

**ФОРМАТИ ФАЙЛІВ ЕЛЕКТРОННИХ КНИГ**

*Н. Асієєв*

**E-BOOKS FILES' FORMATS**

На сьогоднішній день електронні книги користуються величезною популярністю серед людей, які цікавляться читанням та новинками літературних творів. Це змушує письменників і розробників електронних книг займатися постійним оновленням літературної бази для задоволення потреб читачів. Саме тому стрімко розвивається ринок електронних книг та їх форматів. Сьогодні налічується більше десятка форматів електронних книг, призначених для різного програмного забезпечення та пристроїв. Популярність електронних книг підтверджується і тим фактом, що в США вони вперше випередили з продажу книги в м'яких обкладинках. Так, згідно з даними Асоціації американських видавців, доходи від продажу електронних книг у лютому 2021 року зросли до 90,3 млн доларів, що майже на 170% вище за аналогічний показник роком раніше. Дослідницька група Forrester вважає, що до 2025 року обсяг ринку електронних книг збільшиться до 3 млрд доларів.

Електронні книги — це книги у цифровому варіанті. В основному електронні книги набули свого широкого поширення в глобальній мережі інтернет. За оцінками експертів, щороку кількість користувачів електронних книг збільшується на 80%. Електронні книги переважно затребувані молодими людьми віком до 30 років. Саме цій категорії простіше орієнтуватися в інтернеті та знаходити в електронному сховищі необхідну інформацію (пізнавальну, розважальну, новинну тощо).

Електронні книги мають величезний потенціал для подальшого розвитку. Вартість таких книг практично нульова: вони не потребують паперу для друку, не потрібно залучати друкарні, оскільки це лише файли, які можна переглянути на будь-якому персональному комп'ютері.

Для зберігання електронних книг не потрібні великі полиці. На пару дисків можна помістити пристойну бібліотеку, яка налічує сотні, а то й тисячі книг, і займе це зовсім небагато місця. Ця чудова властивість також дозволяє брати із собою, наприклад, у подорож стільки книг, скільки захочеться. У будь-який зручний час електронні книги можна завантажити в інтернеті. Пошук, навіть серед тисяч найменувань не складе жодної праці.

Електронні книги зручніші у користуванні, ніж їхні паперові аналоги. У наукових працях доводиться використовувати багато цитат, і якщо ви використовуєте паперові версії, то цитати треба шукати та виписувати. При використанні електронних книг, пошук та цитування – набагато простіше. За пару секунд можна скопіювати цілу сторінку тексту і не витратити багато часу на переписування. В електронній книзі дуже просто перейти на потрібний розділ, сторінку або навіть знайти якийсь абзац. Використання електронних книг сильно спрощує і прискорює процес створення наукової роботи.

Безперечною зручністю є можливість миттєвої доставки необхідного файлу. Електронні книги, що значно полегшують проблему вибору видань і передбачають можливість замовлення через інтернет, відкривають нові можливості перед сучасними книгарнями.

Не варто забувати, що у форматі електронної книги можна розповсюджувати журнали, брошури, газети та ін. Тобто, поняття електронна книга дещо ширше, ніж просто книга.

Слід зазначити, що книги можуть зберігатися у файлах різних форматів. Кожен з них має свої особливості та краще чи гірше підходить для зберігання книг, а також для читання на портативних пристроях. Тому слід розбиратися в різних книжкових форматах: це допоможе і при виборі файлу для завантаження з он-лайн бібліотеки або магазину, і при підборі програми для читання, і при покупці пристрою для читання електронних книг.

Існує кілька груп форматів електронних книг – графічні та растрові формати. Растрові формати представляють об'єкт у вигляді множини точок, векторні – у вигляді найпростіших геометричних фігур (точки, лінії, багатокутники). Однак, як і будь-яка інша, ця класифікація є умовною. Наприклад, PostScript (.ps, .eps), PDF можуть бути векторними. Також PDF може містити тільки растрові відскановані картинки або ж навпаки – містити тільки текст.

Графічні растрові формати включають TIFF, JPEG, DJVU.

Графічний векторний формат з конструкцією включає: RTE, HTML, HTML, OPF Flipbook, CHM, SGML, XML, FB3, TEX, PDF, LIT, PostScript, EPS, Eхеbook, RBS, PRC, EPUB.

До цього слід додати, що формати файлів електронних книг відкриті та закриті.

Під відкритим форматом файлу мається на увазі загальнодоступна специфікація зберігання цифрових даних, яка зазвичай розробляється некомерційною організацією зі стандартизації, вільна від ліцензійних обмежень

при використанні. Відкриті формати є підмножиною відкритих стандартів. Головна мета відкритих форматів — гарантувати можливість доступу до даних протягом тривалого часу без огляду на ліцензійні права та технічні специфікації. В останні роки урядові організації багатьох країн виявляють все більший інтерес до відкритих форматів. Приклад відкритого формату файлів електронних книг є: OEB, DjVu, FB2, ePub, PDF.

Закриті формати електронних книг включають: LIT та zTXT.

Електронні книги мають багато форматів файлів. Це пов'язано з тим, що сьогодні ще не було єдиних стандартів, і багато виробників пропонують свої формати, які використовуються у своїх програмах та пристроях. Тим не менш, поступово деякі формати набувають критичної маси та входять до лідерів. Це FB2 — спеціальний формат для електронних книг з кирилицею, який розшифрується як «FictionBook». Також обіцяє для електронних книг, формат EPUB, який розшифровується як «Electronic Publication» і є форматом електронних версій книг, розроблених Міжнародним форумом для цифрових публікацій IDPF.

*Л. Філіпова*

### **ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЙНОЇ СТРАТЕГІЇ В ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ**

*L. Filipova*

### **FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF THE NATIONAL COMMUNICATION STRATEGY IN THE UKRAINIAN EDUCATIONAL SPACE**

Реалізація Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні потребує комунікаційного супроводу з метою формування громадської думки. Серед базових термінів — інформаційна безбар'єрність, цифрова безбар'єрність, суспільна та громадянська безбар'єрність — що передбачає поширення доступу людини до будь-якої цифрової інформації, формату, альтернативної комунікації тощо.

Комунікаційна стратегія спрямована на налагодження системної інформаційної взаємодії (комунікації) під час реалізації стратегічного курсу зі створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року та підвищення рівня поінформованості українського суспільства щодо відповідних дій. Мета комунікаційної стратегії — забезпечення широкого знання про те, що таке безбар'єрність, точного розуміння її складових та прийняття її цінностей. Завданням стратегії є налагодження системи скоординованого і ефективного використання комунікаційних можливостей органів влади для забезпечення рівня знання терміну безбар'єрність, підвищення рівня розділення цінності безбар'єрності і зниження рівня неготовності бути залученим у впровадження безбар'єрності.

Щодо положень освітньої безбар'єрності, то базовими є: можливості для навчання всім громадянам, незалежно від віку та стану здоров'я; формування інклюзивного та доступного освітнього середовища, в якому кожен може навчатись протягом життя; сприйняття професійному розвитку людей і розвиток кадрового потенціалу країни. Окремо виділяються такі складники,

як: безбар'ерна освіта; право на самовдосконалення протягом всього життя та безбар'ерна освіта протягом життя; для усіх — дітей, батьків, для себе.

Етапи комунікаційної стратегії реалізуються відповідно до рівнів: стратегічного, проектного та операційного. На другому рівні, проектному, надані основні завдання, серед яких присутні освітні комунікації: «Шкільна освіта для всіх», «Інформаційна кампанія «Україна без бар'ерів». Основні завдання третього, операційного, рівня охоплюють комунікації всіх видів безбар'єрності (фізичної, освітньої, інформаційної, цифрової, суспільно-громадянської, економічної).

У переважній більшості джерел освітній простір пояснюється як певний педагогічний феномен, що передбачає тісний контакт людини із оточуючим її освітнім середовищем. У результаті такої взаємодії відбувається осмислення і пізнання всіх елементів-носіїв культури. Таким чином даний простір називають структурованою системою педагогічних факторів й умов їх освоєння окремою особистістю в процесі її розвитку та становлення. Але існують й інші тлумачення цього поняття, одним з яких є твердження, що це — система соціальних зв'язків в освітній галузі, яка базується на взаємодії суспільства і соціальних інститутів освітньої спрямованості. Інноваційний розвиток освітніх закладів передбачає обов'язкове проектування освітнього простору, який характеризується обсягом освітніх послуг, а також потужністю та інтенсивністю освітньої інформації. Зазначають, що освітній простір має нерозривний зв'язок з іншими соціально-просторовими феноменами і завдяки йому відбувається реалізація найбільш актуальних проблем і запитів сучасної цивілізації.

Отже, комунікаційна стратегія, спрямована на налагодження системної інформаційної комунікації зі створення безбар'єрного простору в Україні, гармонічно поєднується з освітнім простором, у якому людина може безбар'єрно розвиватися, набувати широкі знання про безбар'єрність та прийняття її цінностей.

*Н. Артамонова, Ю. Павліченко*

## **ВИКОРИСТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНОГО РЕСУРСУ SCOPUS У НАУКОМЕТРИЧНОМУ ДОСЛІДЖЕННІ**

*N. Artamonova, Y. Pavlichenko*

### **USING THE INFORMATION AND COMMUNICATION RESOURCE SCOPUS IN SCIENTOMETRIC RESEARCH**

У роботі застосований наукометричний метод аналізу документів, який часто використовують науковці при оцінці сучасного стану та перспектив розвитку наукової проблеми.

Мета роботи — оцінити можливості глобального ресурсу Scopus у наукометричних дослідженнях сучасного стану наукової проблеми.

Аналіз проведено з використанням глобального цифрового ресурсу Scopus, який забезпечує вичерпний огляд результатів світових досліджень у різних галузях науки та пропонує інтелектуальні засоби відстеження, аналізу та візуалізації результатів пошуку (аналіз проведено за період 2012–2022 рр.) за темою «Брахітерапія рака шийки матки (РШМ)».

Пошук проведено за ключовими словами brachytherapy AND «Cervical Cancer» у полі «назва статті» з обмеженням за фільтрами роки 2012–2022, за типом публікації (статті та огляди) та галуззю дослідження (медицина). За результатами дослідження було знайдено 694 документи, які максимально відповідали тематиці дослідження.

Традиційно оцінено розподіл документів за роками (в цілому їх кількість зростає, незважаючи на нерівномірний розподіл); країнами (лідер США, далі Індія, Японія, Франція, Китай, Канада, Австрія та Нідерланди); провідними центрами (перше місце зайняв Med. Universitat Wien, Австралія (50 док.), друге – Institut de Cacy Sackologie Gustave Roussy, Франція (47 док.), третє – Tata Memorial Hospital, Індія (42 док.); провідними фахівцями, які зробили найбільший внесок у розвиток технологій брахітерапії РШМ, інтенсивність та якість діяльності яких оцінювали за загальною кількістю публікацій та за кількістю посилань на них (виділені найактивніші вчені, зокрема Pötter R. (Medical University of Vienna, Austria), Haie-Meder C. (Gustave Roussy Cancer Campus Grand Paris, Department of Radiation Oncology, Villejuif, France), Tanderup K. (Aarhus Universitets hospital, Aarhus, Denmark) та Mahantshetty U. (Tata Memorial Hospital, Mumbai, India).

Важливим показником для оцінки стану та перспектив розвитку наукового напрямку є ступінь цитованості окремої статті, журналу або автора. Цитованість наукового документа, як форма наукових комунікацій, це теоретична характеристика важливості/ступеня актуальності проведених досліджень у галузі знань та розглядається, насамперед, як показник кількісної оцінки його використання, яке у свою чергу опосередковано відображає його цінність. Високі показники цитування формально свідчать про успішність/авторитетність робіт автора/авторів для наукової спільноти.

Більш детальний аналіз дозволив встановити, що незважаючи на те, що кожен з цих вчених працює в наукових центрах різних країн, вони тісно спілкуються та беруть участь у виконанні спільних міжнародних проєктів, що підтверджують їх публікації. Більше того спільна діяльність є досить плідною, оскільки їх наукові праці мають найбільшу кількість посилань.

Серед спільних досліджень доцільно виділити такі: «Image guided brachytherapy in locally advanced cervical cancer: Improved pelvic control and survival in RetroEMBRACE, a multicenter cohort study», яка має 387 посилань, 24 співавтори із 11 країн світу; «Effect of tumor dose, volume and overall treatment time on local control after radiochemotherapy including MRI guided brachytherapy of locally advanced cervical cancer» має 191 посилання, 14 співавторів із 9 країн світу; «Image guided adaptive brachytherapy with combined intracavitary and interstitial technique improves the therapeutic ratio in locally advanced cervical cancer: Analysis from the retroEMBRACE study» має 173 посилання, 13 співавторів із 7 країн світу. Отже, ці спільні публікації свідчать про високу комунікаційну активність та інтегрованість авторів у міжнародну наукову сферу щодо удосконалення технологій брахітерапії гінекологічної сфери. Така тенденція спільної участі дослідників із різних країн світу у виконанні європейських багатоцентрових когортних досліджень є дуже поширеною і має багато переваг. По-перше, спільні публікації мають найвищу якість виконання та багато посилань, по-друге, – мають багато спонсорів щодо фінансування досліджень. Так, до найактивніших спонсорів за даними БД Scopus доцільно

віднести такі організації: Kræftens Bekæmpelse, Elekta, Medizinische Universität Wien, Varian Medical Systems та ін.

Таким чином за допомогою глобального наукометричного ресурсу Scopus оцінено сучасний стан технологій брахітерапії РІШМ та внесок провідних країн, наукових організацій та вчених у розвиток інноваційних технологій брахітерапії. Встановлені найбільш актуальні, затребувані публікації та найпродуктивніші вчені, які внесли значний вклад у розробку питань брахітерапії РІШМ.

*О. Михайлюк, В. Вершина*

### **КЛІПОВА СВІДОМІСТЬ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ЕПОХИ**

*О. Mikhaiiuk, V. Vershyina*

### **CLIP CONSCIOUSNESS OF THE INFORMATION AGE**

Людина у сучасному світі перевантажена інформацією. Надлишок інформації призводить до того, що людство стикається з масою когнітивних та психологічних проблем. Глобальна інформатизація змінює розумову діяльність людини.

В ужиток входить поняття «кліп-культура». На феномен кліпової культури вперше звернув увагу А. Тоффлер, який розглядав це поняття як складову загальної інформаційної культури. Тоффлер ввів термін «blip», тобто мозаїчне сприйняття світу, яке виникає з аудіовізуальної електронної інформації.

Інтернет заохочує до швидкого споживання незв'язаних уривків інформації з багатьох джерел. Мережа формує людей, які стають здатними до швидкого та поверхневого сканування, але втрачають здатність до концентрації, роздумів та рефлексії. Ф. І. Гіренок вважає, що понятійне мислення перестало відігравати важливу роль у сучасному світі, що відбувається заміна лінійного, бінарного мислення нелінійним мисленням. Для носіїв кліпової свідомості характерні нерозвиненість поняттєвого мислення, невміння узагальнювати, неохильність до аналізу.

Кліповому мисленню притаманне спрощене сприйняття інформації. Людина вже не читає повні тексти, при цьому свідомість орієнтована на прискорене отримання інформації. Далі заголовків мало хто йде. Прискорюючи процеси виробництва, обробки та передачі інформації, інформаційні технології витісняють повільне, вдумливе читання поверхневим переглядом уривків великих масивів інформації, знижують здатність до логічного мислення та рефлексії, формують «кліпову» свідомість.

Збільшення обсягу інформації при обмеженні часу на роз'яснення та усвідомлення проблеми призводить до «мозаїчного» сприйняття інформації. Весь світ представлений на кшталт відеокліпу: миготливі фрагменти, що дробляться на очах і довільно поєднуються. Людина виявляється приреченою на зміну низки «точок зору» і ракурсів дійсності. Формується фрагментоване мислення, яке не охоплює процес в цілому. Розглядаються частини, взяті окремо, у відриві від цілого. Однією з таких трансформацій є дефрагментація свідомості, пов'язана з втратою цілісності світосприйняття, розпадом картини світу на окремі, часом непов'язані між собою елементи. Людина не може, а то й не хоче пов'язувати між собою окремі фрагменти, поєднати їх в єдине ціле. Більшості людей не притаманна цілісність сприйняття та мислення.

Цілісність світосприйняття змінюється еклектичністю, мозаїчністю, розколом картини світу на безліч елементів. Еклектизм сприймається як змішання, механічне з'єднання різнорідних, тобто різних за походженням елементів, стилів, ідей, поглядів тощо. Еклектизм оцінюється як поєднання непоєднуваного, як явище вторинне і неоригінальне, що характеризується поверхневими запозиченнями.

Таке сприйняття відбиває суть масової культури. Кліпова свідомість — результат розвитку масової культури в умовах надлишку інформації. Масова культура за своєю природою міфологічна. Більшість населення планети, яке до цього перебувало у межах традиційної, міфологічної культури у XX ст. перейшло до нової інформаційної формації.

Період кінця XX — початку XXI ст. — період звільнення як від влади мовних структур, так і від самих речей, повернення до образів. Відбувається нове перекодування реальності. Кліпове мислення — це образне мислення. Образне мислення пов'язане з реміфологізацією культури. Міф не передбачає аналітичного мислення, міф — це готовий цілісний образ.

Міф — це спрощення, він не терпить невизначеності, неоднозначності, складності. Міф нереклексивний, оскільки він несумісний із раціонально-критичним підходом до будь-якого явища, віддаючи перевагу емоційному співзвуччю та суб'єктивній переконаності. Міфологічній свідомості притаманний наївний погляд, що нагадує первісне нерозділення знака і предмета, означаючого і означуваного, інформації та реальності. Архаїзація мислення, повернення до міфологічного сприйняття виявляється у дедалі більшому витісненні абстрактно-понятійного мислення, заснованого на розумі, емоційно-образним мисленням, заснованим на чуттєво-емоційному сприйнятті дійсності. Міфічне мислення за своєю природою догматичне, людина не може засумніватися в істинності міфічних образів. В той же час міф внутрішньо амбівалентний, гнучкий та варіативний.

Мислення людини в інформаційному суспільстві формується засобами масової комунікації. Осмислення людиною об'єктивної реальності відбувається під впливом нав'язуваних засобами масової інформації образів.

Міфологізація як суспільне явище є невід'ємною частиною життєдіяльності сучасного суспільства, міфологічне мислення виступає одним із способів освоєння масовою людиною явищ навколишнього світу. В сучасному суспільстві з дуже високим ритмом життя часом простіше мислити готовими шаблонами, не замислюючись про їхній справжній зміст. Виникає реальна можливість штучного створення та поширення міфологічних структур у суспільстві, а також впровадження таких структур у масову свідомість. Міфологічні структури масової свідомості, в свою чергу, є реакцією пересічної людини на виклики соціального буття. Міфологізація свідомості викликана зростаючим розривом між інформаційними можливостями середньої людини та складністю інформаційної ситуації. Людина намагається компенсувати розколотість свідомості новою соціальною міфологією, що створює ілюзію цілісності. Це захисна реакція людської психіки на складність, знеособленість та нестійкість сучасного життя.



*I. Вільчинська, Л. Доскіч*

## **ДОДАТКИ ДЛЯ ГОЛОСУВАННЯ (VOTING ADVICE APPLICATION) ЯК ДЖЕРЕЛО НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

*I. Vilchynska, L. Doskich*

### **VOTING ADVICE APPLICATION AS SOURCE OF SCIENTIFIC RESEARCHES**

Популярність Додатків для голосування (Voting advice application) у Європі спровокувала закріплення за ним низки назв: Додаток порад для голосування, Додаток для допомоги при голосуванні, Засіб зіставлення голосів, Компас для голосування, Компас для виборців, Політичний компас, Виборчий навігатор, Партиїний лічильник.

Цей популярний інтернет-інструмент розроблений для того, щоб допомогти виборцям порівняти свої політичні преференції із відповідними позиціями політичних партій/кандидатів. Це дає змогу виборцям більш широко реалізувати свої інтереси та зробити усвідомлений електоральний вибір.

Крім того, що Додатки є корисним інструментом для виборців і партій, вони містять наукові дані, які мають велике значення для дослідників і практиків, які цікавляться політичними партіями, політичною поведінкою та виборами.

Так, «Political Navigator 2022» став частиною тривалого наукового проекту про європейські вибори. Завдяки унікальній методології та великому об'єму Додаток уможливує значний внесок у дослідження європейських партійних систем і методологій позиціонування партій.

Дослідницькі можливості аналізу Voting Advice Applications сформували на сьогодні навіть окрему підсферу політологічних досліджень, що, у свою чергу, призвело до розробки низки національних дослідницьких проектів, публікацій та навіть відповідних європейських мереж.

Так метою дослідницької мережі з однойменною назвою Voting Advice Applications є об'єднання різних науковців, які цікавляться застосуванням Додатків, їхньою роллю у демократичних виборах, відносинах між партіями, виборцями та у моделях політичної комунікації в Європі та за її межами. На сайті вказано, що таке інтерактивне представлення досліджень корисне як для виборців під час прийняття виборчого рішення, так і для дослідників, зацікавлених у розумінні політичних процесів.

Спільне вивчення VAA дає змогу координувати наукові дослідження, обмінюватися результатами, поєднувати їхній аналіз з іншими підсферами політичної науки: вивчення виборів, партій, електоральної поведінки, партійної політики, демократії. Також дослідники можуть зосереджувати увагу на тому, якою мірою VAA впливають на поведінку, голосування та результати виборів, на питаннях методології та вимірювання результатів.

Наприклад, розробник Додатку Kieskompas є членом асоціації компаній та установ, які займаються маркетинговими дослідженнями, цифровою аналітикою, маркетинговою розвідкою та ін. Його завдання не просто інформувати мешканців, а й відповідно до перевіреної наукової методології генерувати багато даних, які використовуються для проведення наукових досліджень. Також важливим напрямом роботи є обробка даних у цікавий і актуальний контент для ЗМІ.

Про популярність Додатків свідчить також активне звернення науковців до їх вивчення їхніх різних аспектів, що особливо актуалізувалося останнім часом. Так, Т. Фоссен, Дж. Андерсон аналізують основне смислове навантаження додатків з порадами для голосування у контексті конкуруючих поглядів на демократію та громадянство.

Д. Тошков, Дж. Ромейн досліджують можливість використання даних із додатків із рекомендаціями щодо голосування (VAA) для оцінки політичних уподобань прихильників партії. Для цього визначають 10 запитань про переваги щодо питань державної політики, які ставилися приблизно в той самий час і з подібними формулюваннями в традиційних опитуваннях громадської думки та в VAA, проведених у Німеччині та Нідерландах.

Тобто, завдяки унікальній методології та великому об'єму Додатки мають велике значення в науковій сфері, зокрема для дослідників і практиків, які цікавляться політичними партіями, політичною поведінкою та виборами, роблячи значний внесок у дослідження європейських партійних систем і методологію позиціонування партій. Також дослідники зосереджують увагу на тому, як VAA впливають на поведінку, голосування та результати виборів, а також на удосконалення питань методології й вимірювання результатів електронних уподобань.

*О. Романюк, І. Коваленко*

## **АУДІОВІЗУАЛЬНІ ЗАСОБИ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ В ПОЛІТИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ**

*О. Romaniuk, I. Kovalenko*

### **AUDIOVISUAL MEDIA IN POLITICAL ACTIVITY**

Аудіовізуальні засоби (кіно, телебачення, Інтернет) відіграють все більшу й більшу роль в політичному житті сучасного світу. Сьогодні переважну масу політичної інформації громадяни одержують саме за допомогою аудіовізуальних засобів. Перевага аудіовізуальних засобів перед друкованими матеріалами полягає в наступному:

1. Аудіовізуальні засоби є значно доступнішими для пересічних громадян, ніж друковані. З появою аудіовізуальних засобів доступ до ЗМІ одержало багато неписьмених та малограмотних людей. Не дивлячись на те, що в останнє століття людством були досягнуті великі успіхи у викоріненні неписьменності, однак, за даними ЮНЕСКО, сьогодні близько 781 млн дорослих у світі не вміють правильно читати й писати. Причому серед цієї категорії 126 млн становлять молоді люди віком від 15-ти до 24-х років. Окрім того, в останні роки зростає кількість людей, котрі просто лінуються читати і для яких сприйняття інформації з екрану є менш важкою справою, ніж читання газет, журналів та іншої друкованої продукції.

2. Аудіовізуальні засоби масової комунікації дозволяють значно оперативніше доносити інформаційні повідомлення до громадян, ніж друковані. На озвучення, монтаж та поширення аудіовізуальних інформаційних повідомлень потребується значно меншого часу, ніж на написання матеріалу, його набору, власне друку та поширення.

3. Специфіка аудіовізуальних засобів як інструменту політичної комунікації полягає в пріоритеті візуального сприйняття інформації над вербальним. Підрахунки спеціалістів у галузі соціальних комунікацій свідчать, що 69 % інформації на телеекрані передається без слів. Внаслідок цього аудіовізуальні засоби значно більше впливають на емоційне сприйняття громадянами інформаційного матеріалу. Одна справа написати, що якийсь політик або держава скоїли певний злочин, зовсім інакше сприймаються відеофрагменти, на яких показано політика чи певні дії. Безумовно, в другому випадку така інформація буде більш переконливою та легше сприйнята споживачами інформаційного продукту. Більш легке сприйняття аудіовізуального інформаційного продукту зумовлюється тим, що він сприймається не тільки, а в багатьох випадках не стільки, свідомістю, але й мимоволі відкладається в підсвідомості.

Першим з аудіовізуальних засобів, які почали використовуватися в політиці, було кіно, проте перші кінохроніки мали щодо політичних подій суто інформаційний характер. Суттєві зміни у їх висвітленні відбулися під час Першої світової війни, коли великі країни почали використовувати новітні на той час технології для пропаганди задля поширення патріотизму та націоналізму у своїх суспільствах. Поява внаслідок більшовицької революції в Росії тоталітарного режиму надала новий поштовх політизації кінохроніки. Оскільки переважна більшість населення країни була тоді неписьменною, використання кіно в таких умовах значно розширювало можливості агітаційної та пропагандистської роботи більшовицької партії. Саме тому провідник революції В. Ленін визначив кіно як «найважливіше» для більшовиків з усіх мистецтв.

Подібне ставлення до кіно було й у фашистських режимів. Усвідомлюючи потенціальні можливості аудіовізуальних засобів, провідник італійських фашистів Б. Муссоліні казав: «Дозвольте мені здійснювати кінохроніку, і я зможу правити світом». У Німеччині напередодні виборів 1933-го р. нацистські пропагандисти виготовляли озвучені ролики, що нав'язувалися власникам кінотеатрів як вступ до основних фільмів. «Досвідченість і винахідливість цих людей, котрі першими застосували сучасні технічні засоби, надали їм величезну перевагу над суперниками», зауважує німецький журналіст і історик Й. Фест.

Аудіовізуальні засоби використовуються в політиці й в умовах демократії, проте якщо головною метою політичних публікацій в умовах тоталітаризму є пропаганда, за демократії — політична реклама, що активізується в період проведення виборчих кампаній. Значний поштовх використанню аудіовізуальних засобів в політиці надала поява телебачення, яке почало відігравати активну роль у політичному житті сталих демократій у 1950-х роках. Значною подією, що переконливо продемонструвала можливості телебачення як інструменту впливу на політичний вибір громадян, були перші телевізійні дебати між основними кандидатами у президенти США Річардом Ніксоном та Джоном Кеннеді, які відбулися напередодні виборів 1960-го. Хоча напередодні більшість фахівців з політичної прогнозики надавали перевагу Ніксону, Кеннеді, вигравши дебати, став президентом. За результатами соціологічних опитувань, що були проведені невдовзі після виборів, теледебати так чи інакше вплинули на рішення 49 % виборців, а 3 мільйони з числа опитаних відверто заявили, що остаточно визначились саме після перегляду цих телепередач.

Роль аудіовізуальних засобів в політичному процесі ще більше посилив Інтернет, завдяки чому величезна кількість людей, не тільки політиків, але й пересічних громадян, одержала можливість оприлюднювати свої політичні погляди, думки, проекти в електронній мережі. У політиці Інтернет став не тільки важливим інформаційним джерелом, але й засобом мобілізації громадян на акції масового протесту проти зловживань влади, про що засвідчили революції, які прокотилися низкою країн Східної Європи, Азії та Африки у перше двадцятиріччя ХХІ ст. Антидемократичні режими сьогодні докладають багато зусиль до обмеження дії Інтернету в їх країнах, але в той же час намагаються через Інтернет впливати на міжнародне співтовариство. Відповіддю на це з боку демократій стали обмеження на використання Інтернету авторитарними силами, які застосовували Всесвітню Мережу для руйнування демократичних цінностей, підтримку деструктивних рухів та дестабілізації демократичних країн.

*В. Кудлай*

**НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА «ВЕБ-ДИЗАЙН» В УМОВАХ ВПРОВАДЖЕННЯ  
ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНОМУ  
СУСПІЛЬСТВІ**

*V. Kudlai*

**“WEB DESIGN” ACADEMIC DISCIPLINE IN THE CONDITIONS OF  
IMPLEMENTATION OF THE INFORMATION AND COMMUNICATION  
TECHNOLOGIES IN MODERN SOCIETY**

Бізнес-комунікації розвиваються швидкими темпами, тому попит на якісний дизайн сайтів зростає. Бренд, стиль, інші іміджеві елементи, що знаходять відображення у проєктній та функційній відповідності потребам замовника, обумовлюють продуктивність і успішність не тільки сайту, а бізнесу загалом, адже в добу інформаційного суспільства та ще й в умовах карантинних обмежень основні комунікації відбуваються саме у веб-середовищі. В останні роки в оформленні інтерфейсів домінує тенденція до анімаційності, використання графічної символічності замість слів національних мов, що робить такі онлайн-ресурси більш доступними для різноманітних користувачьких категорій. Отже, найбільш популярними та вдалимими стають веб-ресурси з універсальним дизайном (європейський тип оформлення меню, перевага графічної подачі над текстовою в організації структури сайту тощо). Саме тому здобувачі вищої освіти, які краще за інших фахівців розуміються на символіці в комунікаціях можуть найбільш успішно проєктувати дизайн веб-сайтів, який відповідав би параметрам універсальності. Такий феномен пояснює актуальність обраної теми для публікації. Зокрема, потребує роз'яснення роль курсу «Веб-дизайн» у формуванні авангардних знань та навичок у студентів.

У науковій літературі значна увага приділяється прикладним аспектам розробки веб-дизайну, дослідженню психологічних елементів контактування людини і техніки, залишаючи поза увагою педагогічну, культурологічну та соціальну складові у процесі навчання здобувачів вищої освіти. Незважаючи на широке дослідження веб-дизайну як категорії та вимогу практики для його навчання, залишаються невирішеними загальні проблеми, що пов'язані з

педагогічними аспектами в навчанні веб-дизайну з метою формування фахівців будь-якої сфери діяльності.

Дисципліна «Веб-дизайн» тісно пов'язана із такими дисциплінами, як «Комп'ютерні системи та технології», «Інформаційні технології в професійній діяльності», «Соціокультурна діяльність», «Технології обробки графічної інформації», «Іміджологія», «PR-технології та реклама».

Зміст дисципліни пов'язаний з формуванням у здобувачів теоретичних основ комп'ютерної графіки (представлення кольору, графічних форматів та їх структури, пристроїв вводу та виведення графічної інформації, їх характеристики і налаштування, методи растрування та перетворення растрових зображень, побудови і аналізу зображень, основи композиції, пропорції методи роботи з растровою і векторною графікою) та практичних основ обробки зображень (обробка і корекція зображень, імітації техніки графічного дизайну, підготовка графічних проектів, розробка комп'ютерних шрифтів, розробка фірмового стилю).

В курсі передбачено вивчення базових технологій створення сайтів та більш глибокі можливості графічного оформлення дизайну створюваних ресурсів. Вивчається HTML5, CSS, JavaScript і сучасні засоби, що прискорюють розробку, такі як, візуалізовані редактори, бібліотеки, фреймворки. На практичних заняттях з допомогою цих засобів створюються реальні ресурси. Передбачена і самостійна робота зі створення та розміщення в мережі власного сайту.

Отримані знання та вміння допоможуть створювати веб-сайти самостійно та у разі звернення до інших фахівців стане запорукою ефективною та якісною взаємодії з іншими розробниками.

Особливість веб-дизайну полягає в тому, що він виступає як у ролі зовнішнього оформлення інформації, так і змістовним продуктом у нерозривному поєднанні. Під час проєктування сайту, веб-дизайнер створює повноцінний продукт, отже, дизайнер виступає в ролі творця кінцевого виробу. Веб-дизайнер сьогодні – один із знакових соціально-культурних акторів сучасного інформаційного суспільства. Він сам упроваджує новий тип поведінки для інших і сам генерує нову структурну поведінку для себе. Формується унікальний тип демиургів інтернет-культури.

Особливістю дизайну є необхідність регулярного реагування на культурні і технологічні зміни, зауважимо, що веб-дизайн відзначається істотним прискоренням, що пов'язаний з активним розвитком інформаційних технологій.

З метою вдосконалення викладання веб-дизайну, вважаємо за доречне у процесі навчання веб-дизайну використовувати: системний підхід – використання якого дозволяє розглядати відносно самостійні компоненти в сукупній взаємодії; особистісний підхід – спрямований на гармонійний розвиток студента з урахуванням його індивідуальності та цифрову грамотність; діяльнісний підхід – спрямований на отримання прикладних умінь на основі набутих теоретичних знань, зокрема, викладач орієнтує студента на вибір і організацію творчої діяльності з позиції суб'єкта пізнання праці та активності на основі усвідомлення, цілепокладання, планування діяльності, її організації, оцінки результатів і самоаналізу; культурологічний підхід – обумовлений об'єктивним зв'язком людини з культурою як системою цінностей, виробленою людством; розвиток студента й становлення його як творчої особистості на основі освоєної культури і внесення принципово нового, виступаючи творцем

нових елементів інтернет-культури. Студенти в процесі вивчення курсу активізують власний творчий потенціал.

Виявлено, синтезовано та використано кілька підходів до вивчення веб-дизайну, які поєднані в межах декількох міждисциплінарних напрямів й заходів: семантико-семіотичний напрям вивчення веб-дизайну як мови культури, що включає різні підходи (традиційний, інформаційно-семіотичний, некласичний); культурологічні аспекти вивчення веб-дизайну в теорії дизайну (описово-мистецтвознавчий, теоретичний, практичний); педагогічна скерованість вивчення веб-дизайну базується на евристичному підході, формуванні творчого мислення, логічної уяви, інтуїції.

Процес інформатизації сприяв формуванню інформаційного суспільства, а також створення основ для утворення в ньому кіберкультури (форми культури інформаційного суспільства) з її яскравим явищем – інтернет-культурою.

Принципи та методи евристики можуть застосовуватися і в процесі формування у культурологів-дизайнерів творчих умінь у процесі вирішення проблемних завдань, а також в пошукових ситуаціях. Під час вирішення таких завдань відбувається взаємодія аналітичного та інтуїтивного мислення: інтуїція допомагає висунути гіпотезу рішення задачі, а перевірка правильності гіпотези виступає результатом аналітичного мислення.

Навчання в межах курсу включає аналіз способів її трансляції та проектування. Веб-дизайн поєднує у собі різні сфери людської діяльності: інформаційну (як засіб інформаційного простору глобальної мережі) й естетичну. У дизайнерській діяльності часто натрапляємо на рішення пізнавальних завдань за допомогою інтуїтивних та логічних підходів. Ці завдання вирішують найбільш успішно, коли здобувачі вищої освіти мають достатній практичний досвід і теоретичні знання, необхідні для узагальнення матеріалу, що опановують.

У межах навчальної дисципліни розглянуто сучасні технології веб-дизайну, засоби створення сайтів та їх розміщення в мережі Інтернет. На заняттях розглядається багато практичних прикладів, які вирішують типові проблеми розробки. Це служить корисною ілюстрацією технологічних процесів створення ресурсів для мережі Інтернет. Саме надати таке підґрунтя, мобілізувати в єдину систему все розмаїття можливостей веб-дизайну, які часто пов'язані з професіологічною проблематикою є головною метою дисципліни «Веб-дизайн».

Таким чином, ознайомлення з навчальною дисципліною «Веб-дизайн» дає здобувачам вищої освіти важливі в добу стрімкої діджиталізації знання щодо системного бачення можливостей онлайн представлення фахової діяльності як організацій, установ та підприємств, так і окремих осіб.

*І. Захарова*

## **ПРИОРИТЕТНІ НАПРЯМИ ЦИФРОВІЗАЦІЇ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ГРОМАДИ**

*I. Zakharova*

## **PRIORITY DIRECTIONS OF THE TERRITORIAL COMMUNITY'S DIGITALIZATION**

Одним з основних етапів цифрової трансформації територіальної громади (ТГ) має стати розробка Програми цифровізації ТГ, яка позиціонується

як стратегічний документ розвитку громади. У Програмі слід прописати виконання таких заходів:

1) Розвиток телекомунікаційної інфраструктури. Основні можливі заходи: розвиток телекомунікаційних сервісів, забезпечення серверним та телекомунікаційним обладнанням; забезпечення покриття фіксованим ширококутовим доступом до мережі інтернет на основі сучасних телекомунікаційних технологій: оптоволоконні мережі, локальні мережі; сприяння покриттю мобільним ширококутовим доступом до мережі інтернет: 3G, 4G; розгортання публічних WiFi-точок доступу до мережі інтернет; забезпечення ширококутовим доступом до мережі інтернет об'єктів соціальної інфраструктури: заклади освіти, заклади медицини, заклади культури, спортивні об'єкти тощо;

2) Розвиток інформаційної інфраструктури. Основні можливі заходи: впровадження електронних інформаційних ресурсів органу місцевого самоврядування (ОМС): реєстрів ТГ, земельний кадастр, адресний реєстр, реєстр комунального майна, електронних баз даних тощо; впровадження інформаційних систем підтримки аналітичної та управлінської діяльності ОМС: інформаційні системи управління ресурсами громади (облік комунальних активів, управління кадрами, бюджетування, бухгалтерія тощо), система електронного документообігу; інтеграція електронних інформаційних ресурсів та інформаційних систем ОМС з державними електронними інформаційними ресурсами на основі системи електронної взаємодії державних електронних інформаційних ресурсів; інтеграція систем електронного документообігу ОМС з системою електронної взаємодії органів виконавчої влади; впровадження інструментів електронної ідентифікації шляхом підключення електронних інформаційних ресурсів та інформаційних систем ОМС до інтегрованої системи електронної ідентифікації;

3) Цифровізація публічних послуг. Основні можливі заходи: автоматизація подання звернень та заяв щодо надання публічних послуг шляхом розроблення та впровадження електронних кабінетів, вебінструментів попередньої подачі звернень та заяв; цифровізація або скасування довідок, витягів, виписок шляхом використання можливостей єдиного захищеного інформаційного простору громади; упровадження пілотних проектів із реалізації електронних сервісів та систем у ОТГ; впровадження електронних черг; реалізація принципу «цифровий за замовчуванням»: послуги надаються за замовчуванням у електронному виді з використанням інструментів електронної ідентифікації; забезпечення інформування заявника щодо статусу розгляду звернення чи надання послуги;

4) Впровадження інструментів е-демократії. Основні можливі заходи: запровадження проектів зі створення інструментів (сервісів) із застосуванням відкритих даних; впровадження інструменту електронних петицій до ОМС; впровадження інструменту громадського бюджету, бюджету участі ТГ; впровадження інструментів онлайн-обговорення проектів нормативно-правових актів та інших інструментів участі громадян у прийнятті управлінських рішень громади; впровадження електронних консультацій;

5) Впровадження цифрових інструментів у соціальні сфери громади: освіта, медицина, безпека життєдіяльності. Основні можливі заходи: освіта:

запровадження електронних щоденників, електронних журналів; розвиток програм підвищення цифрової грамотності; медицина: впровадження медичних інформаційних систем; безпека життєдіяльності: впровадження систем відеоспостереження; впровадження систем оповіщення;

6) Організаційне, ресурсне та методичне забезпечення цифровізації. Основні можливі заходи: проведення оцінки стану цифрового розвитку ТГ за визначеними показниками; інвентаризація інформаційних та програмно-технічних ресурсів ОМС з урахуванням вимог нормативно-правових актів стосовно використання комп'ютерних програм; розробка нормативно-правових та технічних документів, методичних рекомендацій щодо організації виконання завдань Програми, створення, впровадження та адміністрування інформаційних систем, програмно-технічних комплексів, засобів інформатизації, механізмів інтеграції систем; організації автоматизованих робочих місць працівників; організації захисту інформації в телекомунікаційних системах ТГ; придбання засобів інформатизації для ОМС, обладнання та ліцензійного програмного забезпечення; поновлення ліцензій на використання раніше придбаного програмного забезпечення; організації навчання фахівців ТГ, у тому числі на базі спеціалізованих установ та підприємств, з питань цифрових навичок та компетенцій; сприяння формування потреб населення у використанні цифрових технологій громадянами та розвитку відповідних цифрових компетенцій, у тому числі шляхом виготовлення та розповсюдження мультимедійної та печатної продукції тощо.

7) Інформаційна безпека. Основні можливі заходи: забезпечення організаційних та технічних заходів захисту інформації; розбудова систем захисту інформації та управління інформаційною системою; створення комплексних систем захисту інформації на програмно-технічні комплекси, інформаційні системи тощо.

Отже, Програма інформатизації ТГ повинна визначати комплекс пріоритетних завдань щодо інформаційного, організаційно-технічного, нормативно-правового забезпечення діяльності ОМС, соціально-економічного розвитку громади шляхом впровадження сучасних ІКТ в усі сфери життєдіяльності.

*В. Брусенцев, О. Коноваленко*

### **МЕСЕНДЖЕР ТА ГОЛОСОВИЙ ПОМІЧНИК ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ЗАСІБ СУЧАСНОСТІ**

*V. Brusentsev, O. Konovalenko*

#### **MESSENGER AND VOICE ASSISTANT AS A MODERN TOOL OF COMMUNICATION**

Останніми роками Інтернет займає значне місце в повсякденному житті людей. З розвитком сучасних технологій Інтернет перейшов у мобільні телефони, що дало можливість практично весь час перебувати «online» і, відтак, соціальні комунікації набули нових особливостей.

З розвитком Інтернету, з'явилась можливість використовувати месенджери. З кожним роком популярність месенджерів збільшується, вони стають невід'ємним атрибутом сучасного життя, зростає кількість постійних користувачів, а особливо молоді. При цьому, саме ця нова форма комунікації стає одним із актуальних напрямків наукових досліджень.



Сьогодні месенджери пов'язані з інформатизацією сучасного життя суспільства. Месенджери вже багато років використовуються у повсякденному житті людей. З поширенням смартфонів мобільний обмін миттєвими повідомленнями стає все більш популярним в наші дні. Месенджери – це особлива форма обміну миттєвими повідомленнями і виступають як додатки у мобільних телефонах. Це безкоштовна служба повідомлень, яка дозволяє користувачам полегшити соціальні взаємодії.

З розвитком суспільство прийшло до інформаційного середовища, в якому існує маса видів комунікації, що спричинило стрибок у вдосконаленні месенджерів та популяризації таких месенджерів як Facebook Messenger, Telegram, Viber, WhatsApp, Instagram Direct та інші. Науковці намагаються знайти пояснення великій популярності месенджерів, які дедалі більше починають виконувати роль заміника реального спілкування. Месенджери розглядаються як швидкий неформальний інструмент комунікації. Символічні символи та розділові знаки широко використовуються в месенджерах, що допомагає передати почуття, емоції.

У більшості користувачів використання месенджерів з роками впливає на зір або взагалі користувачі незрячі, що викликає необхідність використання можливостей мовного управління зі смартфоном за допомогою голосу.

Мовне управління протягом останніх років розглядається як одна з найбільш перспективних технологій, застосовуваних при створенні призначених для користувача інтерфейсів. Про це заявляють керівники Microsoft, помітний інтерес проявляють і представники компаній Google і Apple.

На сьогоднішній день майже кожен пристрій має голосового помічника, що є високотехнологічною системою управління, яка може реагувати на голосові команди. Тому все більше компаній намагаються створити свого асистента, який приверне увагу їх клієнтів та зможе полегшити їм життя. Основною особливістю помічника є його розвинутий штучний інтелект та самонавчання, що дозволяє йому розуміти голос користувача та виконувати вказані дії.

Функціонал голосових помічників досить різноманітний. Він вміє вести діалоги, пропонувати швидкі відповіді на питання користувача, викликати таксі, здійснювати дзвінки, прокладати маршрути, робити замовлення в інтернет-магазині і т.д. До найкращих голосових помічників слід віднести:

1. Siri (Speech Interpretation and Recognition Interface, 9 серпня 2011, компанія Apple) – хмарний персональний помічник і запитально-відповідальна система, яка пристосовується до кожного користувача індивідуально, вивчаючи його переваги протягом довгого часу.

2. Google Assistant (Google Асистент, 18 травня 2016, компанія Google) – хмарний сервіс персонального асистента, може використовуватися в смартфонах, також він включений в Google Allo, Google Home, Android Wear.

3. Amazon Alexa (2014, компанія Amazon) підтримує голосове спілкування, відтворення музики, подкастів і аудіокниг, складання списків справ, налаштування будильників, надання актуальної інформації про погоду, трафік, спорт, новини, управління пристроями в розумному будинку.

4. Кортана (Cortana, 2 квітня 2014 року, компанія Microsoft) – віртуальна голосова помічниця з елементами штучного інтелекту. Користувач може шукати інформацію як за допомогою клавіатури і миші, так і за допомогою голосу.

Після розпізнавання команди помічниця почне пошук інформації в мережі або в даних користувача.

5. Аліса (10 жовтня 2017, компанія Яндекс) – віртуальний голосовий помічник, розпізнає природну мову, імітує живий діалог, дає відповіді на питання користувача і, завдяки запрограмованим навичкам, вирішує прикладні завдання, працює на смартфонах, комп'ютерах і автомобілях.

Майбутнє комунікацій неможливе без використання методів інтелектуального аналізу даних та методів штучного інтелекту. Кожен голосовий помічник постійно вдосконалюється і розширює свої можливості, що дозволяє його використовувати не лише на смартфоні, а також у системах управління будинком, автомобілем, обладнанням та різною технікою. На жаль, не усі проблеми ще вирішені в сучасних системах голосової автентифікації для ідентифікації користувача, але вони мають ряд додаткових переваг, таких як: простота, компактність, дешевизна, можливість віддаленої автентифікації з використанням телефонних каналів зв'язку та ін.

Вплив інформаційної сфери на розвиток сучасного суспільства безперервно зростає. У зв'язку з цим забезпечення інформаційної безпеки стає одним з пріоритетів національної політики держави.

Вразливість приватних осіб, організацій і держави по відношенню до загроз інформаційної безпеки особливо зростає при використанні інформаційних мереж – як загального користування, так і корпоративних. Цьому сприяє також поширена тенденція до розподіленої обробки даних, пов'язана з використанням дистанційного режиму і телекомунікаційних технологій.

Можливості ідентифікації особистості за голосовими даними захоплюють вельми широкий спектр задач, що виділяє їх серед інших біометричних систем. Голосова ідентифікація досить давно і широко використовується в різних системах розмежування доступу до фізичних об'єктів і інформаційних ресурсів.

*Л. Грінберг*

## **ДОКУМЕНТАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ У ПРОСТОРОВО-ЧАСОВОМУ ВИМІРІ**

*L. Hrinberh*

### **DOCUMENTARY COMMUNICATIONS IN THE SPACE-TIME DIMENSION**

Необхідність інформаційного забезпечення розвитку в Україні державотворчих процесів, економіки, науки і техніки зумовлює постановку завдання створення національної інформаційної інфраструктури, здатної сприяти оптимізації формування і використання національних документальних ресурсів перед бібліотеками та архівами як ключовими елементами системи документальних комунікацій.

У нинішніх умовах домінування інформації на електронних носіях чітко простежується перспектива розвитку бібліотек та архівів, що трансформувалися в інформаційні центри, перебравши на себе додаткову функцію оцифрування паперових документів, тиражування та поширення впорядкованих збірань електронних документів та публікацій і створення широкого репертуару науково-інформаційних продуктів і послуг.

Пошук шляхів оптимізації входження в інформаційне суспільство, в якому найголовнішими продуктами виробництва є інформація та знання вимагає

переосмислення завдань діяльності суспільних інституцій. Активний розвиток інформаційно-комунікативних технологій та новітніх носіїв інформації, які уможливили актуалізацію даних і відтворення мультимедійної інформації.

В Україні тенденцію створення цифрових бібліотек та архівів підтримали як регіональні, так і національні книгозбірні та архіви.

Проблема збереженості фондів не тільки актуальна, а й болюча для багатьох бібліотек та архівів. Умови, в яких упродовж багатьох років зберігалися друковані видання, не завжди були ідеальними. Ситуація ще більш погіршилася через збройну агресію РФ проти України.

Збереження культурної спадщини шляхом переведення у цифровий формат є поширеною практикою серед передових країн. Робота з культурною спадщиною в цифровому форматі, нові цифрові медіа, створення цифрових бібліотек, архівів, баз даних культурної спадщини та колекцій, цифрові реконструкції, що вимагають спільних зусиль гуманітаріїв і фахівців із цифрових технологій є важливою сферою цифрових гуманітарних досліджень.

На сучасному етапі розвитку суспільства бібліотеки та архіви наповнені рідкісними та цінними документами, через незадовільний стан яких оцифрування є найбільш вдалим способом для їх збереження та масового використання. Розширення функцій бібліотек та архівів і розвиток новітніх технологій зумовили накопичення у фондах цих установ поряд з документами на традиційних носіях інформації і електронних інформаційних ресурсів (ЕІР).

Сучасний стан і потенціал розвитку цифрового сектора України уможливили створення «Єдиної цифрової платформи в освіті», оскільки формування модерного інформаційно-освітнього середовища є важливою передумовою успішного реформування інформаційно-освітнього простору й потребує педагогічно виваженого супроводу до консолідації інформації, удосконалення системи професійної підготовки фахівців спеціальності 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» і сприяє збільшенню дистанційних користувачів установ та істотно впливає на розвиток дистанційних послуг бібліотечних й архівних установ, скорочуючи шлях документів до користувачів інформації.

«Концепція якісних змін бібліотек» серед пріоритетних передбачає такі напрями бібліотечної діяльності, як: консолідацію суспільства; дотримання європейських цінностей; інтеграцію у європейське співтовариство; підвищення якості життя; рівний доступ до інформації, знань і культурних надбань».

Стратегія розвитку архівної справи на період до 2025 р. зумовлено посиленням нових викликів (пов'язаних із світовою економічною кризою та пандемією COVID-19), ризиків і загроз у гуманітарному та інформаційному вимірах, що виникли внаслідок російської агресії проти України, розвитком технологій нового покоління, активізацією процесу створення об'єднаних територіальних громад, запитом українського суспільства на утвердження його національної ідентичності, історичної пам'яті та інвестування у майбутнє, а також поширення позитивного іміджу архівних установ, доступність та прискорення інтеграції України у міжнародний культурний простір.

Отже, розвиток інтегрованої спеціальності 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» полягає у постійному збереженні інформаційних ресурсів і наданні рівних можливостей та універсального доступу до них для захисту демократії і прав людини, підтримки розвитку держави і громадянського

суспільства. При цьому рівень доступу до інформаційних ресурсів має адекватно відповідати потребам розвитку в Україні «суспільства знань».

Місія, покладена на бібліотеки, архіви, музеї, обумовлена глобальним загальносоціальним і культурологічним значенням зберігання документованої інформації, оскільки від її успішного виконання залежить збереження історичної пам'яті нації і всього людства.

*I. Побіженко*

### **АНАЛІЗ ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ G SUITE FOR EDUCATION ПІД ЧАС ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІН НА МОБІЛЬНИХ ПРИСТРОЯХ**

*I. Pobizhenko*

### **ANALYSIS OF THE USE OF G SUITE TECHNOLOGIES FOR EDUCATION WHEN TEACHING SUBJECTS ON MOBILE DEVICES**

Під час повномасштабного військового вторгнення росії на Українські території стало більш актуальним викладання предметів з сучасних мобільних пристроїв. Бомбардування та атаки іранських дронів на енергетичні вузли по всій Україні призводять до вимикання світла на парах і до неможливості вести заняття для студентів з комп'ютера, тому, на жаль, викладачі вищих навчальних закладів України після обстрілів українських міст продовжують вести пари з мобільних телефонів з операційними системами Android, IOS.

У Харківській державній академії культури студенти і викладачі працюють через Google Suite for Education на домені [xdak.ukr.education](http://xdak.ukr.education). Завдяки додаткам з Google Play Market, таким як Google Class, Google Meet, Google Keep, Google Jamboard, Google Документи тощо, під час відключення світла чи за неможливості вести заняття з комп'ютера під час обстрілів міст України викладачі вимушено переходять на парах на роботу зі смартфона. Звичайно, на наш погляд, проводити заняття на мобільних телефонах не так зручно викладачу, як на стаціонарних комп'ютерах, але російська федерація інколи свої терористичними діями часто забирає можливість вести викладачу зі стаціонарного комп'ютера.

З точки зору викладача додатки, без яких зовсім неможливо викладати на телефоні, – це Google Class та Goggle Meet. Спочатку завдяки додатку Google Class після заходу в корпоративний акаунт академії можна відкрити Google Class та знайти дисципліну, яка потрібна, та по значку Google Meet в Goggle Class приєднатись до студентів. Завдяки додатку Google Meet можна продовжувати в реальному часі чи показувати підготовлені матеріали з Google Class або, наприклад, щось демонструвати чи в зошитах або на аркушах паперу через камеру телефона.

Замість зошиту можна використовувати такий інструмент, як Google Jamboard, доступний з телефону. Можна щось підготувати раніше, в залежності від завдання, щоб кожен студент відкрив свою копію документа, чи працювати з усіма студентами групи, усе це залежить від завдання та дисципліни.

Викладач може для себе використовувати такий додаток, як Google Keep. Там викладач може робити помітки, а потім звертатись туди за інформацією. Що ж стосується Google Chat, то його можливо використовувати під час навчання,

робити групи чи з викладачами або зі студентами, питання до занять чи під час занять вирішувати групою.

Якщо розглядати додаток Google Документи уважно, то він допомагає працювати на телефоні з документами по-різному: демонстрація інформації в ньому через Google Meet, спільна робота викладачів чи студентів на заняттях, підготовка до них.

На жаль, нема окремого додатку Google Form. Не дуже зручно, але можливо створювати форми в Google Chrome на телефоні для опитувань студентів, наприклад, присутності чи інших опитувань або виконувати тести. Також можливо створювати тести або нові класи вже з готових класів, які були в позаминулі роки. Курси, які вже закінчились, треба архівувати, щоб перед очима викладачів чи студентів в додатках Google Class на телефоні чи в браузері Google Chrome були тільки актуальні курси.

Додаток Google Презентації допомагають створювати сучасні презентації як викладачам для презентації навчальних матеріалів як на лекціях, так і на практичних, так і студентів для доповідях на заняттях чи виступу на конференціях.

Google Таблиці можуть допомогти для обрання тем, наприклад, на практичні чи курсові роботи зі списку, представленого викладачем.

Існує ще багато других додатків, але найактуальніші під час війни були представлені.

Отже, усі сучасні технології допомагають викладачам якнайкраще викладати дисципліни онлайн, за можливості з комп'ютера чи, у разі відсутності світла, з телефонів.

*А. Шелестова*

### **ЗМІНИ В ЗАКОНОДАВСТВІ УКРАЇНИ ЩОДО РЕГУЛЮВАННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБІГУ**

*A. Shelestova*

#### **CHANGES IN UKRAINIAN LEGISLATION AS FOR ELECTRONIC DOCUMENT FLOW**

Основні організаційно-правові засади електронного документообігу та використання електронних документів в Україні встановлює Закон України «Про електронні документи та електронний документообіг» від 22.05.2003 р. № 851-IV.

Електронний документ – це документ, інформація в якому зафіксована у вигляді електронних даних, включаючи обов'язкові реквізити документа. Основні засади, якими регулюються порушення у наданні електронних послуг обміну електронними документами, зафіксовані в Законі України «Про електронні документи та електронний документообіг». Електронний документ є оригіналом у разі наявності у ньому реквізитів та підпису чи підпису, який відповідає власноручному підпису у відповідності до Закону України «Про електронні довірчі послуги». До власноручного підпису сьогодні прирівнюється кваліфікований електронний підпис (КЕП).

Суб'єкти електронного документообігу мають права і несуть обов'язки, встановлені їм законодавством. Якщо в процесі організації електронного документообігу виникає потреба у визначенні додаткових прав та обов'язків

суб'єктів електронного документообігу, які не визначені законодавством, такі права та обов'язки можуть встановлюватися цими суб'єктами на договірних засадах.

Вирішення спорів між суб'єктами електронного документообігу здійснюється у порядку, встановленому законом. Особи, винні у порушенні законодавства про електронні документи та електронний документообіг, несуть відповідальність відповідно до законів України.

7 листопада 2018 року набрав чинності Закон України «Про електронні довірчі послуги» № 2155-VIII. З цієї дати втратив чинність Закон України «Про електронний цифровий підпис».

Цей Закон України «Про електронні довірчі послуги» визначає правові та організаційні засади надання електронних довірчих послуг, у тому числі транскордонних, права та обов'язки суб'єктів правових відносин у сфері електронних довірчих послуг, порядок здійснення державного нагляду (контролю) за дотриманням вимог законодавства у сфері електронних довірчих послуг, а також правові та організаційні засади здійснення електронної ідентифікації.

Метою цього Закону є врегулювання відносин у сферах надання електронних довірчих послуг та електронної ідентифікації. До електронних довірчих послуг, надання яких забезпечується Надавачем належать:

- електронна довірча послуга створення, перевірки та підтвердження кваліфікованого електронного підпису чи печатки.
- електронна довірча послуга формування, перевірки та підтвердження чинності кваліфікованого сертифіката електронного підпису чи печатки.
- електронна довірча послуга формування, перевірки та підтвердження кваліфікованої електронної позначки часу.

Одним із важливих нововведень закону про електронні довірчі послуги є те, що він вводить поняття «кваліфікованого електронного підпису», яке замінило поняття «електронного цифрового підпису».

Кваліфікований електронний підпис — удосконалений електронний підпис, який створюється за допомогою засобу кваліфікованого електронного підпису та базується на кваліфікованому сертифікаті відкритого ключа

Закони України:

Закон України «Про хмарні послуги» від 17.02.2022 № 2075-IX визначає правові відносини, що виникають при наданні хмарних послуг, та встановлює особливості використання хмарних послуг органами державної влади, органами влади Автономної Республіки Крим, органами місцевого самоврядування, військовими формуваннями, утвореними відповідно до законів України, державними підприємствами, установами та організаціями, суб'єктами владних повноважень та іншими суб'єктами, яким делеговані такі повноваження. Направлений на врегулювання правових відносин, пов'язаних із обробкою та захистом даних при використанні технології хмарних обчислень, наданні хмарних послуг, а також визначення особливості використання хмарних послуг органами державної та місцевого самоврядування, державними підприємствами, установами та організаціями, суб'єктами владних повноважень та іншими суб'єктами, яким делеговані такі повноваження.

Закон України «Про електронні комунікації» від 16.12.2020 № 1089-IX визначає правові та організаційні основи державної політики у сферах електронних комунікацій та радіочастотного спектра, а також права, обов'язки та відповідальність фізичних і юридичних осіб, які беруть участь у відповідній діяльності або користуються електронними комунікаційними послугами. Законом визначаються правові основи діяльності постачальників електронних комунікаційних мереж та/або послуг та *передбачається*:

- запровадження повідомного принципу реєстрації суб'єктів господарювання, що здійснюють діяльність у сфері електронних комунікацій;
- установлення виключного переліку вимог до учасників ринку;
- запровадження консультацій з учасниками ринку з усіх питань, що зачіпають їх інтереси;
- установлення процедури подання документів до регуляторного органу в електронному вигляді тощо.

Таким чином, сучасне національне законодавство щодо електронного документообігу вдосконалюється та оновлюється з огляду на розвиток сучасних інформаційних технологій, зміну міжнародних стандартів надання електронних довірчих послуг та комунікаційних послуг, стані інформаційної безпеки й сучасних зовнішніх викликів.

*О. Василюшина*

#### **КОНТЕНТ ЯК ОСНОВА ПРОСУВАННЯ СТОРІНОК БІБЛІОТЕКИ У СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ**

*О. Vasylymyna*

#### **CONTENT AS THE BASIS OF PROMOTING LIBRARY PROFILES ON SOCIAL NETWORKS**

Сучасний період розвитку, а саме інтенсифікація інформаційно-комунікаційних технологій, все більше впливає на всі сфери діяльності людини. Інформаційна сфера комунікацій, включно із бібліотеками, зазнає швидку та глибоку трансформацію. Тому створення позитивного іміджу у мережевому просторі є одним із найважливіших завдань сучасної бібліотеки. Сприятливий імідж допомагає не лише залучити нових користувачів, але і звернути увагу молоді на бібліотечні професії, зруйнувати стереотипи про роботу бібліотекаря.

Робота книгозбірні в соціальних мережах — необхідний напрямок діяльності сучасної установи. Активна робота бібліотеки у соціальних мережах допомагає отримувати зворотний зв'язок від читачів, здійснювати промоцію своїх послуг, популяризувати книги, заходи та інші напрямки діяльності установи.

Постійна робота в соціальних мережах може підвищити ефективність діяльності книгозбірні, зробити її більш привабливою для читачів, а також значно розширити перелік онлайн-послуг, які є особливо актуальними у період карантинів.

Мета роботи в соціальних мережах — залучення нових користувачів, створення позитивного іміджу бібліотеки та бібліотекарів, популяризація фондів.

Групи та сторінки у соціальних мережах дозволяють залучити користувачів до діяльності бібліотечної установи, а також надають можливість досить швидко встановлювати неформальні комунікаційні зв'язки.

Форми подання інформації у соціальних мережах значно відрізняються від інформації на вебсайті. Сайт характеризується більшою структурованістю та офіційністю. На ньому можна дізнатися інформацію про бібліотеку, її історію, структуру, послуги, нові надходження тощо. У соціальних медіа переважає розважальний контент, реклама, популяризація фондів та читання, спілкування з передплатниками тощо.

Сторінки в соціальних мережах використовуються бібліотеками як локальний інформаційний ресурс, який є більш наближеним до користувача, аніж сайт бібліотеки. Тут можна знайти контактну інформацію, анонси про майбутні заходи та акції, фотографії книгозбірні та її колективу, вітання читачів зі святами. Завдяки спілкуванню зі своїми колегами, читачами, друзями у віртуальному режимі відбувається постійний обмін інноваціями.

Відкриття сторінки чи створення групи у соціальній мережі надає бібліотеці такі переваги:

- залучення великої кількості підписників для популяризації діяльності бібліотеки;
- пряма комунікація з читачами, які можуть стати друзями та партнерами;
- оперативне визначення й аналіз думок користувачів з приводу акцій, графіка роботи чи форм надання послуг книгозбірні;
- миттєве сповіщення для великої аудиторії про нові видання, конкурси, заходи;
- рекламування діяльності бібліотечної установи та формування її позитивного іміджу.

Головне завдання промоції бібліотеки у соцмережах – правильно відбирати публікації, використовувати креативні рішення та адаптувати тексти для кожної цільової аудиторії.

Користувачі користуються соціальними мережами для перегляду контенту та спілкування. Їм подобатися читати захоплюючі нотатки, робити репости веселих картинок, коментувати та обговорювати з друзями останні новини. Публікації мають бути живими, своєчасними, а також обов'язково повинні викликати емоцію захоплення, обурення чи співчуття.

Контент – це весь інформаційний зміст ресурсу: тексти, зображення, відео та тощо. Він відіграє значну роль у функціонуванні сторінки: впливає на конверсію, ранжування в пошукових системах, залучення аудиторії.

Основні орієнтири для оцінки якості контенту:

- актуальність: будь-яка інформація з часом втрачає актуальність, тому періодично необхідно робити оновлення відомостей;
- корисність: текст і графічний контент не повинен перевантажувати ресурс;
- відповідність чинному законодавству;
- достовірність та грамотність: матеріали не повинні містити фактичних помилок та навмисних спотворень;
- структурованість сторінки;
- різноманітність: поєднання різних видів контенту (текст, графіка, відео).



Аналіз сторінок бібліотек у соціальних мережах дозволив визначити основні помилки, яких припускаються фахівці бібліотек:

- відсутність порядку розміщення інформації;
- некоректне оформлення та незручна навігація;
- неактуальний, безграмотний контент;
- спам;
- відсутність реакції на питання чи коментар.

Ведення сторінок у соціальних мережах є важливою частиною маркетингової комунікації бібліотеки, яка дозволяє миттєво звернутися до всієї цільової аудиторії, виявити її потреби, своєчасно анонсувати нові послуги та програми, забезпечити зворотний зв'язок.

Активність у віртуальному середовищі сприяє появі нових партнерських зв'язків, організації мережових проєктів, обміну досвідом з колегами. Системна та професійна робота в мережі дозволить навіть найменшій бібліотеці стати для людей видимою та значущою.

*М. Сурнін*

### **НЕНСІДРЮЇЗМ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА МОДЕЛЬ КОМУНІКАЦІЇ МОЛОДІ**

*M. Surnin*

#### **NENSIDRUIISM AS A SOCIO-CULTURAL MODEL OF YOUTH COMMUNICATION**

Інфантилізм у підлітків<sup>1</sup> походить із різних мистецьких практик романтичного (сучасні автори, які будуть перелічені нижче, на наш погляд, є послідовниками романтиків, хоч і можуть використовувати постмодерні прийоми) спрямування, як наймасовіші – література, кінематограф.

Зі шкільної програми підлітки знайомляться з такими авторами: Кен Кізі «Політ над гніздом зозулі», Харукі Мураками «1Q84», Деніел Кіз «Квіти для Елджернона», Стівен Кінг (на розсуд викладача), Борис Пастернак «Гамлет», Еріх Ремарк «Три товариші», Джером Селінджер «Над прірвою у житті», Шарлотта Бронте «Джейн Ейр», Йоанна Ягелло «Кава з кардамоном», «Шоколад із чилі», «Тиранісу з полуницями», Луї Сашар «Ями».

Усі ці роботи з дитинства вчать тому, що читач як індивід найцікавіша людина на всій планеті, саме в читача відчуття найправильніші; те, що герої Ремарка не мають грошей, постійно п'ють у великій кількості міцні алкогольні напої і розмовляють про те, як тяжко на світі жити. Не думаючи про роботу, як дістати кошти легальним шляхом, як то було показано в манзі Асано Ініо «Спокійної ночі, Пунпун», де персонаж Секі, з дитинства зіштовхнувся із реаліями життя, долаючи проблеми одна за іншою, займався працею і не тільки заради себе, а й допомагав хворому другу.

Сучасні герої показані в кінематографі як ті, що ще більше втрачають зв'язок зі реальністю. Фа Мулан (лайв-екшен ремейк 2020 р.), Рей (Зоряні Війни, епізоди 7-9) можуть взагалі все. Вони не долають перешкоди, що зростають за складністю. І цей момент є дуже важливим. Мистецтво хоч і художніми

---

1 Ідеться не тільки про вік від 11 до 21 років, але і про людей 30-35 років і старше; проте у цій роботі ми їх всіх окреслимо одним словом – підлітки, оскільки йтиметься не стільки про біологічний вік людей, скільки про їх життєві погляди (прим. авт.)

способами, але все ж таки рефлексує над реальністю. Коли підліток бачить, що персонажі, за яким він слідкує, мають *все*, чого забажають, у них *все* виходить зробити *не* прикладаючи ніяких зусиль, то через екранну функцію протезування свідомості (яка хоч і є амбівалентною, а не чистим злом) в них відбивається досвід того, що саме так і влаштовано. У підлітка несвідомо формується комплекс ненсідрюїзму — ідеальної діяльнісної моделі опанування соціального простору (термін походить з американської підліткової поп-культури і він означає міфічний образ, виконання бажань, втілення суперечливих уявлень про світ). Необхідно, аби підліткам пояснювалося, що в реальному житті ненсідрюїзм неможливий.

Якщо батьки цього не роблять, потрібно вчителям це робити; спеціальним комітетам зібраним зі професіоналів різних спеціальностей.

Слід зазначити: нині підлітки (повторимось, що йдеться про людей будь-якого віку) бояться будь-що робити, навіть із самого необхідного і простого: сходити до банку, на пошту, роздрукувати у принтцентрі, просто вийти на вулицю, і виникає пересторога зробити щось не так ідеально, як у кіно.

Таким чином, поширення ненсідрюїзму і надалі може призвести до колосальної інфляції населення, оскільки брати на себе відповідальність за нову живу істоту підлітки собі дозволити не можуть.

*A. Yudov*

#### **THE MAIN TYPES OF RECOMMENDATION SYSTEMS IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF DIGITAL LIBRARIES**

*A. Юдов*

#### **ОСНОВНИ ТИПИ РЕКОМЕНДАЦІЙНИХ СИСТЕМ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЦИФРОВИХ БІБЛІОТЕК**

Recommendation systems are so widely used these days that it has led to scientific interest in their study by researchers. Recommendation systems play an important essential role for any search engine system, especially in the field of digital libraries. Up to date, numerous reviews of recommendation systems have been published. For example, R. Sharma and R. Singh's article "Evolution of recommendation systems from ancient times to modern era: a survey" reviewed more than 200 scientific articles on recommendation systems for scientific publications, presenting some descriptive statistics and discussing the main achievements and shortcomings, as well as an overview of the most common concepts and approaches for recommendation systems. A. Juan Recio-Garcia, who presented a prototype of the "jCOLIBRI" recommendation system made a significant impact to the study of the issue of types of recommendation systems. Cleanti Lakiotaki, Stelios Tsafarakis and Nikolaos Matsatsinis proposed the implementation of a system based on multi-criteria analysis "UTA-Rec".

To date, it can be confirmed that there are three main types of recommendation systems that can be used in digital libraries.

The first type is a *Content-based recommendation system*. Such a system learns about the user's interests and provides individual recommendations according to his needs. This type of recommendation system stores in the client's profile data about his previous requests, and provides various proposals and materials based on

the links between their description and the profile of the user in the digital library. Descriptive data of the material of the system looks like a set of inscriptions or terms or words, which are stored in the information archive. The user profile is presented in similar terms and is created by classifying the descriptive data that the user has requested before (Fig. 1).

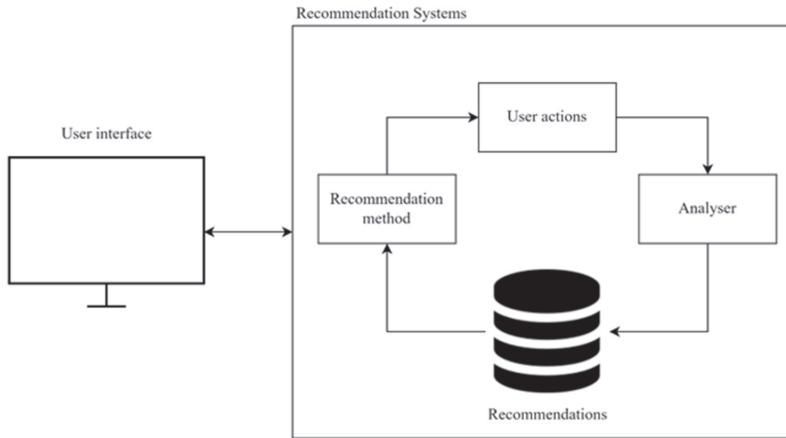


Fig. 1. Scheme of the content-based recommendation system.

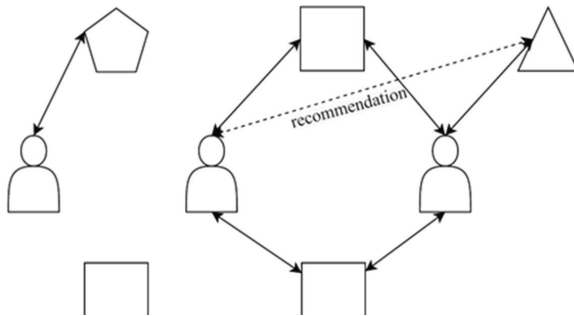


Fig. 2. Scheme of the Collaborative filtering recommendation system.

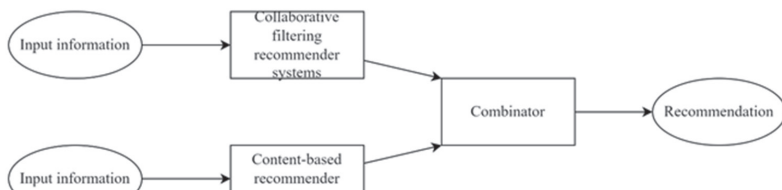


Fig. 3. Scheme of the Hybrid recommendation system.

The second type is a *Collaborative filtering recommendation system*. The methods in this recommendation tend to coordinate the new user's requests according to the request history of other older users. The recommendation process begins with the evaluation of a huge number of customer interactions, ratings, visits and other various sources of user behavior, after which the system accumulates this information in a pre-prepared database.

One of the negative effects of using a collaborative filtering recommendation system is that when the amount of information is reduced, the recommendation system will not be able to find and suggest materials that no user has yet been interested in, so-called "the cold objects". Despite the fact that the recommendation system can offer completely new quality materials, the system needs a type of user profile to provide relevant suggestions (Fig. 2).

The third type is a Hybrid recommendation system. It is a system that takes into account all the best key features of other recommendation systems to maintain efficiency by solving user interests and needs. Such systems additionally process numerical and statistical data to provide the best recommendations for the requests of users in digital libraries (Fig. 3).

In conclusion we have three basic types of recommendation systems: a Content-based recommendation system, a Collaborative filtering recommendation system and a Hybrid recommendation system. The development and deployment of recommendation system technologies in the digital library provides many additional benefits for its users. Using a recommendation system in digital libraries, users can get more accurate and relevant results, and also have a unique experience of finding materials, which is realized through different search queries, classification and recommendation algorithms.

*М. Заремська*

## **ЦИФРОВІ БІБЛІОТЕЧНІ РЕСУРСИ ДЛЯ ДІТЕЙ**

*M. Zaremska*

## **DIGITAL LIBRARY RESOURCES FOR CHILDREN**

Інформація — це найважливіший та найцінніший ресурс сучасної людини, яка має доступ до глобальної інформаційної мережі Інтернет. Розвиток електронних технологій поступово адаптується і до бібліотечних установ.

Цифрові технології дали поштовх у розвитку бібліотек, які у свою чергу виконали свою головну функцію — розширення кола користувачів. Наявний досвід трансформації показує, що бібліотеки є ефективним інструментом для поширення інформації. Наприклад, електронні бібліотеки, які є джерелом інформації у вигляді електронних версій документів, та які надають можливість читачам ознайомитися з рідкими екземплярами або іноземними творами, друкована версія яких відсутня.

З метою ефективного керування великою кількістю інформації, бібліотечні установи почали формувати каталогізацію електронних ресурсів. Наприклад, Національна бібліотека України для дітей активно працює в цьому напрямку. Важливим питанням є взаємодія бібліотек з метою створення єдиного інформаційного простору та надання доступу до спільних інформаційних ресурсів. На сьогодні розроблено проект корпорації бібліотек, що є добровільним

об'єднанням 14 бібліотек, які працюють у програмному забезпеченні «Марк-SQL». Інформація про проект представлена на сайті НБУ для дітей в розділі «На допомогу бібліотекарів» на сторінці «Проект «КОРДБА». Це інформаційний ресурс, де можна отримати повну інформацію про діяльність і розвиток проекту.

У сучасному світі бібліотеки стають інтерактивними електронними помічниками для дітей. Їх метою є у доступній формі навчити дитину працювати з інформацією в електронному форматі, привчати до роздумів та пошуку необхідної інформації серед тисячі сторінок. Також активно відбувається створення цифрових бібліографічних ресурсів, що присвячені дитячим письменникам. Це бібліографічна мандрівка, пізнавально-ігрове досє. Вибір ресурсів відбувається залежно від запитів користувачів вибраної бібліотеки.

В Україні останнім часом зі сторони науковців відбувся інтерес саме до дитячої літератури. Це привело до створення «Центру дослідження літератури для дітей», що проводить наукові форуми у різних частинах країни. Ці зміни вплинули на мережу створення цифрових ресурсів в Інтернеті і появою вузьких інтернет-публікацій. Найближчим часом планується створення мережі Українського національного бібліографічного архіву, де будуть розміщені відомості діячів дитячого книговидання для дітей. Поява такого електронного ресурсу «КЛЮЧ» (Краща література юним читачам) на сайті Національної бібліотеки України для дітей, задуманий як засіб звернути увагу суспільства до дитячої книги як унікального явища. Іншими словами, ресурс — це інструмент поширення інформації про видання для дітей, тут дуже легко організувати конкурс чи опитування, провести зустріч із користувачем тощо.

Дитяча бібліотека розширює свої послуги понад своє фізичне місцезнаходження, використовуючи Інтернет як засіб комунікації зі своїми читачами. Тепер, бібліотека є синонімом інформаційного центру знань, як у онлайн, так і офлайн режимі.

Тож, формується потенціал електронної складової бібліотек у вигляді цифрових ресурсів: електронна бібліотека; база даних користувачів; web-сайт бібліотеки; база періодичних видань; віртуальна читальна зала та ін.

Проблеми, які виникають на шляху формування електронних цифрових ресурсів, стосуються переважно неналежного фінансування та недостатньої комп'ютерної кваліфікації персоналу. Одним з варіантів вирішення вище зазначених проблем є просування власних проектів бібліотек з метою залучення необхідних коштів або від держави або від спонсора. Іншим варіантом вирішення цього питання є створення цифрових ресурсів бібліотек міста або області та надання онлайн-доступу жителям конкретного регіону.

*О. Петрич*

**ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ МАСОВИХ ЗАХОДІВ  
ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК ПОЛТАВЩИНИ**

*О. Petrych*

**INNOVATIVE FORMS OF MASS EVENTS  
OF POLTAVA REGION PUBLIC LIBRARIES**

Сучасна публічна бібліотека — це важливий соціокультурний центр громади, який виконує інформаційну, просвітницьку, виховну та рекреаційну

функції. Щоб залучити до користування своїми сервісами усі верстви населення, публічні бібліотеки суттєво модернізують форми та методи своєї масової роботи. Систематизувати різноманіття масових заходів публічних бібліотек дозволяє їх класифікація за напрямами соціокультурної діяльності. Провідними серед цих напрямів є національно-патріотичне виховання; формування наукового світогляду; естетичне виховання; популяризація народних традицій; виховання любові до рідного краю; популяризація художньої літератури та читання; підтримка здорового способу життя; формування екологічної свідомості; поширення серед населення медіаграмотності; організація змістовного дозвілля.

За результатами соціологічних досліджень публічних бібліотек Полтавщини, найпопулярнішими серед читачів є такі масові заходи, що мають привабливі та інтригуючі модерні назви. Так, за для успішної популяризації художньої літератури та якомога більшого заохочення відвідувачів бібліотеки проводять книжкові блікфанги, бібліошопінги, літературні карнавали, каламбури, анонси, мікси, вітальні та рандеву, читацькі марафони, аукціони цікавинок, поетичні алеї, літературні анонси, вечори та ін. Найбільшу кількість учасників, як правило, бібліотеки залучають під час проведення масових заходів під відкритим небом. Це можуть бути книжкові мандрі та квести під назвою «Полювання за книжковими скарбами», літні табори, бібліокафе та читальні зали, облаштовані в парках та скверах, краєзнавчі мандрівки, аукціони та турніри, вуличні тематичні акції на кшталт «Як пройти в бібліотеку?», «Читати – це модно!» та ін.

Вельми актуальними є нині національно-патріотичні масові заходи публічних бібліотек. Серед інноваційних форматів їх проведення найпопулярнішими є уроки мужності, вечори пам'яті, акції-реквієми, які проводяться у партнерстві з військовими частинами, волонтерами та представниками територіальної оборони, спілками ветеранів, краєзнавчими й історичними музеями. З 2015 р. і понині не втрачає актуальності Всеукраїнська благодійна акція «Бібліотечка українського воїна», «Українську книгу – Донбасу», в межах якої користувачі бібліотек дарують книги для формування пересувних фронткових бібліотек та поповнення фондів публічних бібліотек Донецької області, що функціонують на вільних від російських загарбників територіях.

Активна популяризація публічними бібліотеками Полтавщини народних традицій, які тісно пов'язані з краєзнавчою діяльністю, екологічним вихованням та організацією змістовного дозвілля, сприяла розвитку таких цікавих форм масової роботи, як історичні екскурси, мандрівки й літературно-краєзнавчі подорожі по туристичним маршрутам рідного краю, проведення народознавчих світлиць та віталень, історичних візитівок-зустрічей з майстрами народних промислів, етнографічних мозаїк та історико-поетичних марафонів, краєзнавчих аукціонів та турнірів. Формуванню наукового світогляду та реалізації просвітницької місії публічних бібліотек сприяє цілеспрямоване та планове проведення ними інтелектуальних салонів, брейнрингів, шахових турнірів, майстерень захоплень, зустрічей з людьми цікавих та рідкісних професій та ін.

Порівняльний аналіз планів та звітів роботи районних і сільських бібліотек Полтавщини дозволив встановити, що лише 24% бібліотек активно

модернізують форми масової роботи, прагнучи залучити до їх проведення велику кількість мешканців громади, підвищувати ефективність та результативність соціокультурної діяльності. Методичним центрам публічних бібліотек регіону варто посилити популяризацію найефективніших форм масової роботи, організувати системний обмін бібліотечним передовим досвідом, щоб суттєво прискорити запровадження бібліотеками Полтавщини інноваційних форм масової роботи.

*Н. Давидова*

## **ОСНОВИ ЦИФРОВІЗАЦІЇ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ**

*N. Davydova*

### **BASICS OF DIGITALIZATION OF STATE MANAGEMENT**

Сучасні умови розвитку цифровізації формують принципово нові технології роботи державної служби. Суперечливість моменту реалізації практичних можливостей впровадження цифрових технологій полягає в тому, що може виникнути дублювання у роботі державних органів. Основне завдання цифровізації – створити умови для ефективної, мобільної, гнучкої системи роботи, що підвищує якість послуг та знижує необґрунтоване державне втручання, яке було б значущим для громадян, бізнесу, некомерційних організацій і т.д. результативність та ефективність державного управління. Це може призвести до зміни механізмів та інструментів, управління, етапів управлінського циклу. За кордоном цифровізація державного управління стала не тільки інструментом розширення наданих державних послуг, а також змінилися умови та механізми вироблення державних рішень, нормотворення, управління державним майном, доходами та витратами, контрольсько-наглядовою діяльністю тощо. Більшість країн світу пов'язують свій розвиток із впровадженням цифровізації у різні сектори держави. Для України це питання також є актуальним, і важливо на рівні державного управління реалізувати його на високому якісному рівні.

Наразі є підстави стверджувати, що впровадження цифровізації потенційно несе у собі як позитивний, так і негативний соціально-економічний ефект. Цифровізація здатна розв'язувати соціальні проблеми, підвищити якість соціальних та державних послуг, створити нові умови та можливості для підприємницької та трудової діяльності. Успішна практика використання інноваційних розробок вже проявляється у сфері державної діяльності. Розвиток ІКТ та цифрових технологій дозволило здійснити перехід до цифрового уряду. Міністерство цифрової трансформації України або Мінцифру – уряд, який створюється та діє так, щоб використовувати переваги цифрових даних при оптимізації, трансформації та створенні державних послуг. Цифрова трансформація – це перехід від використання технологій для підтримки та реалізації рішень органів влади до використання інформаційних технологій для формування результатів управління. На етапі первинної цифровізації, коли відбувається первинне впровадження інформаційних технологій, основна увага приділяється ефективності та продуктивності державного сектора. На етапі електронного уряду – відбувається адаптація наданих державних послуг до потреб громадян та соціальних груп. На етапі цифрового уряду – акцент

ставиться на якість надання послуг, відкритість та прозорість взаємодії органів влади із населенням. Трансформація процесів управління відбувається на основі впровадження цифровізації державного управління.

Якщо на перших етапах цифровізації завданням держави виступає максимальне збільшення кількості електронних послуг, що надаються, то в міру цифрової трансформації склад державних послуг зміниться і кількість видів наданих послуг знизуватиметься. Ознакою цифрової трансформації є не лише інформатизація та віртуалізація надання державних послуг, а і їх якісно нове розуміння та вимір. Зараз важливим критерієм оцінки надання інформаційної послуги є сам факт звернення громадян за нею. В цей час організації самостійно надають різні види звітності до державних органів (податкові органи, позабюджетні фонди, органи статистичного обліку) переважно в електронному вигляді каналами зв'язку найчастіше з використанням цифрових посередників. Державні органи, своєю чергою, займаються прийомом та узагальненням, адмініструванням даної звітності, формуванням на її основі планів перевірок. Сучасні технології надають можливість цифрової трансформації даного процесу, за якої необхідні дані можуть автоматично направлятися до державних органів на основі взаємодії інформаційних систем підзвітних суб'єктів та державних органів без участі громадян.

Таким чином під цифровою трансформацією розуміється якісна зміна на основі цифровізації змісту державного управління, у тому числі окремих його процедур, стадій управлінського циклу, державних функцій та їх типів, що призводить до підвищення якості управління. При цьому під якістю державного управління розуміється його відповідність трьом ключовим критеріям — обґрунтованості, результативності та ефективності. При плануванні державного управління сьогодні цифровим технологіям відводиться ключова роль.

Зараз Україна знаходиться на початкових етапах цифрової трансформації у державному управлінні. В нашій країні впроваджено більшість елементів електронного уряду, плануються до реалізації деякі елементи відкритого уряду. Черговий етап зрілості цифрового державного управління пов'язаний з датацентричністю — формуванням державного управління, рішення в якому все більшою мірою оснований на об'єктивних даних. При цьому цифровізація розширює можливості використання різних джерел таких даних при плануванні, моніторингу та оцінці досягнутих результатів, ухвалення управлінських рішень. Прикладом може бути застосування великих даних у прийнятті управлінських рішень. У використанні останніх мають значення і предиктивна аналітика, інформаційно-комунікативні технології та інші інструменти, що супроводжують процес ухвалення рішень. Або застосування аналітичних моделей, які спираються на значні обчислювальні потужності.

*А. Коваленко*

## **МУЛЬТИМЕДІА ЯК ЗАСІБ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ КОМУНІКАЦІЙ**

*A. Kovalenko*

## **MULTIMEDIA AS A TOOL OF SOCIO-CULTURAL COMMUNICATIONS**

Ідеологи постіндустріального суспільства у своїх соціально-філософських міркуваннях, відзначаючи специфіку інформаційного суспільства, називають



його суспільством «третьої хвилі». Якщо перша хвиля визначається домінуванням технологій агрокультури, друга — індустріальними технологіями, то третя — технологіями електронної культури.

Зародження нового типу комунікацій — електронного — актуалізує питання як його вивчення, так і регулювання культурних процесів в інтернет-просторі (в тому числі організаційному, правовому, морально-етичному, соціокультурному), технічних та інформаційно-комунікаційних інновацій, збереження і передачі культурної спадщини в електронному вигляді, що зумовило осмислення мультимедіа.

У широкому сенсі «мультимедіа» означає спектр інформаційних технологій, що використовують різноманітні програмні та технічні засоби з метою найефективнішого впливу на користувача (який став одночасно і читачем, і слухачем, і глядачем).

Під терміном «мультимедіа» розуміють комп'ютерно-дидактичний засіб, що подається як навчальний матеріал в естетично-організованій інтерактивній формі за допомогою двох модальностей (звукової та візуальної) та надає змоги реалізувати основні дидактичні принципи, сприяє досягненню як педагогічних цілей навчання, так і цілей розвитку.

Мультимедійна комп'ютерна техніка та медіатехнології епохи електронних/цифрових комунікацій перестають бути жорстко розділеними і до деякої міри зливаються, інтегруються. Мультимедіа є сучасною фазою в історії медіа, яка об'єднує історію і культуру комунікацій.

Мультимедійні технології — це сукупність сучасних засобів аудіо-, теле-, візуальних і віртуальних комунікацій, що використовуються в процесі організації, планування та управління різними видами діяльності.

Основною особливістю медіатеки є надання можливості користуватися різноманітними джерелами інформації (інформаційними ресурсами), в основі яких — інформаційно-комунікативні технології [2].

Головним джерелом ресурсів для більшості користувачів стала глобальна мережа Інтернет, завдяки якій ми одержуємо доступ як до освітніх, так і до багатьох інших ресурсів, починаючи від звичайних текстів і закінчуючи складними відеозображеннями. Нині вони тісно пов'язані з телекомунікаційними технологіями і постають величезними сховищами мультимедіа інформації (Google, Bing, Yahoo, AOL тощо).

E-mail — електронна пошта, що характеризується як система для збереження і пересилання повідомлень між людьми у комп'ютерній мережі. Завдяки електронній пошті можна передавати комп'ютерною мережею будь-яку інформацію мультимедіа — текстові документи, цифрові дані, фотозображення, звукозаписи тощо.

Мультимедіа може бути розділена на:

- лінійне (без зворотного зв'язку) середовище;
- інтерактивне середовище.

Аналогом лінійного способу подання може бути кіно. Людина, що переглядає даний документ, жодним чином не може вплинути на його висновок.

Інтерактивний (нелінійний) спосіб подання інформації дозволяє людині, програмам, мережі брати участь у виведенні інформації засобами взаємодії

різними способами із засобом відображення мультимедійних даних. Участь у даному процесі двох і більше сторін називається «інтерактивністю».

Такий спосіб взаємодії людини і комп'ютера найбільш повним чином представлений в категоріях комп'ютерних ігор. Інтерактивний спосіб представлення мультимедійних даних іноді називається «гіпермедіа».

Мультимедіа знаходить своє застосування в різних сферах, включаючи рекламу, мистецтво, освіту, індустрію розваг, техніку, медицину, математику, бізнес, наукові дослідження, просторово-часові додатки та інші інформаційні процеси, у яких задіяні люди.

Таким чином, мультимедіа як новий засіб соціокультурних комунікацій, які характеризуються глобальними масштабами, інтеграцією попередніх засобів масових комунікацій і — головне — інтерактивністю, що незворотно змінює нашу культуру, перш за все, культуру тотальних комунікацій.

Мультимедіа поширює сферу електронних комунікацій на всі сфери життя — від будинку до роботи, від лікарень до університетів, від розваг до подорожей, стимулює роль наукового знання як джерела нововведень і політичних рішень, передбачає можливість самопідтримки технологічного зростання і створення нової «інтелектуальної» технології.

*Т. Кузьменко*

#### **ОСНОВНІ ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ ВПРОВАДЖЕННЯ СИСТЕМИ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБІГУ**

*Т. Kuzmenko*

#### **MAIN ADVANTAGES AND DISADVANTAGES OF THE IMPLEMENTATION OF THE ELECTRONIC DOCUMENT FLOW SYSTEM**

Розвиток сучасного інформаційного суспільства тісно пов'язаний зі збільшенням інформаційних потоків та документних масивів. У зв'язку з цим широкого розповсюдження набули електронні документи. Варто зазначити, що їхнє використання надає такі переваги:

- підвищення оперативності документообігу;
- можливість передавання документів цифровими каналами зв'язку;
- простота редагування документа;
- теоретична можливість довготривалого зберігання;
- відсутність обмежень у кількості примірників, що мають юридичну силу.

Беручи до уваги ефективність в управлінні та діловодстві цифрових даних, дедалі частіше виникають питання про необхідність переходу від «традиційного» паперового до електронного документообігу.

Електронний документообіг в Україні є сучасною технологією, що надає змогу значно спростити процеси на підприємстві, скоротити час пошуку і формування документів. Саме електронний документообіг забезпечує рух документів всередині організації — від моменту створення документа або отримання і до моменту відправлення на збереження в архів.

Головною складністю електронного документообігу є забезпечення юридичної сили електронного документа. Для вирішення цієї проблеми передбачено спеціальний реквізит електронного документа — електронний підпис.

Організація документообігу у випадку застосування засобів автоматизації документів має забезпечити сумісність стандартного та автоматизованого способу опрацювання документів. Потреба в ефективному керуванні документами і призвела до створення автоматизованих систем електронного документообігу, що включають в себе створення електронних документів, їхню обробку, передачу, збереження та вивід інформації, що необхідна установі, на основі використання сучасних комп'ютерних технологій.

Система електронного документообігу (СЕД) — це автоматизована система, що супроводжує процес управління роботи з документами організації з метою забезпечення виконання своїх функцій. Така система є своєрідним середовищем, яке надає нові можливості ефективного пошуку потрібних документів, скорочення часу на процедури затвердження документів, поділу прав доступу до документів, автоматичної маршрутизації найбільш типових документів.

Розробка і впровадження системи електронного документообігу вирішує найбільш типові проблеми, які безпосередньо пов'язані з низькою ефективністю документообігу. Однією з основних цілей системи є підвищення керованості документообігом, адже завдяки впровадженню СЕД можна досягти прозорості та керованості документообігу, централізованої чи децентралізованої роботи з документами, надійне зберігання документів і справ, різноманіття пошуку інформації, контролю обробки та руху документів організації.

Впровадження системи електронного документообігу має як переваги, так і недоліки. Серед переваг можна визначити такі:

- 1) оперативний доступ до певної категорії документів;
- 2) розмежування доступу до бази даних і спільна робота з документами;
- 3) контроль основних процесів документообігу;
- 4) скорочення кількості випадкових помилок;
- 5) автоматизація діловодства та документообігу;
- 6) пошук документів у базі даних за заданими критеріями;
- 7) скорочення матеріальних витрат організації
- 8) організація безпечної мобільної роботи співробітників з документацією.

Можна виокремити деякі загальні проблеми та здійснити пошук механізмів їх подолання:

1. В організації працює різний персонал, тому ймовірно не всі співробітники психологічно готові до нових технологій. Для такої частини персоналу необхідно забезпечити плавне введення нових інформаційних технологій.
2. Прогалини в інформаційній безпеці. Досвідчені хакери можуть віддалено зламувати програми систем електронного документообігу. Саме тому слід обирати надійного виробника, який здатний забезпечити високий ступінь захисту свого продукту.
3. Об'єктивна складність впровадження СЕД. Перед впровадженням системи рекомендується провести аналіз документообігу організації.
4. Надання електронному документу юридичної сили. Проблема вирішується за допомогою використання електронного підпису.

Сучасний ринок інформаційних систем пропонує різні програмні продукти для створення електронного документообігу на підприємстві. Найбільш популярні в Україні: М.Е.Дос, СОТА, FREDO: Звіт, FREDO: ДокМен, FlyDoc.

Зазвичай такі сервіси характеризуються хорошим рівнем безпеки даних і постійною технічною підтримкою. Функціонал деяких з них можна доопрацювати під потреби замовників.

Таким чином, впровадження СЕД — складне багатоаспектне завдання, яке доведеться рано чи пізно вирішувати будь-якій організації. Від його своєчасного вирішення залежить, як організації вдасться розв'язати багато виробничих, управлінських та організаційних проблем.

Документаційне забезпечення управління за допомогою СЕД безпосередньо впливає на якість ухвалення управлінських рішень, підвищує виконавську дисципліну, скорочує час на створення і реєстрацію документів, полегшує зберігання і пошук документів. Зі зростанням організації та збільшенням кількості її співробітників, з природним збільшенням обсягу документів, питання про електронні системи документообігу стає дедалі актуальнішим.

*Я. Левченко*

## **ІНФОРМАЦІЙНІ ПРОДУКТИ ЯК ЕЛЕМЕНТ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ**

*Y. Levchenko*

### **INFORMATION PRODUCTS AS AN ELEMENT OF INFORMATION TECHNOLOGIES**

Інформатизація й інформаційні технології останнім часом посіли у житті людей дуже важливе місце і стають фундаментом нових якісних змін у світі. Сьогодні інформаційні технології почали активно впливати на повсякденну діяльність будь-якої організації і стали невід'ємною складовою частиною інформаційної інфраструктури цієї організації. Інформаційні технології дозволяють досліджувати та взаємопов'язувати складові ділянки діяльності організації між собою. Вони розвиваються надзвичайно швидкими темпами і захоплюють все ширші сфери діяльності таким чином, що будь-яка конкурентоспроможна діяльність в майбутньому не може бути сформована без детального аналізу можливостей застосування інформаційних технологій. Звідси і випливає, що одним з важливих компонентів будь-якої управлінської діяльності повинна стати інформаційна інфраструктура, яка підтримується сукупністю інформаційних ресурсів та програмно-апаратних засобів обчислювальної техніки та зв'язку.

Тема вивчалась та розглядалась у працях багатьох вітчизняних науковців і дослідників. Можна виділити декілька груп наукових праць. До першої групи слід віднести авторів, які досліджували традиційні інформаційні продукти архівних установ, зокрема, Ю. Палеха, Т. Іваницька. Друга група фахівців, чії праці присвячені дослідженню сучасних інформаційних продуктів архівів та бібліотек, створення яких передбачає використання інноваційних підходів і технологій: Л. Новакова, О. Чубукова. До третьої групи віднесемо дослідників, які розглядали найбільш повно природу інформаційних ресурсів та інформаційного продукту, інформаційні послуги як частину сфери послуг, а саме: Г. Боряк, Л. Божак. Значний внесок зробив Я. Калакура, який розгорнув масштабну організаційну та наукову роботу, спрямовану на розробку нової ідеї професійної архівної освіти, підготовку нового покоління університетських програм і підручників з архівознавства, джерелознавства, присвятив низку

виступів та публікацій актуальним проблемам підготовки фахівців для архівної галузі.

В результаті виникнення інформаційного суспільства виникають нові потужні інформаційні технології, які породжують нові види інформаційного продукту. Під інформаційним продуктом слід розуміти різноманітні аспекти знань, відомості, твори мистецтва, інші форми інформації та розваг, отримані, як традиційними шляхами, так і за допомогою електронної техніки. Доречно підмітити основні особливості інформаційного продукту, які відрізняють інформацію від інших товарів – інформація не зникає при використанні та не зношується при вживанні, інформація зберігається в інформаційному продукті не залежно від того, скільки разів вона була використана. Але інформація може втратити свою цінність, якщо інформація перестає бути актуальною. Завдяки інформаційним продуктам користувач має можливість задовольнити потребу в нових знаннях. Нові інформаційні технології допускають надання користувачу не тільки інформаційного продукту, але і засобів доступу до нього. Ці засоби дозволяють користувачу здобути інформацію в форматі, що релевантна саме його вимогам.

Сьогодні важливим ресурсом для архівних установ з боку інформаційного продукту є створення власних веб-сайтів, їх гідне інформаційне наповнення та доступ через Інтернет до баз даних. Насамперед, веб-сайт має власну («фізичну») адресу, регулярні та довідкові дані, зокрема відомості про каталоги, електронні ресурси, бази даних, електронні виставки, наукову та видавничу діяльність, нові надходження, конференції, новини. Веб-сайт має свою пошукову систему, яка дає змогу зорієнтуватися у фонді архівної установи. При цьому основна частина інформації веб-сайту є незмінною або статичною та підлягає багаторазовому використанню. У міру надходження нової інформації, попередня архівується.

Здебільшого головна інтернет-сторінка сайту державної архівної установи представлена останніми новинами та матеріалами. Традиційні такі розділи сайтів: «Про архів»; «Персонал»; «Інформація»; «Публікації»; «Виставки»; «Фонди»; «Мапа сайту»; «Пошук» та «Контакти». Розділ «Фонди», як правило, представлений трьома підрозділами: «Обсяг фондів», «Анотація складу фондів» та «Список фондів». Зазначимо, що саме ці підрозділи повинні бути максимально наповнені оцифрованими документами з фондів цього архіву. Але інформація з яких так і залишилася неоцифрованою, що є перешкодою для подальшого її використання українським суспільством. Це є нагальною проблемою, яка потребує вирішення не лише з метою покращення доступу до документів, а й для налагодження співпраці з іноземними архівами.

І ще один важливий інформативний розділ на сайті архівної установи це – «Виставки». Розділ представлений електронними виставками, присвяченими як видатним політичним та громадським діячам України, так і визначним подіям встановлення української державності. У таких електронних виставках користувачу доступні електронні версії окремих документів та фотографії, які ілюструють конкретні події. В окремих виставках розміщено електронні версії часописів України періоду визвольних змагань, довоєнного та міжвоєнного періодів. Також існують електронні версії окремих документів, представлених

у електронних виставках, проте частково, можливо через відсутність технічних засобів або її надмірної завантаженості.

Виходячи із положень Закону України «Про інформацію», де визначені основні поняття інформаційних продуктів та послуг, можливо зробити висновок, що кожен з цих термінів має синонімічний зміст, але визначає різницю в тому, що інформаційна продукція — кінцевий результат інформаційно-бібліотечної діяльності, спрямований на задоволення інформаційних потреб користувачів і представлений у вигляді інформаційних продуктів та інформаційних послуг, а інформаційна послуга — корисний кінцевий результат інформаційно-бібліотечної діяльності, представлений в нематеріальній формі, спрямований на задоволення інформаційних потреб користувачів, досить часто також і шляхом надання інформаційних продуктів.

Отже, невідривною складовою у діяльності сучасних архівних установ є наявність у кожного державного архіву офіційного веб-сайту, як інформаційного продукту, який дає змогу отримувати необхідну інформацію. Це підвищує роль сайту як якісного джерела науково-довідкової інформації та засобу її оперативного й комфортного пошуку. Наявність веб-сайту дає можливість користувачам вільного доступу до архівних колекцій.

Таким чином, архівні установи не тільки забезпечують зберігання масиву документів та ще реалізують вичерпну інформаційну, аналітичну роботу з архівними фондами, залучають інформацію до наукового та культурного обігу. Архівні документи є фундаментом наукової, культурної та історичної галузі. Саме завдяки інформаційним продуктам та послугам маємо змогу «доторкнутися» до цієї інформації. Сьогодні архів підкреслює собою інформаційну систему зі своєю організаційно впорядкованим масивом архівних документів, довідкового апарату, бази даних. Сутність інформаційних продуктів полягає в задоволенні інформаційної потреби громадян, юридичних осіб держави, розповсюджені інформації та забезпечення відповідного стану документів та інформації, матеріальних носіїв.

*Я. Марильченко*

#### **ПРОБЛЕМИ КОМП'ЮТЕРНОЇ ЛІНГВІСТИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЇЇ РОЗВИТКУ В УКРАЇНІ**

*Ya. Marylchenko*

#### **PROBLEMS OF COMPUTER LINGUISTICS AND PROSPECTS FOR ITS DEVELOPMENT IN UKRAINE**

Комп'ютерна лінгвістика — галузь мовознавства, що вивчає мову за допомогою комп'ютера, а також створює лінгвістичне забезпечення для комп'ютерних систем опрацювання інформації. Це порівняно молода наука, яка займається проблемами використання природної мови в системах автоматичної обробки інформації. Появу комп'ютерної лінгвістики спричинила потреба суспільства в нових оперативних способах опрацювання мовної інформації, зокрема необхідність створення систем машинного перекладу, в основу яких покладено формальні аналоги мови.

Під терміном «комп'ютерна лінгвістика» розуміється широкий спектр використання комп'ютерних інструментів — програм, технологій організації

та обробки даних — для моделювання функціонування мови в певних умовах, ситуаціях, а також сферах застосування комп'ютерних моделей мови не лише в лінгвістиці, а й у суміжних із нею дисциплінах. Сфера комп'ютерної лінгвістики охоплює практично все, що пов'язано з використанням комп'ютерів у мовознавстві. Комп'ютерна лінгвістика посідає проміжне місце між прикладною лінгвістикою та інформатикою.

Центральними науковими проблемами комп'ютерної лінгвістики є проблема моделювання процесу розуміння смислів текстів (переходу від тексту до формалізованого подання його смислу) і проблема синтезу мови (переходу від формалізованого подання смислу до текстів природною мовою). Ці проблеми виникають під час вирішення низки прикладних лінгвістичних задач і, зокрема, задач автоматичного виявлення і виправлення помилок під час введення текстів в ЕОМ, автоматичного аналізу та синтезу усного мовлення, автоматичного перекладу текстів з однієї мови на іншу, спілкування з ЕОМ природною мовою, автоматичної класифікації й індексування текстових документів, їх автоматичного реферування, пошуку документів у повнотекстових базах даних.

Важливою методологічною проблемою прикладної комп'ютерної лінгвістики є правильна оцінка необхідного співвідношення між декларативними і процедурними компонентами систем автоматичної обробки текстової інформації.

Попри безумовно прогресивний розвиток майже всіх аспектів лінгвістики, особливо лексикографії, термінографії, морфології, фонології, через призму комп'ютерних технологій поки що не створено єдиного комплексу, або, іншими словами, так званого «робочого місця» лінгвіста з доступом до масиву фактичного матеріалу (зокрема, лексичної картотеки, тезаурусу, різного роду словників, конкордансів тощо), з можливістю використання його для досліджень, аналітичної роботи, інформації.

Важливо наголосити на глобальності та масштабності роботи в галузі комп'ютерної лінгвістики, що потребують об'єднання зусиль, наукових пошуків та власне наповнення баз даних як основи комп'ютерно-лінгвістичних досліджень та розробок фактичним матеріалом. Постає необхідність проведення спеціалізованих наукових конференцій з цього питання, співпраці, обміну інформацією. Надзвичайно важливим є винесення цієї теми в інформаційний простір Інтернет, а також використання її текстових ресурсів.

Є. А. Карпіловська, доктор філологічних наук, структурно-математичної та прикладної лінгвістики, зазначає, що «накопичений в україністиці досвід створення лінгвістичних баз даних, формування машинних копій та версій різномісних традиційних (“паперових”) словників, розроблення лінгвістичних словникових та текстових процесорів ставить на часі завдання об'єднання наявної інформації на єдиній концептуальній та методико-процедурній основі в загальнодержавний комп'ютерний фонд української мови, який виконував би всі властиві такій інституції функції: інформаційно-довідкову, дослідницьку, навчальну та редакційно-видавничу». Успішне ж розв'язання цього завдання передбачає співробітництво усіх фахівців — лінгвістів та математиків-програмістів, а також вироблення правової основи для такої співпраці.

Комп'ютерна лінгвістика, як наука, має значний потенціал, оскільки безперервно розвивається. Водночас, як наука, комп'ютерна лінгвістика досить молода, тому потребує подальших досліджень.

*М. Панасюк*

**ЗНАЧЕННЯ КОМП'ЮТЕРНОЇ ЛІНГВІСТИКИ  
В СИСТЕМІ ПРИКЛАДНИХ ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

*М. Panasiuk*

**THE SIGNIFICANCE OF COMPUTER LINGUISTICS  
IN THE SYSTEM OF APPLIED LINGUISTIC RESEARCH**

Розвиток теорії і практики мовознавства вимагає використання точних та об'єктивних методів для аналізу мови й тексту. Разом з тим, використання математичних прийомів при систематизації, вимірюванні та інтерпретації лінгвістичного матеріалу у поєднанні з якісним аналізом результатів дозволяє мовознавцям ретельно досліджувати особливості будови мови й утворення тексту.

Комп'ютерна лінгвістика охоплює широкий спектр використання комп'ютерних програм, технологій організації та обробки даних, а також сферу застосування комп'ютерних моделей мови не лише в лінгвістиці, а й у суміжних із нею дисциплінах.

Розглянемо деякі прикладні напрями комп'ютерної лінгвістики. Серед них: корпусна лінгвістика, комп'ютерна лексикографія, машинний переклад та інші.

Корпусна лінгвістика як галузь прикладного мовознавства займається визначенням загальних принципів побудови, обробки та експлуатації даних лінгвістичних корпусів (корпусів текстів) із використанням сучасних комп'ютерних технологій, розробленням методики збору реальних мовних явищ — писемних та усних текстів, а також способів їх збереження та аналізу.

Корпусна лінгвістика дуже молода наукова галузь, тому що вперше це поняття було використане в 70-х роках ХХ ст. Цей термін було введено у зв'язку з розвитком практики створення корпусів.

Лінгвістичний, або мовний, корпус текстів — це великий, представлений в машинодрукованому форматі, структурований, філологічно компетентний об'єм мовних даних, який може вирішувати конкретні лінгвістичні завдання.

Сучасна лінгвістична праця частіше неможлива без перекладів текстів у електронну форму. Використання цифрових засобів дозволяє не тільки утворювати нові корпуси для вирішування актуальних питань лінгвістики, історії, соціології, та інших гуманітарних галузей, а також продовжувати життя старих корпусів, роблячи їх оцифровування та наповнювання різними примітками й анотаціями, саме поширюючи та поглиблюючи їх. Головне завдання корпусної лінгвістики вбачається у повному й системному відображенні змістовного спілкування мовою. Важливою особливістю цього інформаційно-семіотичного напрямку лінгвістичних досліджень є підхід до розгляду прикладних проблем лінгвістики конкретно в комунікативних процесах. При цьому в центрі уваги виявляється не мова як система, і не проблема її формалізації, а процес змістовного спілкування мовою, і по можливості точний її опис, який може бути використаний для розв'язання науково-технічних завдань інформатики

Комп'ютерна лексикографія займає чільне місце в комп'ютерній лінгвістиці як комп'ютерний лексикографічний інструментарій у мовознавстві. Розуміється як сукупність методів і програмних засобів обробки текстової



інформації для створення словників. Вона виникла порівняно недавно, але дуже швидко розвивається. Перші плоди розвитку цієї галузі лінгвістики — вбудовані в текстові процесори орфографічні словники, а також багато інших інформаційно-програмних продуктів. Завдання комп'ютерної лексикографії — розробити комп'ютерні алгоритми, програми, системи та технології для укладання та використання словників. Лексикографічні системи дають змогу формувати словникові статті; зберігати текстову, візуальну та звукову інформацію; здійснювати обробку словникової інформації (аналіз, пошук, фільтрування, відтворення тощо). Використання у словникових статтях аудіо-та відеоінформації вимагає потужного програмного та технічного забезпечення і спричиняє ускладнення структури баз даних та інтерфейсу користувача лексикографічних систем. Комп'ютерна лексикографія є перспективною наукою. Електронні словники й енциклопедії розробляють сьогодні як автономні й мережеві програмні продукти. Не викликає сумніву той факт, що електронні словники надають користувачеві безліч додаткових можливостей порівняно з друкowanymi аналогами.

Машинний переклад (МП) — це вузькоспеціалізована сфера перекладацької індустрії, це автоматичний переклад, що виконується спеціально навченої комп'ютерною програмою. Система машинного перекладу адаптована до індивідуальних потреб наших клієнтів, що дозволяє домогтися значно кращих результатів, ніж при використанні звичайних, вільно доступних онлайн-інструментів перекладу. Механізми, які можна навчити, не просто замінюють термінологію, але і враховують технічні особливості використання і мовний стиль з урахуванням специфіки клієнта.

Отже, комп'ютерна лінгвістика як мовознавча дисципліна інтегрує у різні наукові сфери, а її прикладний напрям визначає використання її доробку для розв'язання сучасних практичних завдань у цифровому суспільстві.

*Д. Погрібний*

#### **РОЗВИТОК АКАДЕМІЧНОЇ МОБІЛЬНОСТІ СТУДЕНТСТВА В ЦИФРОВОМУ СУСПІЛЬСТВІ УКРАЇНИ**

*D. Pohribnyi*

#### **DEVELOPMENT OF ACADEMIC MOBILITY OF STUDENTS IN UKRAINE'S DIGITAL SOCIETY**

В епоху цифровізації освіти і науки відкрилась можливість майже безперерійного навчального процесу. Дистанційне навчання набуло масового явища для всього світу. COVID-19 вимусив освітні заклади по всьому світу перейти на цю форму навчання. В реаліях України під час повномасштабного вторгнення практика дистанційного навчання та віртуальної мобільності зостається необхідністю. Міжнародні програми навчання, які не потребують виїзду до іншої країни, чи закордонні освітні курси надаються українцям зараз, зазвичай, на безоплатній основі, що спонукає більше студентів спробувати здобути нові знання і навички в міжнародному середовищі.

За приклад можна взяти міжнародне співробітництво у проекті: BOBCATSSS. Його організатор Столичний університет Осло. Акцент в цьому курсі зроблено на міжкультурній компетентності, науковому спілкуванні та

практичних аспектах проведення міжнародної конференції. Інший же освітній курс «Насіння для майбутнього» від HUAWEI дає можливість дізнатися більше про 5G, штучний інтелект, хмарні технології тощо. І також по успішному завершенню курсу найкращі студенти зможуть пройти стажування в Huawei Ukraine.

Позитивні сторони таких можливостей очевидні. Перш за все це доступність інформації для здобувачів освіти. Не переїжджаючи до іншої країни, регіону чи міста та навіть не виходячи з дому, студент може здобути нові знання та освіту. Також відкривається можливість переглядати навчальні матеріали в будь-який зручний час, наприклад, відео або аудіозаписи лекцій, конспекти, посібник і все те, що викладач зможе надати. Друге це те, що студент може здати завдання як тільки воно буде зроблено і не чекати наступного заняття для передачі його викладачу. Є завдання зі строком та без визначеного строку, що дає деяку свободу в організації навчального процесу під свій графік, подібна організація завдань допомагає студенту.

Що ж стосується негативних сторін віртуальної мобільності, то це, в першу чергу технічні перешкоди, наприклад, поганий інтернет або його повна відсутність. Подібні незручності можуть бути проблемою через гальмування навчального процесу. Наступною проблемою є відмінність в часових поясах, і це стосується абітурієнтів, які знаходяться в країнах на іншій стороні земної кулі.

Отже, віртуальна мобільність — це надзвичайно перспективний напрям. Вартість організації такого навчального процесу мінімальна. Залучення до такої форми навчання можливе через мотивацію викладачів/персоналу, і цього не відбулося б без пандемії. Зрештою, вищі навчальні заклади стали більш відкритим для віртуальної студентської мобільності. Віртуальна мобільність економить ресурси та час, через що потенціал розвитку даної форми навчання досить великий. Також слід відмітити перспективу більшої глобалізації і цифровізації навчального процесу, що позитивно вплине на якість освіти студентів та їхні професійні навички.

*М. Серба*

### **СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК КОМУНІКАЦІЙНА ПЛАТФОРМА ЗАКЛАДІВ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ**

*М. Serba*

### **SOCIAL NETWORKS AS A COMMUNICATION PLATFORM FOR GENERAL SECONDARY EDUCATION INSTITUTIONS**

Соціальні мережі — це соціальні структури, що відбивають зв'язки між індивідами чи організаціями через різноманітні соціальні взаємовідносини. Як інтернет-сервіс, соцмережі можуть розглядатися як платформи, що допомагають людям налагоджувати зв'язок між собою та об'єднуватись за специфічними інтересами.

Соціальні мережі передбачають використання онлайн-платформ соціальних медіа не тільки для розвитку та підтримки особистих і ділових стосунків за допомогою технологій (Facebook, Instagram, Twitter), а й покращують освітні досягнення. Дедалі більше вчителів використовують соціальні медіа у своїх класах, щоб залучити учнів та підтримати їхній освітній розвиток, як онлайн, так і особисто.

Здобуття освіти за допомогою соцмереж — це активне навчання, де учні беруть безпосередню участь в освітньому процесі, а не пасивно засвоюють інформацію. Соціальні медіа формують і подають інформацію таким чином, щоб вона була цікавою та захоплювала учнів більше, ніж традиційні інструменти.

Крім того, обмін дописами та інформацією з іншими учнями (не просто задача виконаних завдань вчителю) сприяє глибшій взаємодії та кращим результатам усіх учасників освітнього процесу.

Викладачі можуть використовувати будь-які платформи соціальних мереж як інструменти навчання:

- 1) блоги з функцією коментарів для обміну та обговорення інформації;
- 2) Skype, Zoom, Google Meets для постійної комунікації один з одним та кращого засвоєння матеріалу;
- 3) Google Docs, Wikis та інші інструменти для спільної роботи з документами для зберігання й уточнення даних тощо.

Значущою складовою процесу управління у закладі загальної середньої освіти є інформування учасників освітнього процесу та громади про свою діяльність на відкритих загальнодоступних ресурсах. Інформаційна відкритість забезпечується наявністю у закладі освіти платформ, що надають змоги інформувати учнів, батьків та вчителів: сайт закладу, дошки оголошень, інформаційні листи, шкільна преса, загальнодоступні електронні ресурси, зокрема, соціальні мережі.

Інтерактивність є найголовнішою особливістю соцмереж, що можуть одночасно бути і як сервісом для взаємодії окремих індивідів, так і для спілкування великих соціальних груп. Також до властивостей комунікаційних платформ закладів освіти належать:

- 1) оперативність розповсюдження інформації, її доступність;
- 2) спрощений пошук цільової аудиторії;
- 3) легкість налаштування зворотного зв'язку тощо.

Властивості мають свою структуру, організаційно-технологічні параметри, що впливають на характер соціальних зв'язків, а також є елементом механізму конструювання комунікативного простору сучасного суспільства, виконують низку функцій, створюючи ціннісний базис свого існування.

Як і будь-яка інша технологічна інновація, соціальні медіа мають свої переваги та недоліки. Школи впроваджують технології для педагогічних цілей і впроваджують соціальні медіа в класи.

Соціальні мережі можуть дозволити учням легко зв'язуватися один з одним щодо шкільних завдань, як індивідуальних, так і групових. Будь-які запитання, які можуть виникнути у дітей під час виконання домашніх завдань, можна поставити на дошці оголошень. Таким чином, учні можуть отримати користь від зворотного зв'язку, наданого вчителем. Учні, вчителі та батьки можуть бути на одній сторінці за допомогою соціальних мереж. Такі сайти, як Facebook, допомагають вчителям залишатися на зв'язку з батьками та повідомляти їм про успіхи їхніх дітей.

Поряд із перевагами соціальні медіа мають ряд недоліків. Соціальні мережі можуть відволікати деяких учнів від шкільної роботи. Завжди існує ймовірність того, що діти можуть використовувати соціальні мережі для особистого спілкування, а не в освітніх цілях.

Вебсайти соціальних мереж стають сумно відомими через кіберзалякування. Це стало тривожною тенденцією. Учні можуть писати образливі повідомлення про своїх однокласників, і це може завдати їм шкоди на все життя.

Також існує ряд проблем, пов'язаних із безпекою в інтернеті. Інформаційна безпека має починатися з кожного учасника освітнього процесу, а особливо з боку адміністрації закладів освіти, та має стати щоденною звичкою.

Проте недоліки не зменшують безмежні можливості використання комунікації школи у соціальних мережах. Серед них: спілкування та співпраця між учнями та вчителями; пошук конкретної інформації в інтернеті; залучення батьків до навчання дитини; поліпшення грамотності, спілкування та навичок читання у дітей; можливості дистанційного навчання тощо.

Отже, комунікація учасників освітнього процесу закладів загальної середньої освіти за допомогою соціальних мереж або інтерактивних інтернет-платформ є надзвичайно актуальною на сьогодні. Адже соціальні медіа сприяють самостійному навчанню, яке готує здобувачів освіти шукати відповіді та самостійно приймати рішення. У свою чергу, навички роботи із соціальними мережами необхідно постійно вдосконалювати для досягнення кращих результатів навчання.

*О. Фролов*

## **ВИКОРИСТАННЯ БАЗ ДАНИХ У БІЗНЕС-АНАЛІЗІ**

*О. Frolov*

### **USE OF DATA BASES IN BUSINESS ANALYSIS**

Сучасні тлумачення бізнес-аналітики акцентують увагу на розумінні аналітичної діяльності як такої, що виконується для корекції діяльності та отримання певних висновків по діяльності організацій; направлена на те, щоб представляти дані, які допоможуть вирішувати задачі та проблеми організацій.

Бізнес-аналітика включає в себе: Отримання та обробка даних; Аналіз отриманих даних для виявлення тенденцій, закономірностей та причин виникнення проблем; Прийняття рішень на основі отриманої інформації.

В процесі аналітики даних виконується велика кількість процесів, які у своїй сукупності і є результатом аналізу. Узагальнено бізнес-аналітика має справу як з обробкою даних та їх структуруванням, так і зі створенням звітних даних.

Процес бізнес-аналізи поділяють на такі етапи:

1. Сбір даних. Дані можуть збиратися звідки завгодно, все залежить від поставленої задачі для бізнес-аналізу та самої компанії. Незалежно від того звідки збиралися дані вони всі повинні бути зібрані в одному місці. Для зберігання інформації використовують бази даних.

2. Глибинний аналіз даних. Цей етап настає, коли всі необхідні дані отримані. Основне завдання – структуризація та обробка отриманих даних. В процесі аналітики можуть оброблятися дуже великі масиви інформації, тому процес структуризації даних в наш час великі організації перекладають на штучний інтелект. Використання штучного інтелекту дозволяє спеціалістам швидше займатися отриманням необхідної інформації зі структурованої бази даних, а не монотонною роботою.

3. Аналітика. На цьому етапі відбувається розбір того, що саме представляють отримані дані, тут відбувається створення корисної інформації з набору даних. Треба розуміти що отримана інформація може служити для створення нової інформації. Наприклад, на цьому етапі спеціаліст може спрогнозувати майбутній стан конкретного аспекту в організації. Подібний аналіз дозволяє приймати рішення для організації що може грати вирішальну роль на ринку

4. Візуалізація звіту. Цей етап не є обов'язковим, але люди набагато краще сприймають візуальну інформацію, а також за допомогою візуалізації набагато легше передавати великий об'єм інформації, наприклад, у форматі графіків.

У процесу бізнес-аналітики велику роль відіграє зберігання, структурування та збір даних, тому одним з найважливіших інструментів в подібній аналітичній діяльності є бази даних (БД).

Відомо, що під БД розуміють сховище сукупності даних, яке відповідає певній концепції опису характеристик даних і зв'язків елементів цих даних. Для роботи з базами даних використовуються спеціальні програми – системи управління базами даних (СУБД). Сучасні СУБД використовуються для управління різними базами даних та пошуку відповідної інформації в них. Ці системи допомагають організувати дані таким чином, щоб до них можна було легко отримати доступ. СУБД можуть зберігати, систематизувати та відстежувати різні обсяги інформації за допомогою лише одного програмного додатка.

БД розділяють на 2 основних типи: SQL та NO-SQL.

1. SQL БД, або реляційні БД – це БД що зберігають структуровану інформацію в таблицях, які взаємно пов'язуються. Реляційна модель основана на математичному понятті відношення. Таблиці такої БД зберігають інформацію про певні об'єкти – сутності. Запис будь-якої інформації у таблицю є рядком, що містить поля даних, кожне поле рядка зберігає значення – атрибут, множина всіх припустимих значень для певного атрибуту називається доменом, його можна вважати типом даних. Рядки таблиці зі значеннями різних атрибутів називають кортежами.

Для роботи та підтримки реляційних БД було розроблено мову структурованих запитів – SQL. SQL заснований на алгоритмах реляційної алгебри та чіткої математичної структури, що забезпечує простоту та ефективність при оптимізації будь-яких запитів до бази даних.

2. NoSQL – це загальна назва для БД, які не відповідають концепції реляційної моделі даних. У таких БД не використовується мова SQL. Такі БД використовують спеціальні середовища для зберігання даних, до яких можуть підключатися різні програмні інтерфейси. NoSQL БД можуть зберігати слабо структуровану інформацію та не мають жорстких вимог до даних, які зберігаються. Такі БД завдяки гнучості збережуваних даних краще працюють при роботі з великими обсягами даних.

Як висновок слід зазначити, що в бізнес-аналітиці використовують обидві концепції БД, все залежить від вимог на конкретне аналітичне завдання, даних які будуть оброблятися, та їх кількості. Реляційну БД використовуються для збереження інформації, яка потребує використання чіткої структури, на основі SQL БД легше формувати звітні дані через одноманітну схему збереження.

NoSQL може використовуватися для зберігання тих даних, які не підійдуть для реляційної концепції через неструктурованість або великі обсяги. Такі БД більш гнучкі та мають можливість працювати з різними структурами даних, що допомагає у процесі аналітичної діяльності. В процесі бізнес-аналізу в наш час неможливо обійтись без використання БД через необхідність збирати інформацію, що аналізується в одному місці, СУБД допомагають в аналітичній діяльності можливостями обробки, структуризації та вибору необхідних даних з усієї бази.

## СЕКЦІЯ: ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

*І. Бесчетнова*

### **ВЗАЄМОДІЯ З ГЛЯДАЧЕМ В РОБОТАХ ТЕАТРУ ТАНЦЮ ПІНИ БАУШ**

*І. Beschetnova*

#### **INTERACTION WITH THE SPECTATOR IN THE WORKS OF PINA BAUSH DANCE THEATER**

Завдяки Піні Бауш танець став як об'єктом роздумів, так і місцем дослідження, де традиційні форми піддалися сумніву. Наразі Театр Танцю, він же Танцтеатр, уявляє себе як театр досвіду. Він не лише трансформує стосунки з публікою, залучаючи глядача на сенсорному рівні, а й виводить танець зі сфери естетичної абстракції та поміщає його у поле досвіду.

Танцтеатр Піні Бауш демонструє не тільки те, що танець має свою власну мову, щоб говорити про соціальне та політичне, а й дає орієнтацію на суспільство, що починається з індивідуума і ставить його у відкриті та гнучкі стосунки з іншими. Він втілює певне ставлення до світу, спостерігаючи за поведінкою людей з великою точністю без оцінювання.

Театр Танцю відроджує драму як форму чуттєвого спілкування за допомогою всіх засобів тілесного, мімічного та жестового вираження. Суб'єктивне переживання є відправною точкою естетичних досліджень Піні Бауш, тож аудиторія ніколи не залишається пасивною. Театр Танцю поміщає індивідуальний досвід у контекст соціального міфу, в якому можуть брати участь усі чоловіки та жінки. Від конкретного очікування глядача залежить і його реакція, яка провокує нові переживання, нові дії на сцені.

Під впливом цієї емоційної справжності глядач вимушений приймати рішення, не обмежуючись роллю споживача так званих повчальних шоу чи свідка інтерпретації реальності, залучаючись до повного її переживання.

Такий підхід дозволяє визнати ширший контекст: і особистість, і суспільство відбиваються у театральній панорамі пристрастей. Цей театр не створюється поза реальністю. Матеріали, виявлені та сформовані в ході досліджень та репетицій, демонструються на сцені такими, якими вони є. Танцтеатр відмовляється задовольняти німі очікування глядачів.

Коли Театр Танцю розмірковує про соціальні умовності, він намагається знайти елементарні структури людської історії, розшифровуючи стигми, які вона залишила в тілі. Взаємодія під час вистави передбачає пошук можливого

спільного шляху, адже ані хореограф, ані актори не знають більше, ніж глядачі. У глядача з'являється можливість залишити континуум історії, подивитися на себе з боку, спостерігаючи за умовами, в яких він живе. Тут глядач сміється з власного відображення, а не з долі інших, як це відбувається у бульварному театрі. Розкриваючи систему видимості, Театр Танцю робить глядача співучасником.

Піна Бауш змінила чимало традиційних підходів і розмежувань, зокрема між сценічною дією та пасивністю глядачів, а також між особистим і громадським. Значущість цього проекту дослідження людської поведінки через взаємодію з глядачем на емоційному рівні підтверджується тим, що протягом багатьох років він продовжує давати однаково захоплюючі результати в різних країнах з різними глядачами.

*С. Бойко*

### **СУЧАСНІ КОМУНІКАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В РЕПЕРТУАРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ: СИНГЛІЗАЦІЯ**

*S. Boiko*

#### **MODERN COMMUNICATION PROCESSES IN THE REPERTOIRE OF THE UKRAINIAN THEATER: SINGLISATION**

Сучасне мистецтво — це сегмент культури, віддзеркалення нинішньої соціальної ситуації, універсальний механізм передачі інформації засобами живопису, фотографії, музики, театру, кіно тощо. Культурна комунікація виступає системою соціально значущих дій, зокрема в театрі — це взаємодія акторів і зали, що є результатом колективної діяльності. У ній здійснюється соціальний контроль, відбувається оволодіння системою соціальних ролей, відповідним культурно-мистецьким досвідом. Аналіз сучасного українського театру, його репертуару зокрема, дозволяє дослідити комунікативну функцію останнього, виявити механізми і засоби комунікативної взаємодії театру та соціуму, культурологічні впливи на комуніканта.

Проблемі розвитку сучасного мистецтва присвячено безліч наукових праць та досліджень у галузі культурології, мистецтвознавства, соціології, антропології, соціальних комунікацій, історії, лінгвістики тощо. Серед імен дослідників: А. Баканурський, Ю. Боров, М. Бутиріна, В. Владимиров, Ю. Горбань, В. Демченко, О. Дивненко, Л. Дорогих, М. Житарюк, В. Золяк, В. Іванов та ін.

Соціокультурний інститут театру організовує свою діяльність на взаємодії різних соціальних спільнот: глядачів, акторів, працівників установи, через яких здійснюється культурна комунікація, передача та сприйняття інформації за допомогою різних комунікативних засобів мистецтва. Комунікація між театром і глядачами короткочасна, офіційна, керована та ефективна, що сприяє глибокій інтеграції усіх учасників процесу.

Спілкування виступає свого роду послугою, до неї проявляється споживацьке ставлення, що є індивідуальним вибором. Термін «синглізація», «люди-сингли» (від англ. «single» — єдиний, окремий, відособлений, самотній), стає все більш актуальним. Поняття базується на «молекулярному» баченні сучасної соціальної реальності: суспільство, як сукупність індивідів-

«атомів», утворює тимчасово стійкі сполуки, але при зміні ситуації почасти переструктурується, свідомо обираючи самотність, заперечуючи цінність родини та відмовляючись від шлюбних взаємин. Синглізація є проявом захисної реакції соціуму, що несе в собі загрозу втрати людиною і спільнотами своєрідності та ідентичності.

Сучасні театри України не стоять осторонь соціальних проблем людства та намагаються пролити світло на актуальні проблеми сьогодення. Зокрема, в репертуарі Харківського театру «Нефть» є постановка «Орфей. Public Talk». Це вистава-провокація з елементами ток-шоу й стендапу, про любов, нетипові стосунки (ЛГБТ) та порнографію. Вистава — відповідь на питання вибору молодого покоління, чи створювати родини або народжувати дітей.

Харківський аматорський театр «На Жуках» дивує глядачів міжнародною бліцвиставою «Над містом». Професіоналів серед учасників артпроєкту немає, окрім режисера Ольги Тернової, проте актори — волонтери з п'яти країн світу. Тема вистави — інтернаціональна самотність. Персонажі — волоцюга, що живе на вулиці, музикант, двірник, прибиральниця — прагнуть турботи, любові, але почувуються самотніми, кожен по-своєму.

«Божественна самотність» Криворізького театру-студії «ВаоВаВ» порушує питання про те, як час трансформує людину і часто її ламає. Діалог чоловіка та жінки — це ніби дві різні планети, які існують на своїх орбітах і зустрічаються лише ненадовго. «Божественна самотність» — вистава про неможливість любити. За задумом режисера, людина має вийти на той стан божественної самотності, в якому вона з'являється в цьому світі.

«Фелікс Австрія» — вистава-спогад на дві дії за мотивами однойменного роману письменниці з Івано-Франківська Софії Андрухович, у постановці головного режисера Франківського драмтеатру Жюлія Одрі. Це вистава-сповідь психологічного змісту про самотність, любов, дружбу двох жінок, про те, як звільнитись від ілюзій і любити себе по-справжньому.

Театр «Театральна лабораторія 18+», що працює при Херсонському театрі імені Миколи Куліша, презентувала глядачу виставу «VIÑO». На думку головного режисера, вистава про вино й алкоголь демонструє відчуття, які дарують нам напої. Алкоголь і самотність тісно пов'язані, саме через самотність людина може бути прив'язана до алкоголю. У виставі «VIÑO» дві наскрізні лінії: самотність і кохання.

Люди, ховаючись від самотності та депресій, часто знаходять втіху у штучному інтелекті, що здається наділеним людськими рисами, але не є людиною. П'єса «Навігатор» грузинського автора Лаши Бугадзе — символ інфантилізму. У виставі головний герой, який у дитинстві втратив батьків і залишився сиротою, у зрілому віці лишається хлопчиком. Він не зазнав кохання, не був бунтарем, не очолював футбольну команду. Та ступені дорослішання має пройти кожен, навіть якщо йому вже за сорок. У цій виставі порушуються декілька проблем: чому люди перестали помічати одне одного та в чому причини відокремлення від суспільства. Ці та інші питання досліджує в новій виставі Театру на Подолі режисер Тамара Трунова.

Таким чином, тема самотності сьогодні досить актуальна. Комунікація, що відбувається в театрі, забезпечує обмін культурною інформацією, а зазначена



проблематика, як одна з ключових ознак постмодернізму, зайвий раз засвідчує певні зміни, які відбуваються в сучасному суспільстві.

*І. О. Борис*

## **ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ ТА ЇХ ВІДТВОРЕННЯ В СУЧАСНИХ УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ**

*I. Borys*

### **THE TRADITIONS OF THE UKRAINIAN THEATER OF CORYPHEUSES AND THEIR REPRODUCTION IN MODERN CONDITIONS OF GLOBALIZATION**

У першу чергу почнемо з того, що у 2022 році, поряд з різноманітними активностями в Україні, відбудеться дуже важлива і знакова театральна подія, а саме 140 років від дня заснування М. Л. Кропивницьким українського Театру корифеїв.

Це відбулося саме в 1982 р., і перші театральні вистави одразу засвідчили, що це буде неповторне явище в театральному світі другої половини XIX століття. Воно пов'язане з тим, що український театральний процес в середині і другій половині XIX-го століття складав собою аматорські театри або театри дворянських різноманітних садихах, т.зв. «кріпацькі театри». Туди входили дуже талановиті молоді люди — співаки, музиканти, артисти розмовного жанру і, звичайно, особи, які організовували ці театральні вистави при дворянських садихах. Існували великі колективи, де були навіть оркестри від 15 до 25 чоловік і більше.

Функціонували хори, драматичні колективи, ставились вертепні вистави, були поширені різноманітні форми й жанри, зокрема і хореографічні. Але все це було на рівні любительства і аматорства, тому час і ситуація в Україні вимагали створення чогось вищого, значущого, важливішого та професійного. Саме тому українські митці почали розвивати театр, і важливу роль у цьому відіграв М. Л. Кропивницький, людина високої культури, освічена, яка сама створювала і писала драматургічні твори. Але головне те, що митець зумів зібрати навколо себе талановиту молодь і людей, які були близькі йому за світоглядом, передусім це троє братів Тобілевичів (Карпенко-Карий (псевдонім), М. К. Садовський, середній брат, і молодший брат П. К. Саксаганський).

Отже, Карпенко-Карий, Садовський і Саксаганський — це були першовідкривачі поряд з М. Л. Кропивницьким, які заклали базові основи акторського складу, трупи театального колективу майбутнього українського Театру корифеїв. Сюди прийшов і його сподвижник, талановитий драматург, публіцист, меценат і, як сьогодні висловились б, продюсер — М. П. Старицький. Дуже талановита, організована і серйозна людина в плані розуміння, що таке театр і навіщо він потрібен людям. Після цього до них доєднались Затиркевич-Карпинська, Марія Заньковецька, яка стала справжньою зіркою і основою цієї трупи. Сюди прийшов у свій час Іван Мар'яненко, який у подальшому склав основу в театрі Леся Курбаса «Березиль», і багато інших талановитих акторів.

Поряд з акторами з'являлися і композитори, музиканти, хореографи, балетмейстери, сценографи, костюмери, люди, які займалися організацією самої системи створення вистави. І це стало теж вперше такою колективною творчістю через ансамбль акторів, який створив М. Л. Кропивницький.

Завдяки організації меценатства і продюсерству Михайла Старицького театр гастролював різними містами Російської імперії і навіть Австро-Угорщини та Польщі. Авторами вистав були Іван Котляревський, Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, самі учасники Театру корифеїв – І. К. Карпенко-Карий, М. Старицький («Циганка Аза»). Вистави мали чітку структуру: «зав'язка»-початок, розвиток подій, кульмінація, вища стадія розвитку подій, спад розвитку події, розв'язка і епілог, якщо такий був. Тобто композиційна побудова постала вже в основі грамотності ремесла і створення певної техніки й технології побудови вистави як режисерської, так і акторської. У режисерській це були спрямування жанру реалістично-психологічного з елементами, навіть, натуралізму. Наприклад, Марія Заньковецька плакала в багатьох своїх ролях справжніми сльозами, що, скажімо, більшість глядачів в різних регіонах, де відбулися гастролі, позитивно сприйняла, однак цей підхід досі викликає дискусії.

Театр корифеїв проіснував 35 років – з 1882 по 1907 рр. І з 1907 по 1917 рр. – це останні корифеї, коли Микола Карпович Садовський створив свій театр, але це було продовження, звичайно, Театру корифеїв.

Якою ж манерою відбувалася система жанровості, стилю, яким напрямом користувалися і актори і режисери, які відтворювали і створювала повноцінні драматургічні твори і входили в систему повноцінної багато актною вистави? Як не дивно, але це було продовження школи попередніх століть. Це школа пісенності, кобзарів, народу в думках, гуляннях, народних традиціях – календарних і, навіть, церковно-ритуальних. Тобто все те, що попередні століття побутувало під назвою архаїзм. У середині XIX століття існували аматорські та любительські театри з елементами пісенності, хореографічності й етнонаціональної культури, і ритуальності, і обрядовості, і відтворення, навіть, якихось цікавих святкових народних гулянь, таких як Івана Купала, Різдвяні ночі, проводи Зими, зустріч Весни і багато інших. Це відтворення дуже важливе, тому що в саме цих традиційних, архаїчних, ритуальних святах і обрядах відбувалась ментальність українського народу – співучість, обрядовість, ритуальність, поетичність, певна система цнотливості, певної незайманості, ліричності. Слід зазначити, що і язичество, як і християнські релігійні традиції, теж побутувало серед українського народу. Тобто це був такий синтез музично-драматичного театру.

У чому суть музично-драматичного театру? Як правило, актори всі були голосисті, чоловіки – прекрасні тенори, баритони, баси; жінки – колоратурне сопрано, сопрано, мецо-сопрано. До того ж, кожен з них ще був дуже пластичним. Мало того, що вони володіли жестикуляцією пластичною, але вони ще були навчені і підготовлені танцювально, темпоритмічно, пластично готові до відтворення емоційного стану сценічного образу при перевтіленні.

Значить, підсумовуючи все це, ми зазначимо, що принцип побудови акторської школи, саме в Театрі корифеїв, базувався на таких принципових речах: емоційний образно-метафоричний стан актора, його тілесна хореографічна пластичність і його відтворення думки за допомогою образного осмислення дійсності. І, якщо потім це стало в науці називатись «внутрішніми монологами», з'явилися такі поняття, як «увага», «уява», «запропоновані обставини», то тут це все називається «відчутти свого персонажа», свій образ

в системі оточення середовища. Це було озвучення в ролі пташиних звуків, лелек, ластівок, жайворонків, соловеїв. Це і на письмі, і у звуках, і в розмові, це шум дерев, шум води, вогонь і багаття, і відчуття сонячного проміння, і все це відтворювалось ще й законами кольору.

Одяг був дуже різнобарвним, залежно від етнічної географічної події, яка відбулася у виставі. Одна справа — це Карпатський край, інша — Центральна Україна, Південна, Східна. Це все були кольори — чорні, червоні, зелені, блакитні, залежно від того, яка пора року відтворювалася: «Майська ніч» — це одне, «Різдвяна ніч» — це інше. Кольорова гама викликала і натуралістичне почуття, які були дуже правдиві. Якщо актори говорили про шум ріки і любов, то вони насправді уявляли собі річку і відтворювали її вже в образах. Якщо лунало «Я бачу тебе на небесах!», то ця сакральність відчуття теж була образною. Таким чином, ми можемо сказати, що цей театр заснував першу початкову школу нової методики роботи акторів, режисерів та ін. в системі створення вистав музично-драматичного жанру. Це дуже важливо враховувати в сьогоденні, тому що нині, на жаль, втрачається саме ця традиція відтворення школи національної виховання акторів та режисерів. Тому повернення сьогодні до традицій не означає музейність, архаїчність, це розуміння того, що треба еволюційно підійти до збереження можливостей, адже в саме такій художній літературі ми можемо користуватися законами існування акторів в техніці і технології поетично-образного мислення — коли я розмовляю, то бачу щось інше на сцені, а свого партнера на сцені я бачу, як якийсь образ, символ, метафора, знак (птах, тварина, лісові якісь жителі, кущі, роса, вода і ін.). Тобто ми входимо в образ емоційно-образного усвідомлення всіх внутрішніх монологів.

Саме тому театру, який намагається у XXI столітті вистояти і не загубитись в глобальній системі світових процесів, які розчиняють національне мистецтво в Україні, і має на меті зберегти себе, треба повертатися до традицій і знайти той код національний, відтворити та втілювати школу українського поетичного театру і кіно, щоб на цьому етапі стати неповторним і конкурентним в складних умовах світової глобалізації

*В. Ю. Божинський*

**ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ ПРИДНІПРОВ'Я:  
ГЕНЕЗА, ЕВОЛЮЦІЯ, ПРОГНОСТИКА ПОСТУПУ**

*V. Bozhynskyi*

**THE PHENOMENON OF THE TEATRE SCHOOL OF DNIEPER REGION:  
GENESIS, EVOLUTION, PROGNOSIS OF PROGRESS**

Театральна школа Придніпров'я, яка має славетну історію і налічує більше ніж 90 років з моменту свого заснування, не набула до теперішнього часу поліаспектного відображення в науковій літературі. Минулого року Катериною Мазур була здійснена систематизація історії розвитку згаданої театральної школи, були ретельно вивчені і зібрані унікальні знахідки — роздруковані (наприклад, старі дипломи), епістолярні, архівні і фотоматеріали — створена історично-документальна книга. Проте свого науково-теоретичного обґрунтування театральна школа не набула, що актуалізує здійснення цього.

Вбачаємо необхідним розкрити детермінанти поступу і перших витоків театральної школи Придніпров'я, зокрема підґрунтя народження театральних

майстерень режисерів-викладачів, які були засновниками методик і технологій авторського викладання майстерності актора.

Основою на існуючі малочисельні і суперечливі позиції сучасних науковців, вбачаємо необхідним, головним чином, сформулювати саме поняття «театральна школа» та виявити основні його сутнісні складові. Разом з тим, виокремити *авторські програми, які постали нарізним каменем для створення методик послідовників і носіїв школи (тобто випускників — професійних акторів і режисерів), що й забезпечує належний фаховий рівень і визначає напрямки та «методичні координати» — впізнавану стилістику професійної діяльності.*

Крім того, потребує аналізу напрацювання, по-перше, В. І. Ковалевського — унікального теоретика та практика драматичного театру, автора книги «Інтелектуальний театр» і ряду режисерсько-педагогічних робіт; по-друге, його учениці — Н. М. Пінської, Заслуженого працівника культури України, що майже 40 років працювала педагогом-режисером та мала свій власний, унікальний підхід до кожного свого студента, випустивши багато відомих акторів, які служать в театрах України та за її межами, мають почесні звання.

Необхідно, спираючись на спогади і викладачів, які працювали поруч, і учнів, і послідовників, виявити професійні методики та технології Н. М. Пінської, як засновника однієї з майстерень театральної школи Придніпров'я. У свою чергу, виявляється необхідність проаналізувати роботу майстерень цілого ряду інших викладачів, педагогічні методики яких, набули втілення і своєї розробки їх учнями.

Отже, виразно актуалізується важливість науково-теоретичного обґрунтування щодо: носіїв школи; закладання ключових основ театральної школи як такої; досягнень її випускників; розвиток та сьогодення театральної школи в контексті підготовки професійних акторів, згідно з сучасними потребами театру; майбутніх перспектив театральної школи Придніпров'я.

*О. С. Вардіашвілі*

## **ТЕАТРАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК МЕТОД ПСИХОТЕРАПІЇ ДЛЯ ДІТЕЙ ВІЙНИ**

*О. Vardiashvili*

### **THEATRE TECHNOLOGIES AS A METHOD OF PSYCHOTHERAPY FOR CHILDREN OF WAR**

Принципово важливим і пріоритетним завданням суспільства є зміцнення психологічного, фізіологічного, духовного здоров'я, забезпечення повноцінної освіти і гармонійного розвитку особистості. У зв'язку з цим постійно зростаюча потреба в психотерапії спонукає до відкриття і розгляду нових, більш досконалих методів, які на практиці доводять свою ефективність.

В рамках здійснення вищезазначеного завдання все більш актуальною проблемою сучасної школи, що об'єднує зусилля психологів і педагогів, стає проблема агресивності дітей. На сьогоднішній день тривожним симптомом є зростання числа неповнолітніх з девіантною поведінкою, що виявляється в асоціальних діях. Посилилася демонстративна по відношенню до дорослих поведінка, в крайніх формах стали проявлятися жорстокість і агресивність.

Ще більшу тривожність викликає найбільша трагедія — війна. Вона не залишає байдужим нікого, в тому числі — підлітків з нестійкою, сприйнятливою психікою.

Терапія мистецтвом або «арт-терапія» — це вид психотерапії та психологічної корекції, заснований на мистецтві і творчості. Вперше арт-терапевтичні методи були застосовані в США в роботі з дітьми, вивезеними з фашистських таборів під час Другої світової війни. Терапія творчістю історично складалася з самостійних впливів, що виокремилися згодом в психологічній і психотерапевтичній практиці. Переживання моменту творіння дає сили для подолання перешкод і вирішення внутрішніх і зовнішніх конфліктів, створює умови психологічної орієнтації в мінливій реальності.

У Театральне мистецтво від початку закладений психотерапевтичний елемент, ініційований творчістю, креативністю і свободою самовираження. Завдяки до виникнення психологічної науки було помічено, що театральна дія має здатність захоплювати людські душі, змінювати психічну реальність. Театр як терапія перевірений майже тритисячолітньою практикою.

Театри України продовжують працювати в умовах війни, під час повітряних тривог та вибухів. Наприклад, Харківський академічний театр ляльок ім. В. Афанасьєва грає вистави для дітей та підлітків на станціях Харківського метрополітену.

Одним з видатних проєктів є «В.І.Д.Л.І.К». Офіційно проєкт створено у 2017 році, проте для режисера Євгенії Відіщевої все почалось ще в 2014-му. Театр мандрував українською територією Донецької області. В кожному населеному пункті — нова трупа та нова п'єса. Режисер збирала дітей та підлітків і дала можливість написати та зіграти п'єсу на сцені. Так діти могли «виговоритися» та поділитися досвідом свого життя «на лінії вогню».

Театральні виражальні засоби і особлива атмосфера дозволяють учасникам дії, акторам і глядачам-підліткам бути залученими в єдиний процес створення іншої реальності, в якій можливі події та емоційні переживання неможливі в реальному житті, але особливим чином впливають на нього. В процесі дії пробуджуються підсвідомі імпульси, реакції, фантазія. Глядач співпереживає персонажу, ототожнює себе з ним, створюється ілюзія перенесення — ситуація проживається у внутрішньому плані і відбувається мобілізація ресурсів для подальшого реального життя.

Заняття театральною діяльністю впливають на психічний стан дитини, усувають прояви негативного психоемоційного стану, знижують рівень невратизації, знімають психічне і фізичне напруження, покращують загальний стан дитини, допомагають підлітку проявити свою індивідуальність. Підліток набуває навичок: спілкування з партнером, елементарної акторської майстерності, образного сприйняття навколишнього світу, адекватного і образного реагування на зовнішні подразники, колективної творчості. А також позбавляється від психологічних «зажимів», страху суспільства, комплексу «погляду зі сторони».

Отже, на сьогоднішній день за допомогою театральних технологій ми не тільки розкриваємо особистість та коректуємо девіантну поведінку підлітків, але й рятуємо нестабільну психіку під час війни.

*А. Ф. Гапанович*

**СПЕЦИФІКА ТВОРЧОЇ Й СОЦІАЛЬНО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ АКТОРА  
ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА В ПЕРІОД 2010–2020 РР.**

*A. Hapanovych*

**SPECIFICS OF CREATIVE AND SOCIAL-EDUCATIONAL WORK OF AN ACTOR OF  
KHARKIV THEATER FOR CHILDREN AND YOUTH IN THE PERIOD OF 2010–2020**

Одним з найскладніших напрямів у діяльності театрів для дітей є кадрова політика саме у творчих професіях. Як правило, з десяти молодих артистів, які приходили на конкурс до Харківського театру для дітей та юнацтва, до оформлення на роботу доходило від одного до трьох конкурсантів. Витримували конкурс здебільшого ті, хто вмів співати, пластичні та танцюючі, природно харизматичні, обов'язково потрібні театру за типажем (або, як раніше говорили, амплуа) в рамках вже існуючого репертуару, а також актори, що готові працювати за майже мінімальну зарплату, в абсолютно плаваючому графіку, бажано харків'яни і т. п. Для специфіки дитячо-юнацького театру бути просто гарним актором замало.

З переліченими якостями, найчастіше, приходять студенти. На превеликий жаль, необхідно констатувати, що, як правило, вони приходять в театр тільки на період до закінчення театрального вищого навчального закладу. Як виняток, молодий фахівець може залишитися і після закінчення навчання. І вже зовсім рідко бувають випадки, коли молодий артист приходиться до рішення присвятити свою творчу біографію театральному мистецтву для дітей.

Входячи у творчий процес у театрі для дітей та працюючи у виставах для юного покоління, у артиста (абсолютно все одно молодого чи досвідченого) з'являється дуже важливий партнер у виставі — це юний глядач. І працюючи у виставі для нього ти (артист) не можеш, просто не маєш права, поставити «четверту стіну». Коли у виставі для дітей артист ставить «четверту стіну», то йому (артистові) по суті байдуже, як його сприймає глядач, і чи є «дихання глядацької зали». Це не артист театру для дітей, це, в кращому разі, хороший актор (фахівець, який володіє ремеслом, у позитивному розумінні цього слова). З дітьми це не дозволено! Рано чи пізно такий актор іде з театру для дітей і застосовує своє професійне володіння ремеслом у «дорослому» театрі.

Дорослого глядача можна спокусити деякими театральними прийомами, сховавшись за професію, і він зрозуміє що його «обманюють», але найголовніше, щоб «обманули» красиво. А дитину ми не маємо права обманювати. Все має бути по чесному. Якщо юний глядач не бере участі у виставі (не йдеться про інтерактивну та фізичну участь), то творчий процес є не повноцінним. І це має бути аксіомою в артиста театру для дітей.

Необхідно констатувати, що деякі творчі співробітники театрів для дорослого глядача з певною іронією ставляться до театрів для дітей. Не рідко ми можемо чути зверхні фрази: «Підеш у ТЮГ зайчиків і білочок грати». І це ображає навіть людину з життєвим досвідом, тим більш це стає болісним для молоді, що починає свій шлях у такому театрі. Як і всі молоді артисти, молодий фахівець приходиться на службу до театру для дітей, має цілком природне і необхідне для особистого розвитку бажання зіграти багато ролей і не тільки у драматургії для дітей. Він має велике бажання доторкнутися і до дорослої

драматургії. І це, абсолютно, правильно! Хоча варто зазначити, що хороша драматургія для дітей вимагає від артиста не просто повноцінної віддачі таланту і високого професіоналізму, а надзусиль, щоб такий глядач повірив у результат його роботи.

Ось чому в період 2010–2020 рр. у Харківському театрі для дітей та юнацтва було ухвалено рішення про те, що випуск нових вистав буде не «випадковим», а лише згідно з планами та у повній відповідності до запланованих проєктів і акцій з творчої й соціально-виховної роботи з глядачем. Цей процес аналізується в дослідницькій роботі автора «Особливості взаємодії митця та глядача у процесі творчої діяльності Харківського театру для дітей та юнацтва (2010–2020 рр.)».

Участь молодих артистів у запланованих нових постановках не становила складнощів, але їхню соціально-виховну роботу з глядачем, за фактом, театр проводив, практично з нуля. І для артистів, і для театру ці нові форми роботи і з дитячим, і з дорослим глядачем проводилися вперше. Театр почав вибудовувати плани взаємних точок дотику з глядачем, з метою мотивування його до усвідомлених зустрічей з виставами театру.

У процесі реалізації визначених планів театр зустрівся з проблемою «прохолодного» ставлення більшої частини трупі до запропонованих починань. Але, розуміючи, які цілі та завдання стоять перед театром, його керівництво не стало застосовувати адміністративні методи, а вирішило розпочати діяльність в цьому напрямку безпосередньої участі артистів у процесі вибудови нових алгоритмів роботи, зменшив тим самим їх супротив і надав можливість, щоб вони збоку самі побачили та відчували позитивні результати.

В один ряд із резонансними прем'єрами дитячого та дорослого репертуарів, відкриттям території творчого експерименту — малої сцени імені заслуженого артиста України Олександра Біляцького, участю театру в програмах Всеукраїнських та Міжнародних театральних фестивалів, активною участю в Міжнародних театральних проєктах, постали резонансні заходи за розробленим та затвердженим у 2013 р. «Планом-проєктом Харківського театру для дітей та юнацтва по роботі з учнівською та студентською молоддю», який став основою всієї творчо-виховної та методичної роботи театру аж до 2020 р.

І це все було зроблено також і заради того молодого артиста, який ще, можливо, повністю і не відчув, але щоб він усвідомив, що служба театральному мистецтву для дітей та молоді — це те, чим він зможе пишатися все своє життя. Проведені театром творчі заходи, акції, проєкти згодом дали свої позитивні та відчутні результати, і багато артистів приєдналися до творчо-виховної роботи театру.

Адміністративне і творче керівництво театру продовжувало аналізувати та впроваджувати у життя шляхи підвищення статусу артиста, творчих фахівців інших професій, а, по суті, статусу театру в цілому.

На превеликий жаль, не всі молоді артисти, які тільки починали свою творчу біографію, витримували випробування «штампом» театру для дітей, що залишався великим тягарем на його (молодого артиста) недосвідчених плечах. Ті, хто не витримував — ішов. Але хто залишився, той з упевненістю і бажанням служити театральному мистецтву для дітей, пише нову біографію Харківського театру для дітей та юнацтва.

Усі позитивні напрацювання театру в зазначеному десятилітті, в ракурсі специфічного ставлення до артиста й ставлення самого артиста до специфіки його роботи в театрі для юного глядача, стали запорукою впевненого осмислення минулого, сьогодення і майбутнього Харківського театру для дітей та юнацтва. Сьогодні, в реаліях воєнного часу, це підтверджується активною роботою відданих своїй справі артистів з виконання місії театру «Майбутнє формується у сучасному, а сучасне — це діти і молодь».

*А. В. Гуріна*

### **ЛЕСЬ КУРБАС, МУЗИКА І ВИХОВАННЯ АКТОРІВ**

*A. V. Hurina*

### **LES KURBAS, MUSIC AND EDUCATION OF ACTORS**

Актуальним є осмислення творчого методу видатного українського режисера Леся Курбаса. Значення постаті Курбаса для розвитку сучасного театрального мистецтва з часом лише зростає. З усіх можливих і необхідних для осмислення аспектів акцентуємо кузбасівське ставлення до музики як важливого елемента театральної вистави та її ролі у вихованні професійних якостей актора драматичного театру.

Глибина розуміння творчого методу Леся Курбаса як художника є у залежності, як вважає його учень і послідовник Гнат Ігнатович, від осягнення законів музикальності його творчості. У курбасівському визначенні актора (актор — це уміння довгий час перебувати у означеному уявленні ритмі) — музикою, її розумінням і відчуттям визначається сприйняття актором кольору, руху, тиші, простору — їх не можна відокремити від музики.

Значення музики для побудови нового українського театру Курбасом було вповні усвідомленим. У публікаціях Леся Степановича знаходимо цьому підтвердження. По-перше, народження Молодого театру Курбас пов'язував із розвитком української інтелігентської думки та її духовною орієнтацією. Український театр початку ХХ ст. митець вважав витвором антиукраїнського режиму: «недодумана думка, недотягнутий жест, недонесений тон»; усвідомлював, що сліпе копіювання російського театру є дуже разом із технічними можливостями він нав'язуватиме нам свій світогляд, свою природу.

По-друге, Л. Курбас усвідомлював, що на початку ХХ століття українському театру не судилося бути народженим. Український театр буде створюватись роками. З часом новий театр створить нову художню цінність. Але щоб стати цінностями взагалі, та ще й цінностями національними, вони повинні народжуватись самостійно. Курбас пророкував народження в Україні високого й живого мистецтва, рівного якому ще не було, і яке відрізнятиметься від старого мистецтва так, як відрізняються «наївні гавоти Баха від надзвичайних скрябінських сонат. І саме музика скаже нам перше слово». Як згадують учні майстра, саме завдяки кузбасівській музикальності у них, акторів, і була вихована гостра чутливість до звукової сторони театрального дійства. Музикою були насичені години студійних занять. Лесь Степанович завжди вимагав музики, сам був майстерним піаністом.

Спогади учнів Курбаса свідчать, що і в навчанні, і у конкретній творчості музика супроводжувала їх. Бувало, що прийшовши на заняття в студію,



Лесь Степанович сів у фойє за піаніно і тоді починалось найулюбленіше — курбасівські імпровізації. Ці години студійці дуже цінували, тому що вони допомагали вивільнитися від зажимів, знайти потрібне фізичне виявлення відчуттям.

Перебуваючи в Умані, Курбас продовжував репетиції і заняття зі студійцями в просторому залі монастирського костьолу. Декілька лавок і стареньке піаніно, що колись було реквізоване «у буржуїв». Чимало зусиль знадобилось для настройки цього багатотраждального інструмента для того, щоб на ньому і Гріга, і Шопена, і Стеценка могли грати Валентина Чистякова чи студійка Рає Файнштейн, а інколи і сам Курбас.

У Молодому театрі Курбас вів основний предмет — систему виховання актора. Вже тоді з молодими студійцями він поставив оперу М. Лисенка «Коза-дереза» і ця постановка увійшла до поточного репертуару театру. Визначально, що Курбас почав з молодими акторам и роботу саме над музичною виставою. Це не випадково. Музиці як органічному елементу театрального мистецтва, зокрема українського, Курбас надавав виключного значення. Це не можна не помітити, якщо прослідкувати його пошуки у сфері акторської майстерності та в режисерських роботах. Так, у «Гайдамаках» музика продовжувала і доповнювала шевченківський текст; в «Диктатурі» цікавим є вокальне вирішення ряду драматичних епізодів; створено інтонаційну партитуру вистави «Народний Малахій».

Елементи різних видів мистецтва своєрідно трансформувались та органічно співіснували у виставах Л. Курбаса. М. Верхацький, учень майстра, припускає, що Курбас наближав закони побудови вистави до законів побудови у музиці. Як і музика, вистава існує у просторі та часі, за законами музики повинні організовуватись у ній слово і дія. При цьому основним організуючим елементом має стати ритм. Дія і слово, організовані у спектаклі у певному співвідношенні ритмів, у відповідності із задумом стають художнім фактом.

Отже, Л. Курбас був не лише режисером-філософом, а й талановитим вихователем цілої плеяди акторів і режисерів. Учні Курбаса — М. Кропивницький, А. Бучма, В. Василько, В. Чистякова, Г. Ігнатович, А. Сердюк, Б. Балабан, Р. Черкашин та багато інших — залишились в історії театру, створивши вистави і образи, що становлять «золотий фонд» української культури.

Метою Л. Курбаса було виховання акторів і режисерів по-справжньому освічених, які б володіли своєю професією так, що змогли б підняти культуру українського театру до рівня кращих театрів світу. Музика відігравала в цьому величезну роль, будучи важливим елементом творчого методу майстра.

*О. В. Єрошенко*

## **ДО ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТЬОГО АКТОРА**

*О. Yeroshenko*

### **ON THE ISSUE OF MUSICAL TRAINING OF A FUTURE ACTOR**

Мистецтво сучасного театрального простору визначається широким розмаїттям жанрового спектру, в якому одним з провідних напрямів постає музично-драматичний жанр у багатьох його різновидах. Так, поряд із численними українськими музично-драматичними театрами, які є

традиційними в царині вітчизняного театрального мистецтва, практично у кожному драматичному театрі чимале місце в репертуарних списках займають вистави з розвинутим музичним компонентом. Водночас відзначимо, що драматургічна роль музичного наповнення вистав значно зростає протягом декількох останніх десятиріч, зокрема ця видозміна проявляється в переміні типу використання музичного компоненту вистави: від короткочасних фонових музичних включень минулих спектаклів до широкого застосування музичного супроводу та вокального виконання акторів сучасних вистав. Тож, відповідно до вимог вітчизняного театру сьогодення, якісна загальна музична та вокальна підготовка майбутніх акторів постає одним з першочергових завдань творчих факультетів вищої школи.

Вирішення зазначеного завдання (на прикладі кафедри майстерності актора факультету сценічного мистецтва Харківської державної академії культури) відбувається у вищій школі протягом декількох семестрів, під час вивчення студентами комплексної дисципліни «Основи вокального виконавства», яка містить практичні групові години з курсу «Музично-драматичний клас» та практичні індивідуальні години з курсу «Вокал». У такий спосіб відбувається достатньо повне освоєння студентами-акторами основних виконавських навичок у сферах сольного, ансамблевого вокального виконання та музично-театрального дійства.

Водночас, з практичного досвіду останніх років, зазначимо, що перед викладачами все гостріше постає питання щодо необхідності введення до комплексу курсів дисципліни «Основи вокального виконавства» групових годин з курсу елементарної теорії музики, які декілька років тому ще мали там місце.

З одного боку, такий погляд пов'язаний з тим, що знання музичної грамоти та основ елементарної теорії музики створюють необхідне підґрунтя та потрібні умови для гідного опанування майбутніми театральними фахівцями навичок якісного вокального та музично-драматичного виконавства, й одночасно розвивають і поглиблюють їх загальний музично-художній круговид, значної широти якого потребує сучасна професійна артистична діяльність.

Найнеобхіднішими позиціями, якими мають опанувати студенти-актори в області загальної музичної підготовки, є: знання нотного стану, основних ключів, нот та їх тривалості, знаків музичної альтерації, основних видів музичних ладів (мажор, міно́р), музичних інтервалів, розмірів такту, основних музичних темпів та динамічних відтінків тощо. У результаті відповідної музичної підготовки, спираючись на набуті базові відомості з елементарної теорії музики, студент-актор під час подальшої творчої підготовки з курсу «Вокал» та «Музично-драматичний клас» комплексної дисципліни «Основи вокального виконавства» матиме необхідну здатність до визначення основних музичних характеристик, діапазону, теситури вокального твору чи загалом вокальної партії відповідної ролі з музично-драматичної вистави.

З іншого боку, потреба поновлення в навчальному процесі групових годин з курсу елементарної теорії музики стала на часі у зв'язку з тим, що, серед загалу здобувачів вищої освіти в театральній сфері, більша їх частина, вступаючи на навчання на факультет сценічного мистецтва до вишу (на прикладі ХДАК), практично не має музичних навичок та не володіє базовими знаннями з музичної грамоти. Відсутність музичної грамотності для майбутніх акторів, на жаль, під

час навчання стає певною перешкодою щодо їх загального фахового музично-драматичного розвитку, створюючи декотрі труднощі в площині якісного опанування вокального та музично-сценічного програмного матеріалу, зокрема в тих її частинах, що пов'язані з часовими витратами на вивчення програмних творів, їх належного музичного виконання тощо.

Отже, основою є отримані елементарні музично-теоретичні знання та навички, майбутні актори набуватимуть можливості самостійно формувати власне, певним чином обґрунтоване з музичного боку й виважене на цій основі творче ставлення до музично-вокального компоненту ролі в спектаклі, що в підсумку надаватиме виконавцям вмотивованого в музичній сфері бачення загальної музично-сценічної дії вистави.

Головним чином, означені музично-теоретичні знання та навички виконуватимуть у комплексному вокальному та музично-сценічному розвитку студентів-акторів необхідну підготовчу функцію стосовно практичної площини опанування майбутніми акторами засадами вокального виконавства та музично-театрального дійства, що загалом спрямоване на якісне оволодіння виконавською здатністю на гідному рівні практично вирішувати музичні та вокальні завдання, які поставатимуть у подальшій професійній роботі в театрі, насамперед у музично-драматичному жанрі, та, з огляду на тенденції розвитку сучасного драматичного театру, — загалом в царині сценічного мистецтва.

*А. Ю. Ковальчук*

**ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ВИСТАВИ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»  
ЗА П'ЄСОЮ ІВАНА ФРАНКА НА СЦЕНІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО  
МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. ШЕВЧЕНКА**

*A. Kovalchuk*

**ARTISTIC CONCEPT OF THE PERFORMANCE “STOLEN HAPPINESS”  
BASED ON THE PLAY BY IVAN FRANKO ON THE STAGE  
OF T. SHEVCHENKO TERNOPIL MUSIC AND DRAMA THEATER**

Однією з найяскравіших постановок «Украденого щастя» в історії українського театру стала вистава Тернопільського музично-драматичного театру ім. Шевченка в сценічній версії режисера Я. Геляса (прем'єра відбулася 27 лютого 1974 р.).

Працюючи над виставою, Я. Геляс зберіг чіткість художніх позицій, головну спрямованість творчості І. Франка. Режисер виходить з того, що І. Франко мріяв побачити приниженою людину праці гідною, творцем власної долі. Це було відправною точкою в інтерпретації вистави «Украдене щастя». І хоча перед собою режисер мав високі стандарти, він не пішов шляхом повторення, відновлення відомої п'єси, а брався знайти свій сценічний варіант творчості Івана Франка. Будучи режисером вистави, Я. Геляс виконував головну роль — образ Миколи Задорожного.

Тернопільська вистава розпочиналася піснею опришків «Гей, опришки брати!». Ця пісня проходить як лейтмотив упродовж усієї п'єси, втручається в підпорядковану їй дію, виступає емоційним акцентом і, зрештою, створює атмосферу історичного буття кінця XIX ст. Такі канонічні, традиційні сцени, як вечірки, розваги молоді біля корчми чергуються з драматичними сценами,

що надає п'єсі трагічного характеру. Спрощених, однозначних відповідей на питання, хто винен у трагедії Анни і Миколи Задорожного та Михайла Гурмана, у виставі немає.

Виконавець ролі Гурмана, актор Я. Мелец досить чітко передає бездушність, жорстокість, підступність Михайла Гурмана. Негативність героя підкреслює і те, що молодий актор грає прямолінійно, зображує самовпевненого, нахабного красеня, який часто захоплюється власною персоною, позує, не говорить, а декламує. Серед акторів побутує думка, якщо граєш негативного персонажа — шукай в чому його позитив. І саме так виконує свою роль Я. Мелец. Зокрема, перед глядачем постає складна людина, природа якої не позбавлена благородних поривів, в якій живе сильне, чисте почуття.

Режисер-романтик Я. Геляс, сповідуючи яскраву театральну форму, по своєму розв'язав складний драматичний твір. І в цій виставі майстер виявив здатність мислити масштабно, зберігаючи при цьому властиву йому рису говорити з глядачем мовою поетичної образності. П'єса в його інтерпретації переросла вузькі рамки соціально-побутової драми — завдяки емоційно насиченим сценам, які відкрили першу і третю дії, грозивим хмарам, що блукали у висоті та за будинками, спалахам тривоги, відчай і ненависть. Водночас тут присутня висока романтика.

Микола, у виконанні Я. Геляса, виснажений фізично, але не духовно. Кохання відроджувало в ньому глибокі почуття і давало сили звільнитися від тягара смирення, агресивності, викликало неперборне бажання щастя.

Цікавою є сцена, де Анна і Михайло йдуть селом, викликаючи плітки та осудливі погляди у натовпі. З натовпу дивиться на них Микола. Цю сцену режисер ставить у жанрі пантоміми, яка переростає в гуцульський танець «Аркан».

Цікавою інтерпретацією режисера Я. Геляс є фінальна сцена — момент вбивства Михайла. Головний герой пройшов важкий шлях від смирення до протесту, до відчуття свого права на щастя. Рушниця в руках Миколи стріляє випадково, що і сприймається як мотив помсти. Водночас Михайло приходить з мечем і від меча помирає — така метафора фіналу.

Стилістична єдність і точність знайдених форм була характерна для сценографії у виконанні М. Стецюри. Декорації, діапазон освітлення, в якому переважали похмурі тони, музика, обрана Є. Корницьким, створили атмосферу, відповідну часу й подіям, допомогли відчути трагедію, щиро прийняти сказане в сумній історії.

Так, у постановці п'єси І. Франка «Украдене щастя» Я. Гелас як виконавець головної ролі Михайла Задорожного та режисер-постановник, не порушуючи авторського тексту, знайшов ті художні втілення, які найбільше відповідали оригіналу. Він втілює на сцені не мелодраму чи побутову драму, а трагедію, зберігаючи художні риси Франкового театру, а саме — глибоку правду, національну ідентичність, високу, власне, франківську, високохудожню драматургічну форму, добираючи свої виразні засоби для її втілення.

Отже, постановка Я. Гелясом драми Івана Франка «Украдене щастя» та втілення ним головного героя Михайла Задорожного часто привертають увагу багатьох істориків українського театру своєю оригінальністю та безпосередністю інтерпретації.

Перспективою подальших наукових досліджень даної теми можуть слугувати поглиблені наукові розвідки драматургії І. Франка.

*К. О. Кравчук*

## **ШАРЛЬ ДЮЛЛЕН. ТЕАТРАЛЬНА ШКОЛА ТА МЕТОД РОБОТИ З АКТОРАМИ**

*К. Кравчук*

### **CHARLES DULLIN. THEATRE SCHOOL AND THE METHOD OF WORKING WITH ACTORS**

Стаття присвячується видатному французькому актору, режисеру-новатору Шарлю Дюллєну. Стаття розглядає життєвий та творчий шлях актора, його думки та професійні новаторські ідеї.

У розділах йдеться про розвиток театральної системи «Голоси світу». Також розглядаються акторські тренінги та методи роботи зі студентами та акторами театру «Ательє».

Шарль Дюллен народився 1885 р. в садибі Шателару в Савойї. Систематичної освіти він не отримав, у юності працював прикажчиком та клерком. Акторську кар'єру розпочав у невеликих театриках Ліона, потім перебрався до Парижа, де грав у театрах кварталів та передмість. Зароблених грошей не вистачало навіть на їжу. За гроші Дюллен трудився читати вірші в кабачку «Швидкий кролик», де знайомився з Аполлінером, Жакобом, Пікассо.

У 1906 р. молодого актора помітив найбільший майстер французького театру Андре Антуан і запросив на роботу у свій театр «Одеон». Несумісність творчих устремлінь змусила Дюллєна залишити Антуана і спробувати створити власний театр на ярмарку в Неї: Дюллен та його друг, драматург-початківець Олександр Арну, намагалися воскресити в Неї традиції комедії дель арте. Але ярмарковий театр невдовзі прогорів.

Справжня популярність дійшла Дюллєна після віртуозного виконання ролі Смердякова у виставі Театру мистецтв «Брати Карамазови».

Під час Першої світової війни Дюллен працював у знаменитому театрі Жана Копо «Старий голубник», але пішов звідти в 1919 р., щоб створити свій власний «Ательє», якому й судилося прославити ім'я його організатора.

«Ательє» Дюллєна — театр, який був не схожий на інші. Він у своєму стилі різко протилежний натуралізму Антуана, у своїй пристрасі до феєричного та фантазмагоричного, у тяжінні до імпровізації протистоїть суворому раціоналізму Копо.

«Ательє» — був центром тяжіння для талановитої молоді, цех експериментаторства, провідник яскравої театральності.

У своїх постановках Дюллен прагнув створити синтетичний театр, який ставить на службу драматургії живопис, музику, архітектуру, цирк.

Репертуар театру «Ательє» складався з чарівних феєрій, трагедій, фарсів. До репертуару театру входили Шекспір, Мольєр, Кальдерон, Бен Джонсон, Софокл, Арістофан, але водночас і сучасні автори, такі як Піранделло і Жюль Ромен, або відкриті для сцени Дюллєном — Арну, Ашар, Салакру та інші.

Театральна школа «Голоси світу» являла собою набір правил та тренінгів для учнів, щоб покращити їх почуття на сцені та навчити відтворювати дійсність у виставах.

Дюллен виділив головні елементи акторської техніки, які впливали на світоприйняття актора, його гру на сцені та професіоналізм. З цих елементів, Шарль виділив два головних положення:

1. Вміти гарно дихати, для чого потрібно засвоїти техніку дихання.
2. Вміти бути почутим, для чого потрібно придбати гарну та чітку дикцію.

Особливого значення режисер надавав музиці та п'ятьом органам почуттів. Шарль вважав, що саме навчившись відчувати своє тіло, його взаємозв'язок із навколишнім середовищем, вміння чути та виконувати сигнали, які подає тіло людині, а також вміло відповідати на них. Саме це робить з людини розумну людину, а з актора — професіонала своєї справи.

Дюллен намагався вивести актора на новий рівень сприйняття глядачем. Зробити образ артиста розумним, та виховати «потрібного» глядача для театру. Шарль сприяв новому ставленню до актора, яким почали нехтувати у той час. Він вимагав поваги від глядача, зосереджуючи в акторі головну ланку зв'язку між поетом і публікою, і досконалого виразника режисерського задуму, і носія культури.

Новатор повернув акторській справі гідність і створив школу на нових принципах: актор у ній залишається учнем доти, доки не втрачає здатності збагачуватися духовно та продовжувати пошуки на сцені. Акторська школа у театрі «Ательє» у Дюллена поєднувала професійний тренінг, вивчення старовинних технік, заняття етюдами та імпровізацією з лекціями, які читали поети, драматурги, філософи.

Дюллен постійно прагнув освоюватися у роботі на традиції народного мистецтва, ніколи не гребував звертатися до арсеналу «низових» жанрів фарсу, мелодрами тощо. Це прагнення Дюллена знаходило відгук у сучасному йому кінематографі. Відомо, що ще на зорі своєї кар'єри Дюллену довелося грати ковбоя у «Театрі мистецтв» У драмі Л. де Нуйї «Тріканербар». З цього моменту Дюллен захопився ковбоями і проніс своє захоплення через все життя. Зрозуміло, що захоплена оцінка Вільяма Харта є данина давній пристрасті режисера. Але не тільки. Вона свідчить про широту поглядів і смаків видатного майстра, що вмів побачити прекрасне і в Софоклі, і у вестерні.

Шанувальники та учні Шарля з великою повагою та любов'ю ставляться до пам'яті та внеску в театральну історію майстра. Будівельник французького народного театру Жан Вілар, який здійснив багато мрій свого вчителя, так визначив величезне значення Дюллена в житті його учнів: «Мало сказати, що ми йому багато чим завдячуємо, ми завдячуємо йому всім».

*М. Ю. Мельник*

#### **ТЕХНІЧНІ НОВАЦІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ШОУ-ПРОГРАМ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

*М. Melnyk*

#### **TECHNICAL INNOVATIONS IN THE CONTEXT OF MODERN SHOW PROGRAMS: TO STATEMENT OF THE RESEARCH PROBLEM**

На тлі бурхливого розвитку технічного прогресу, що стало спостерігається у сучасному світі, щорічні досягнення і технологічні новації стають невіддільною складовою сценічного мистецтва сьогодення. З'являються принципово нові технічні рішення, які суттєво розширюють можливості режисури. Оптимізуються і стають більш доступними розробки минулих років, що пришвидшує стабільний та швидкий поступ технічного забезпечення галузі.

Робототехніка, технології проєкції, гідравлічні і пневматичні конструкції та механізми, освітлювальна техніка, класичні сценічні спеціальні ефекти — ці компоненти сучасного шоу вдосконалюються новими технічними рішеннями, за рахунок чого стають доступнішими, компактнішими і безпечнішими, що істотно змінює не тільки змістовий підхід до режисури, а й підхід до дизайну сценічного простору.

Що стосується перспективних технологій, то можна виокремити технологію доповненої реальності (англ. augmented reality або AR). Опановуючи AR, режисер може значно трансформувати свої творчо-мистецькі можливості. AR умовно вбудовує у візуальне сприйняття реципієнта додаткову інформацію (або об'єкти) з метою створення розширеного візуального ряду та навіть дієвих персонажів. Технологія AR використовується в досить широкому спектрі завдань. На смартфон реципієнта виводиться додаткова, частіше, двовимірна графіка або текстова інформація. Для складної та реалістичної 3D графіки необхідні вже спеціалізовані технічні рішення, що вимагає суттєвого фінансування, але дозволяє використовувати AR як потужний виразний засіб.

Використання згаданих технічних рішень вимагає відповідального ставлення. Обрані рішення мають бути доречними, змістовно й ефектно втілювати режисерський задум, а не сприяти лише створенню очікуваної видовищності як такої.

Ми можемо констатувати той факт, що відомі шоу-програми світового рівня, такі як відкриття Олімпіади 2021 та 2022 року або шоу від «Cirque du Soleil», активно використовують сучасні технології та підвищують рівень шоу-програм. Але вони, на жаль, на сьогодні залишаються недостатньо вивченими науковцями-теоретиками.

Існує цілий ряд наукових і дослідницьких праць, які тим чи іншим чином стосуються обраної теми. Але сучасні технічні можливості та цифрові технології невинно і перманентно еволюціонують. Попри те що широкий спектр технологій активно змінює процес створення сучасних шоу, світовий досвід залучення найперспективніших розробок і технічних інновацій залишається мало відображеним у науковій літературі. Проаналізувавши наявні наукові матеріали за даною тематикою, можна зазначити, що тема є дуже об'ємною та вимагає постійного вивчення.

Отже, результатом науково-дослідницької роботи з обраної нами проблеми має стати формування цілісної картини нинішніх можливостей використання технічних новацій в сучасних шоу-програмах та їх вплив на глядацьку аудиторію.

*В. Д. Мізяк*

## **СУТНІСТЬ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО СВІТОБАЧЕННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ**

*V. Miziak*

### **THE ESSENCE OF FUTURE ACTORS' ARTISTIC AND AESTHETIC MINDSET**

У сучасній системі професійної мистецької освіти, а особливо пов'язаної з театральним напрямом, останніми роками відбуваються значні трансформаційні процеси та переосмислення моделі підготовки фахівців різних галузей, проявляються зміни до вимог, завдань та кінцевої мети.

Однією з глибоко важливих складових навчальної діяльності студента (майбутнього актора) є формування його художньо-естетичного світобачення. І якщо у радянській і пострадянській системі виховання актора більше зосереджувались на технічному розвитку актора (його пластикою та рухом, сценічною мовою, співом), то зараз в процесі навчання є можливість приділити увагу і внутрішньому наповненню, направленому не лише на аналітику власної ролі, а й на загальне існування у парадигмі театрального процесу.

Саме тому стає важливим визначення та розуміння сутності такого поняття, як художньо-естетичне світобачення. Також важливо зазначити розгляд цього питання зокрема як структурно-цілісного компоненту в процесі фахової підготовки майбутніх акторів. Вивчення та зацікавленість цим питанням у сучасному театрознавстві та суміжних галузях (культурологія, мистецтвознавство тощо) не поодинокі. Так, проблема художньо-естетичного виховання відображається в наукових працях багатьох учених. Ряд науковців присвятили свою діяльність вивченню сутності та змістовності художньо-естетичного світобачення (як то Г. Волкова, Н. Донченко, Р. Шульга, М. Каган). Є автори, що у своїй науково-дослідній практиці цікавилися проблематикою художньо-естетичного виховання саме студентської молоді (серед них такі вчені як Г. Падалка, С. Мельничук та інші). Також певні аспекти цього питання можна знайти у багатьох сучасних дисертаційних дослідженнях молодих театрознавців та теоретичних матеріалах практиків сценічного мистецтва.

Варто відокремити поняття «світогляд» та «світобачення», що за змістовним наповненням є схожими, але не ідентичними. Цікаву думку з цього приводу знаходимо в тексті української професорки-теоретика Ольги Бобир, що у своїх наукових роботах наголошує, що світобачення є однією з фундаментальних складових світогляду особистості, яке розглядається через призму художньо-естетичного підходу. І цей підхід вже не концентрується на тому, що сутність та структура світогляду розглядається як система поглядів на життя, природу та суспільство.

Актор є головним носієм театральної дії, у творчості якого втілена суть театрального мистецтва. «Переживання актора в ролі є не тільки емоційним актом, а насамперед інтелектуальним, тобто думати — означає теж переживати, жити», зазначає М. М. Барнич. Складність саме виховання молодих майбутніх фахівців театрального напрямку (і особливо акторів, через їх надчутливість за психофізичним станом) є у знаходженні балансу між практичним розкриттям художньо-естетичного світобачення студента і подання йому теоретичних засад в цій сфері. Має бути природне формування світобачення, без штучного нав'язування авторитетних думок.

Якщо аналізувати саме театральний напрям, то є декілька моментів, що допомагають у означеному питанні. По-перше, це широкі можливості викладачів-кураторів курсів під час практичних групових і індивідуальних занять зі студентством. По-друге, — наповнення теоретичних дисциплін творчо-орієнтованими індивідуальними завданнями без системи конкретного оцінювання за принципом модульного заліку, де студент може проявити себе і не злякається надати неправильну відповідь, більше думаючи про оцінку, аніж про результат.



Студенти повинні засвоїти суть, місце і роль цілісної системи культури та мистецтва (зокрема сценічного, як базового для діяльності актора), дізнатись механізми методів збирання інформації, що будуть сприяти в подальшому їх формуванню високої світоглядно-методологічної культури. Актори збагачують свій робочий інструментарій, коли мають переконання в принциповій важливості для кожної людини вільного світоглядного самовизначення. Варто спрямовувати студентів на самостійні роздуми над найважливішими проблемами індивідуального та суспільного буття на рівні дослідження теоретичних матеріалів з акторського мистецтва та історії театру в цілому.

Не може не впливати на процес навчання майстерності актора як аутентично народна, так і загальносвітова театральна практика. На практиці доведено те, що, наприклад, ознайомлення з виставами європейських режисерів неминує веде до розширення кругозору професійного мислення майбутніх акторів і спроб впровадження їхніх відкриттів у практику. Не меншим по впливу на студента є і засвоєння знань із філософії. Актор, що за час навчання сформував в собі вміння працювати з філософськими текстами, вивчав те, як реконструювати зміст висловлених у них філософських ідей, набув навички здійснювати історико-філософську інтерпретацію, робити пояснення і оцінку філософських вчень, актуалізувати потребу співвідносити світоглядні ідеї з практикою суспільного життя при розкритті глибинного шару сучасної і класичної драматургії у роботі над роллю значно якісніше може показати змістовну складову на відміну від тих колег, що цього не вміють. Тому напрацювання викладачів практиків над питанням, як зробити цікавими для пізнання теоретичні, наукові дослідження і трактати — аналізи основних тенденцій розвитку театру мають не меншу вагу (а то й більшу) на процес формування художньо-естетичного світобачення акторів-початківців, аніж процеси, які розроблені в рамках теоретичних дисциплін типу курсу історії театру.

Процес збагачення методів і форм навчання не можна не визнати неминучим і сприятливим для сценічної педагогіки. Проте він таїть у собі цілком реальну небезпеку. Важливо, щоб студенти комплексно працювали і над засвоєнням основних елементів сценічної дії (уява, увага, фантазія, внутрішнє бачення, ставлення, спілкування, жест, міміка), удосконаленням психофізичного інструмента актора, так і над внутрішньо емоційним наповненням. Студенти-актори мають бути свідками й співучасниками формування театального та культурного процесу навколо себе і повинні вміти як охарактеризувати, так і запропонувати шляхи своєї можливої реалізації в цьому контексті. Це буде сприяти розкриттю всіх їх природних можливостей і прискорить надання їм планомірної обробки. Варто зазначити, що необґрунтоване запозичення досвіду різних педагогічних прийомів акторської роботи може призвести до своєрідної розосередженості та навіть до розмивання основ національної акторської традиції.

Висновком до означеного питання формування та розвитку сутності художньо-естетичного світобачення майбутніх акторів є те, що для цього повинний бути створений (або удосконалений, де вже є певна база знань і можливостей) комплекс робочих процесів як особисто студентів, так і викладачів та закладів, де вони здобувають професійну мистецьку освіту.

*А. В. Нестеренко*

**НАРОДЖЕННЯ ЕНВАЙРОНМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА  
У СВІТОВОМУ ПРОСТОРІ**

*A. Nesterenko*

**THE BIRTH OF ENVIRONMENTAL ART IN THE WORLD SPACE**

Розвиток науково-технічного процесу на початку XXI ст. призвів до відмови від класичної концепції мистецтва: реально існуюче у просторі мистецтво стало менш затребуваним. Ця тенденція простежується ще з кінця XIX ст., коли у мистецтві символізму, імпресіонізму та постімпресіонізму відбулася переоцінка цінностей. Цей процес продовжився і в XX ст. в мистецтві авангарду, модернізму та постмодернізму. Таким чином, на межі 60–70-х рр. формуються основні напрями та стилеві течії сучасного мистецтва завдяки експериментам з новими образами і засобами. Пошук сучасних альтернатив приводить до демократизації арт-об'єкта за допомогою перформанса і хепенінга.

Якщо в класичному мистецтві драматургія арт-простору розглядалася як частина простору, в період експериментів вона стає засобом організації арт-простору. На сприйняття простору впливають всі органи чуттів: зір, нюх, слух та дотик, що, в свою чергу, призводить до переосмислення навколишнього середовища і робить будь-який естетичний об'єкт частиною арт-процесу. Саме на цьому експериментальному ґрунті виник інтерес до нових арт-практик та форм мистецтва, які пов'язані із навколишнім середовищем, серед яких — «енвайронментальне мистецтво», яке є сукупністю арт-практик, які працюють за принципом взаємодії між будь-яким об'єктом та його оточенням.

Енвайронментальне мистецтво починає свій шлях від некласичної концепції розвитку мистецтва, продовжуючи ключові тенденції мистецтва всього XX ст. Одним з його базових принципів стає відмова від мімесису (відображення дійсності та її ідеалізації). В енвайронменті реальний предмет стає активним завдяки створеному арт-простору. На заміну символічному класичному мистецтву прийшло мистецтво, яке конструює реальність на основі колажно-монтажних принципів. Але не слід говорити про повну відмову від мімесису в енвайронментальному мистецтві, тому що цей принцип знаходить свій подальший розвиток в ньому у якості створення художньої реальності на основі теорії симулякрів.

Дослідники зауважують, що симулякр не наслідує реальність, а створює своєрідний муляж природного простору, що наближено до суті терміна «енвайронментальне мистецтво». Симулякр є художнім результатом творчості в штучно створеному просторі. Таким чином, простір перетворюється на активного учасника дії.

Крім того, у першій половині XX ст. М. Дюшан ввів поняття «ready-made», за яким предмет переміщується з нехудожнього в художній простір — таким чином, в предметі відкриваються не помітні поза художнім контекстом властивості. Багато сучасних арт-практик починають використовувати готовий об'єкт як основний творчий простір, який стає об'єктом спостереження та змушує глядача «грати за своїми правилами», викликаючи у нього нові смислові та асоціативні ряди.

Такий прийом з використанням «готового об'єкта» дає можливість елементам повсякденності інтегруватися в новий художній твір та дозволяє

глядачеві активно включитись у арт-дію. Тепер не лише автор є творцем драматургії, разом із ним новий твір створює і глядач-користувач. На сучасному етапі розвитку енвайронментальне мистецтво хоча й об'єднує цілий спектр інновацій, але є і велика кількість повторень. Поява нових форм відбувається за рахунок трансформації «старих» традиційних видів мистецтва.

Джерела енвайронментного мистецтва слід шукати в імерсійних середовищах храмової та карнавальної культур, стародавніх містеріях і культових ритуалах. В епоху раціоналізму відбувався пошук універсальної мови кожного з напрямків мистецтва. Це був період, коли митці досліджували ментальні здібності глядача, впливаючи безпосередньо на його емоції та уяву.

В період модернізму варто звернутись до робіт німецьких експресіоністів та театру жорстокості. Епоха неоавангарду розкриває глядача як дійову особу у хепенінгу, перфомансі та тотальній інсталяції. В цей час відкрились можливості для використання синтезу мистецтв та виходу мистецтва в суспільство з залученням глядача до творчого процесу.

Мистецтво акції перетворилося з промоційного на театралізоване дійство. Прикладом можна вважати хепенінги в США та перфоманси в Європі в середині ХХ ст.

Місцями для влаштування хепенінгів обирали автостоянки, двори, підвали, горища. Принцип дійства не обмежував творчу уяву художника та глядача межами замкнутого простору. Заздалегідь писалося лібрето, розроблявся режисерський план. А на далі — тільки імпровізація всіх учасників процесу та активне використання спецефектів: світловий живопис, в якому використовувалось світло різної інтенсивності та кольору, варіювалися світлові промені; серед звукових ефектів можна було зустріти брязкотіння, тріск, скрегіт, людські голоси та складні звуки, що викликають шоковий ефект. Ці унікальні та неповторні за задумом експерименти збереглися у записі. Головним завданням естетизації будь-якого моменту швидкоплинного існування було вивести мистецтво у життя та повністю злити два полярних аспекти.

Перфоманси, які передбачають дистанцію між глядачем та виконавцем, розвинулися при поєднанні театру абсурду, конкретної музики, хепенінгів, поп-арту та великої низки форм авангардно-модерністського мистецтва. Перфомансні акції мають різні форми: від демонстративно-ігрової гібридної форми концертів руху «Флуксус» до серйозних дійств, які схожі на магичні та сакральні дійства Й. Бойса.

Головною проблемою для митців залишається пошук межі між художнім і нехудожнім. Антибуржуазні погляди молоді Заходу встановлювали нові правила гри, які наголошували, що художній об'єкт не може бути матеріальною цінністю, тому що його не можна придбати до приватної колекції. Його навіть зовсім неможливо зафіксувати, оскільки він народжується тут і зараз.

С. Браун у 1960 р. перетворив всі магазини взуття Амстердама на виставку його робіт. П. Мацоні у 1962 році експонував планету як власний творчий витвір. Хоча ці приклади, на перший погляд, здаються курйозними, насправді це були адекватні спроби, які мали відповісти на питання: що є твором мистецтва і наскільки далеко може зайти автор у своїх фантазіях і де знаходиться межа художнього.

Ці настрої першого періоду створили основу для створення енвайронментального мистецтва, яке протиставило себе суспільству масового виробництва, споживання та маніпуляції масовою свідомістю.

*О. В. Попова*

**СЦЕНОГРАФІЯ ЕНРИКО ПРАМПОЛІНІ В КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНОГО ДИСКУРСУ ІТАЛІЙСЬКОГО ФУТУРИЗМУ**

*О. Popova*

**SCENOGRAPHY OF ENRICO PRAMPOLINI IN THE CONTEXT OF THE THEORETICAL-PRACTICAL DISCOURSE OF ITALIAN FUTURISM**

Поява нових технологій наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. стала каталізатором розквіту творчості футуристів, які виражали пульсуючу вібрацію життя такою, якою вони її знали, в своїх роботах.

Футуризм являє собою рух, що стосується всіх аспектів життя і мистецтва, особливо образотворчого і виконавського. Багато художників-футуристів творили одночасно в кількох засобах масової інформації: вони першими сприйняли динамічність і швидкість як сутність сучасного буття і, відповідно, як основний напрям свого мистецтва. Порівнюючи їх різноманітні маніфести, можемо виявити основні ідеї: симуляція динамізму, взаємопроникнення фігур, предметів, простору та світла; створення «стану розуму», тобто тотального переживання для глядачів, використовуючи різноманітні художні засоби для впливу на всі відчуття. Водночас якщо футуристи могли виразити «модернізм» і «динамізм» за допомогою сучасних предметів, таких як машини, електрика, автомобілі або літаки, їм було складно створити візуальний образ динамізму, особливо в статичній — живописі та скульптурі, які не могли реалізувати рух. На думку дослідників, футуристи значно випередили свій час, оскільки їх інновації полягали передусім в теоретичних надбаннях, адже більшість їх ідей були набагато більш революційними, ніж тогочасні методи. Р. Маркус наголошує: «завдяки тому, що реалізація динамізму і руху може бути досягнута при грі в тривимірному просторі, кращою ареною для футуризму стає сцена. Окрім того, одна з їх найбільш жаданих цілей, повний чуттєвий досвід, більш ефективно досягається за допомогою аудіовізуального середовища виконання». Не всі ідеї футуристів про динамічну сцену могли бути реалізовані за допомогою тогочасних механізмів і машин, але оскільки світло може створювати ілюзію руху і трансформації, сценічне освітлення стало одним із їх найбільш провідних рішень.

Колір, світло та звук стали важливими елементами вар'єте з особливим акцентом на їх синтез — воно було засновано на популярному виді розваги, але оновлено та змінено італійським письменником, поетом, одним із засновників футуризму Ф. Т. Марінетті в його Маніфесті «Театр естради» в 1913 р. Він прагнув зруйнувати спокій та величність театру і перетворити його на насолоду, поєднавши кілька номерів та кілька засобів виразності, які можна знайти в кафе-концерті, мюзик-холі, кабаре, нічному клубі та цирку. Його вар'єте, проте, не нагадувало жодне з традиційних тогочасних вар'єте, а являло собою комбінацію, яка створювала щось нове, включно маріонеток, механічних декорацій та реквізиту, шум, звук та «всі нові значення світла». Усі нові візуальні засоби були включені в «Синтезі», ще одну форму футуристичного перформансу, який вперше обговорювався в маніфесті Ф. Т. Марінетті, Е. Сеттімеллі та Б. Коррі «Футуристичний синтетичний театр» (1915 р.) Митці прагнули створити театральну форму нового типу, зруйнувавши традиційну структуру як письмової п'єси, так і вистави (наприклад, «Весь Шекспір в одній дії»).

Окремі «синтези» перетворилися на дуже абстрактні перформанси, засновані переважно на декораціях, освітленні та реквізиті, без акторів-людей. Наприклад, чотири «персонажи» в п'єсі Ф. Деспєро «Кольори» (1916 р.) – сірий, червоний, білий та чорний – являли собою чотири картонні об'єкти, кожний свого кольору і геометричної форми, які рухалися невидимими нитками, як величезні ляльки.

Проте усталений театр був не в змозі прийняти такі форми вистави, які нівелювали будь-яку людяність. Театр без слів, без людської драми і без актора існували не міг. Тому цей вид абстрактної вистави продовжував розвиватися поза істеблїшментом як самостійний жанр.

На синтез всіх аспектів вистави здійснила вплив вагнерівська теорія всього твору мистецтва, відома як *Gesamtkunstwerk*, і популярна теорія синестезії, відповідно до якої стимуляція одного відчуття, наприклад, зору, може стимулювати інше відчуття, наприклад, слух. Теорія про те, що колір може створювати відчуття звуку і навпаки, і що вони можуть викликати фізичні реакції та психологічні стани досягла піку свого розвитку вже в 1910 р. Під впливом синестезії в 1913 р. Е. Прамполіні написав свій маніфест «Кромафонія», з підзаголовком «Колір звуку».

До 1915 р. була написано багато маніфестів, присвячених різноманітним аспектам вистави, проте за виключенням кількох спільних зауважень, жодний з них не містив серйозних або суттєвих посилянь на сценографію або сценічний дизайн, за виключенням вищезгаданої роботи Е. Прамполіні, оскільки більшість авторів маніфестів були представниками поезії, літератури та музики і не мали реального візуального уявлення про театр. Натомість Е. Прамполіні був одним із провідних сценографів в Італії, а також драматургом, режисером та відомим художником. Він розробив декорації і костюми більш ніж для 130-ти вистав і був першим, хто систематично пов'язувався зі сценічним дизайном в театрі.

Отже, історія сценічного дизайну засвідчує, що інноваційні та інтригуючі художні досягнення зазвичай виникають завдяки реакції художників та динамічним змінам навколишньої дійсності – натхненні бурхливою атмосферою, художники-революціонери, у свою чергу, привносять зміни в традиційні підходи та методи сценографічного вирішення вистави. На початку ХХ ст., завдяки діяльності футуристів, художнє оформлення театральної вистави не лише зазнало величезних змін, але й змінило його визначення в сценічному мистецтві.

*О. О. Світлична*

**ПРОБЛЕМИ ДИКЦІЇ В РОБОТІ ЗІ СТУДЕНТАМИ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «АКТОР  
ДРАМАТИНОГО ТЕАТРУ ТА КІНО»**

*О. Svitychna*

**PROBLEMS OF DICTION IN WORK WITH STUDENTS OF THE SPECIALIZATION  
“ACTOR OF DRAMA THEATER AND CINEMA”**

Інноваційні методики роботи над дикцією є запорукою підготовки конкурентноспроможних професійних акторів театру й кіно, котрі зможуть виконувати ролі в будь-яких виставах, кінострічках та інших творчих проектах.

Сучасний спектакль вимагає від актора докладати багато зусиль щодо мови. Насамперед, особливої уваги потребує дикція.

Найбільш поширене тлумачення терміну «дикція» — чіткість, яскравість вимови. Але в сучасній лінгвістичній й психолінгвістичній літературі термін «дикція» майже не вживається та замінюється терміном «артикуляція». Йдеться про фізіологічний, моторний процес відтворення звуків мови. А поняття «дикція» складається з декількох складових: артикуляції, орфоепії та дотримання художньо-естетичних норм сценічної мови.

І якщо в повсякденній мові «дикція» — це тільки розбірливість, то в сценічній мові вона — художнє явище. Через дикцію, її технічну досконалість та виразність сценічна мова доносить логіко-семантичні, емоційно-експресивні й естетичні види інформації. Можна стверджувати, що дикція — це розбірливість, нормативність і емоційно-експресивне забарвлення мови, що лунає.

Удосконалення сценічної дикції — це, насамперед, засвоєння її технічної сторони. Це делікатна перебудова артикуляційних можливостей мовного апарату зі звичних навичок мови на нові рухові програми, які продиктовані завданнями сценічної мови. Це тонке і делікатне коригування акустичних характеристик звуків мови, яке забезпечує нормативність і розбірливість сценічної мови. Водночас це і налаштування зворотного слухо-рухового зв'язку слухового і мовно-рухового аналізаторів, які забезпечують дикційну стабільність.

У «мовників» східнослов'янських театральних шкіл склався стійкий стереотип методичної послідовності дикційного виховання актора: від артикуляційної гімнастики через ізольований звук до складу, слова, фрази і, нарешті, до художнього тексту. На основі цього методичного ланцюга розроблялися поетапні комплекси дикційних вправ.

Завичай починали з «артикуляційної гімнастики», яка була сукупністю рухів, що спрямовані на фізичний розвиток м'язів мовного апарату (язика, губ, нижньої щелепи і, певною мірою, — м'якого піднебіння).

Але на практиці її застосування виявляє деякі теоретичні і методичні протиріччя. По-перше, артикуляційна гімнастика мала б удосконалювати м'язи надставної труби, а не лише м'язи перелічених артикуляційних органів. Залишаються без тренування м'язи маленького язичка, глотки, надгортанника. Це тому, що не всі органи мови піддаються довільному керуванню. Більшість з них потребують мимовільного управління, опосередкованого налаштування через мовні програми з підключенням всього артикуляційного механізму. По-друге, розвиток м'язів мовного апарату «взагалі», тільки як гімнастики, позбавляє органи мови рухів, які властиві фонетичній системі української мови. По-третє, гімнастика тренує ізольовану роботу м'язів мовних органів, а в мові важливим є координування роботи різних органів (наприклад, ротового і глоткового резонаторів, одночасну роботу м'язів язика, нижньої щелепи і таке інше). І, нарешті, не враховує індивідуальні м'язові можливості мовного апарату різних студентів. Універсальні комплекси вправ приводять до надмірного навантаження на ті чи інші м'язи і навпаки — зниження тонуsu іншої групи м'язів.

Таким чином, можна зробити висновок, що артикуляційна гімнастика може бути тільки підготовчим етапом розгорнутого дикційного тренінгу, але не замінювати його.

В друкованих роботах більшості методистів-«мовників» пропонується після артикуляційної гімнастики переходити до відпрацювання звучання окремих ізольованих звуків. Але існує і протилежна думка: краще починати дикційне виховання майбутнього актора на основі слова і, за можливості, фрази.

Для першого варіанта характерні дві настанови: по-перше, тренувати кожен окремий звук спочатку подумки, а потім вголос, свідомо контролюючи артикуляцію; по-друге, окремо тренувати спочатку кожен голосний, а потім кожен приголосний звук. Беззвучне тренування, швидше за все, народжено артикуляційною гімнастикою і, на нашу думку, не має ніякого сенсу, тому що відсутні такі важливі складові мови, що лунає, як голос, дихання, мовний слух та інше. Тренування кожного окремого звуку виключає різноманіття варіантів кожного звуку залежно від місця його розташування в слові, реченні, фразі.

Отже, ані артикуляційна гімнастика, ані робота над вихопленими з мови звуками не створюють умови для виховання художньої дикції.

Використання в дикційному вихованні слова і складу, як найменшої одиниці звучання, цікавлять нас тим, що звуки, які входять в один склад, характеризуються максимальною злитністю, взаємопов'язаністю під час вимови. Тому за допомогою складів, що вимовляються ізольовано чи в поєднанні з іншими, можна виховувати початкові навички усвідомленого управління органами мови через різноманіття м'язової напруги, яка властива кожному складу. Отже, можна впевнено стверджувати: використовувати програми менші за склад немає сенсу, більші — можливо.

Найпростіші артикуляційні програми створені саме для складу, оскільки будь-який мовний потік природно розпадається на склади, а не на окремі звуки. Перед викладачами зі сценічної мови постає проблема вирішення складного завдання: домогтися свободи мовного апарату студента і, в той же час, намагатися натренувати природно необхідну для мови напругу м'язів рухомих частин мовного апарату.

Значна роль в сценічній мові належить її ритмічній організації. Фізіологи вважають, що ритм мови — це упорядковане чергування виділених і невиділених складів. Якщо склад — основний повний елемент мови, то спотворення властивих йому рис призводить до порушення ритмічного рисунка слова, мовного такту, фрази, проникає в ритмічний потік мови і створює мовну аритмію. Порушення у звучанні окремих елементів (складів) часто можна зустріти у студентів молодших курсів. Пропущення голосних і приголосних звуків, іноді цілих складів — все це є порушенням ритмічного малюнку слова.

Склади, створюючи ритм мови, знаходяться в тісному зв'язку з ритмом дихання. Зміни в одному приводять до змін в іншому. Кожен склад, слово, мовний такт отримують від дихального апарату певну порцію повітря, необхідну опору дихання. Завдання викладачів — виховувати сценічне дихання таким чином, щоб поєднати в єдиний механізм дихальний і дикційний ритми, так сформувати дихання, щоб воно стало фізіологічною опорою дикції. Природний взаємовплив дихання і дикції на рівні складу, а потім, слова і мовного такту є дуже зручним в процесі навчання.

Оскільки склад має не тільки артикуляційний, а ще й акустичний аспект, використовувати його в роботі слід комплексно: артикуляційно-акустично. Це потребує постійного комбінованого тренування слуху і мовного апарату,

уваги, щоб навчитися запам'ятовувати слухове враження як результат певних голосомовних рухів. З метою навчання, варто проводити поєднане тренування слуху і голосомовного апарату спочатку на простих елементах — на складах, постійно ускладнюючи тренувальні навантаження. Студент, як і будь-який актор, має стати контролером промовленої ним артикуляційної програми.

Артист на сцені повинен не тільки майстерно провадити роботу над внутрішнім баченням ролі, емоційним ставленням до сюжету, теми, ідейного змісту і художньої форми образу, але і пам'ятати, що Слово в драматичному театрі є одним із найважливіших показників задуму автора, драматурга

*Т. І. Сільченко*

**СИМВОЛ, ЗНАК, МЕТАФОРА ПЛАСТИЧНОГО ЖЕСТУ РУК  
КРИЗЬ ПРИЗМУ ФІЛОСОФІЇ**

*T. Silchenko*

**SYMBOL, SIGN, METAPHOR OF PLASTIC HAND GESTURE  
THROUGH THE PRISM OF PHILOSOPHY**

Філософське дослідження соціального сенсу пластичного жесту рук передбачає розгляд того, як його розуміли і вивчали в історії філософії і в історії культури взагалі. Ю. Лотман дав широке, універсальне розуміння жесту: жест — це дія, вчинок, що має не тільки і не таку практичну спрямованість, скільки віднесеність до деякого значення. Жест завжди знак і символ. Тому будь-який рух <...> є жест, значення його — задум автора. Підкреслена вченим знакова та символічна природа пластичного жесту, його особлива сутність переконливо доводять необхідність більш детальної розробки цієї теми.

Багато відомих і видатних мислителів ХХ ст. так чи інакше розглядали проблему пластичного жесту, яка, хоч і отримала широке висвітлення в гуманітарних науках, все ж залишається мало дослідженою у філософії. Попри те, що сьогодні проблема жесту рук у філософії залишається недостатньо вивченою, пластичний жест з давніх-давен цікавив представників різних наук і професій. Теми пластичного жесту порушувалися в трактатах, присвячених фізіономіці, взаємозв'язку тіла і душі, танцю, у яких доволі часто містяться поняття, роздуми та ідеї. Розуміння значення тіла і значення жесту описувалися в класичних філософських працях, в яких розглядалася проблема тілесності різних часів і її характерне відображення.

Античне уявлення про пластичний жест було однією із складових розуміння жесту як об'єкту духовного начала в тілі, про це наголошують Аристотель у праці «Фізіогноміка», Лукіан у «Трактаті про пляску»; питання взаємозв'язку душі і тіла досліджували Квінтіліан, Цицерон та Платон.

Розуміння жесту рук як символу зв'язку людини з Богом існувало в часи Середньовіччя. Широкого поширення набули дослідження та описи літургійних та іконічних жестів, що сприймалися як ідеальні зразки, на які ривнялися в повсякденному житті. У трактатах, присвячених педагогіці жестів, пластичний жест рук був не тільки засобом вираження прагнення душі, але й засобом її вдосконалення і створення молитовного зосередження, про що свідчать як трактат Августина «Про вчителя», так і сучасні дослідники Ж. ле Гоффа, Дж. Бреммера та інші.



У період Відродження загострюється соціальна значущість пластичного жесту рук. Він сприймається, як один із засобів соціальної диференціації та закріплення високого соціального статусу за допомогою гарних манер, про що пишуть Е. Роттердамський, Б. Кастильоне; як універсальна мова, якою можна говорити і спілкуватися з мешканцями нових відкритих територій, це описують у своїх дослідженнях Дж. Бульвер, Дж. Боніфачіо; як педагогічний засіб, що усуває невизначеності словесної комунікації між учителем та учнем, на цьому акцентує Ф. Бекон.

Жест у пластиці рук є самостійним засобом комунікації, розуміння якого не зводиться лишень до функції доповнення, супроводу і пояснення слова, він має у багатьох комунікативних ситуаціях провідне значення. У деяких ситуаціях як раз жест руки може бути єдиним засобом передачі сенсу, завдяки своїй здатності висловити те, що принципово не позначається на слові.

Пластичний жест руки функціонує як своєрідна метафора, що своєю неоднозначністю здатна викликати живу думку. Головним призначенням мови жестів є комунікація, «вираження думки та встановлення зв'язку людини з абстрактними категоріями та поняттями, тобто виявлення вертикальної осі буття.

Жест є соціальним символом, що містить в собі певне розуміння ідеалів, цінностей, характерних для соціуму. Ю. Лотман трактує символ як вираз сакрального глибинного сенсу, проводить відмінність символу і алегорії, художнього образу, метафори та інших суміжних категорій. Специфіка символу як знака полягає в здатності викликати загальнозначущу реакцію не на сам символізований об'єкт, а на той спектр значень, що конвенційно пов'язується з цим об'єктом.

Своєрідну історію розвитку пластики жесту руки можна простежити на матеріалі живопису. У своєму дослідженні «Від Середньовіччя до Відродження» І. Данілова аналізує зміни, що відбуваються у свідомості художників Середньовіччя та Відродження в плані відображення жесту у філософічному аспекті. За її справедливим зауваженням, жест у живопису – еквівалент слова, він озвучує саме зображення.

Завдяки Середньовічній культурі Заходу з'являються, так звані, ритуальні, канонізовані пластичні жести рук. Вони мають перевагу над іншими жестами, виключаючи випадковість і необов'язковість. Як вважає Г. Крейдлін, ритуалізацію феодального суспільства більшою мірою виражено в жестах, ніж в усних словах і письмових текстах. Звичайний жест руки мав величезну юридичну і релігійну силу... Лицарі, купці, ченці, кати, ритори, лікарі, вчені, ремісники та землевласники утворювали свою жестову спільноту зі своїм порядком та своєю невербальною мовою.

Завдяки епосі Відродження, що гостро відчувала несумірність такого жесту з сюжетно-психологічною ситуацією, з'являється живий психологічний жест, інакше кажучи, кожен пластичний рух висловлює рух душі. Роздумує над цим і Леонардо, який чуйно уловив знаковість руху як «вісника душі».

Філософський сенс пластичного жесту рук розвивається протягом століть, на це існує декілька причин:

1. Завдячуючи неписьменності більшої частини населення, пластичний жест рук має набагато більшу владу, ніж письмові документи.

2. Ритуалу того часу надається важливе значення. Повсякденне життя, а також урочисті і сакральні практики (меси, коронації, весілля) були ритуалізованими. Жест, у свою чергу, є один із основних механізмів ритуалу, і тому збереженню і відтворенню жестів приділяється чимала увага.

3. Наявність у суспільстві ієрархії, де кожна соціальна група має свої типи жестів, вважає недопустимим виходити за їх межі.

4. Особливе уявлення про душу і тіло людини, де душа прагне до Бога, а головною метою людини стає порятунок душі, народжує пластичні жести смирення, благословення, подяки.

5. Пластичні жести рук вважаються важливими, тому що їх використання є необхідним елементом християнських таїнств — Хрещення, Миропомазання, Причастя тощо.

Аналіз, що розкриває природу пластичного жесту людини протягом століть, розкриває природу жесту у кожній окремо взятій локальній площині. Об'єднання цих аспектів, народження і функціонування пластичного жесту рук, їх взаємозв'язок, надає можливість охопити їх загальною теоретичною системою і послідовно показати онтологічну сутність жесту у різних сферах життя та культури, та розглянути жест в пластиці рук через призму філософського пізнання соціуму.

*Т. В. Ступка*

#### **«ВІЗУАЛЬНІСТЬ» В АСПЕКТІ ЗАРОДЖЕННЯ ТЕХНІЧНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**

*Т. Stupka*

#### **“VISUALITY” IN THE ASPECT OF THE EMERGENCE OF THE TECHNICAL VISUAL CULTURE**

Враховуючи вкрай актуальне візуально-змістове спрямування сучасної сценічної культури, можна виділити візуалізацію в якості притаманного їй феномену, що потребує свого різнобічного дослідження. Крім того, візуалізацію в сьогднішніх мистецьких практиках можна вважати компонентом, який посідає майже ключову роль, навіть іноді принципову, що потребує нових наукових позицій щодо неї.

Характерною рисою наукових досліджень у галузі «візуальної культури», «візуальної інформації», «візуальних мистецтв» є те, що під візуальними маються на увазі всі форми культурних явищ і творів, які сприймаються зорово. Слова «візуальне» і «візуальність» використовуються в контексті зародження технічної візуальної культури, тобто видаються відповідним визначенням саме в сучасному розумінні сутності зримої культури. Говорити про «візуальну культуру Ренесансу» чи «візуальні мистецтва доантичної Європи» не прийнято. Радше прийнято називати візуальними ті елементи культури, які хоча б певною мірою пов'язані з технічною культурою фотографії, кінематографу, відео, медіа, інтернету.

Роль засобів моделювання й трансляції візуальної інформації наростала, починаючи з появи фотокамери в XIX ст. Новий стрімкий ривок технічного прогресу стався в наш час. Наприкінці 1980-х рр. почалось масове придбання та освоєння персональних домашніх комп'ютерів, стільникового зв'язку (сотового),

на початку 1990-х рр. — інтернету. Сьогодні суспільство переживає цифровий бум. Світ вступає в епоху індивідуальної участі мас не лише у сприйнятті візуальної інформації, а й у її творенні, моделюванні, перетворенні. Візуальна інформація стає потужним чинником сучасного буття у всіх його проявах. Ця обставина нашої сучасності принципово змінює саму суспільну атмосферу на основі сучасного зльоту технологій, які виробляють та розповсюджують візуальну інформацію. Сьогодні популяризація електронних носіїв візуальної інформації призводить до того, що знайомство індивіда з образами з простору технічної візуальної культури помітно випереджає знайомство безпосередньо з образами навколишнього світу.

Видається цілком виправданою ідея про те, що народжуються нові покоління людей, які схильні сприймати не традиційну книгу або мистецтво, а електронну візуальну культуру як «першу» культуру, оскільки вони мають можливість почати з нею знайомство раніше, ніж з алфавітом, літературою, традиційним живописом, театром, кіно (перегляд останніх здебільшого відбувається з електронних носіїв). Адже освоїти натискання клавіш на клавіатурі комп'ютера або навчитися добиватися результатів за допомогою одних лише торкань екрана мобільної електроніки, людина здатна вже років у два-три. Сьогодні, на початку XXI ст. дитина нерідко спочатку освоює інтернет-світ, а вже потім дізнається літери та цифри, вчиться їх писати, опановує принципи читання, відвідує цирк, театр, які теж стають носіями візуальності, візуальної художньої інформації.

Сьогодні можна впевнено констатувати, що технології виявляють практично безмежні можливості розвитку. Чи не кожен кілька місяців, а то й частіше, навколо індивіда з'являються технічні нововведення, які більш-менш відчутно змінюють моделі людської поведінки, та й саму картину світу.

Підсумовуючи, зазначимо, що сучасна інтеграція науково-технічних досягнень людства до культурного простору визначає домінування візуальних образів у зоровому сприйнятті. Прийоми візуалізації оновлюються, ускладнюються, збагачуються, що дозволяє більш масштабно та об'ємно практично візуально «створювати дійсне життя».

*В. О. Устенко*

### **ЕВОЛЮЦІЯ СУЧАСНИХ РОК-ОПЕР**

*V. Ustenko*

### **EVOLUTION OF MODERN ROCK OPERAS**

Жанр рок-опери знайшов втілення у творчості західних і вітчизняних композиторів (Е. Веббер, А. Журбін, А. Рибніков), твори яких мають високу художню цінність. Вони дають відповіді на філософські питання, які завжди хвилювали сучасну молодь: буття, любов і мир на землі і тощо.

Рок-опера належить до поп-культури, головною функцією якої є розважальна. Проте слід зауважити, що така оцінка є не достатньо об'єктивною. Розважальна функція мистецтва є результатом історично мінливих орієнтирів нашої свідомості. Наприклад, творчість В. Моцарта для сучасного слухача — область серйозного мистецтва. Водночас ми всюди чуємо цю музику, нехай часом і в сучасній обробці. Інтерпретація музики наближає її до молоді. Блискучий приклад такого зближення «Mozart. L'opera Rock» — опера, що стала

музичним брендом нашого часу, адаптована для молодого покоління слухачів. Ця французька рок-опера була поставлена в 2009 р., а через два роки вона стала першою у своєму жанрі, яку зняли у форматі 3D для широкого прокату в кінотеатрах Європи. Проект відродив інтерес серед молоді до музичної спадщини В. Моцарта.

Рок-опера «Ісус Христос — суперзірка» була створена дуже швидко — вже до літа 1970 р. Тоді ж склався склад виконавців, з якими оперу записали як подвійний альбом. Партію Ісуса виконав вокаліст групи «Deep Purple» І. Гіллан, партію Іуди записав М. Хел, а партію Марії Магдалини — відома співачка в стилі кантрі І. Еллімен.

Величезний успіх альбому сприяв створенню цілого ряду сценічних постановок, найвідоміша з яких була організована в 1971 р. в театрі М. Хеллінджера в Нью-Йорку.

Музична мова цієї рок-опери включає риси різних напрямків рок-музики. Стрижнем служать розгорнуті композиції, близькі до традицій арт-року. У складних вокальних партіях поєднуються чітко виражена основна мелодія і вільний речитатив зі складним ритмом і різкими змінами настрою, тембру і регістрів.

Для характеристики противників Ісуса — іудейських священиків і царя Ірода застосовуються танцювальний джаз і рок-н-рол, які прекрасно передають авторську іронію по відношенню до цих героїв. Цікава музична характеристика Понтія Пілата. Його головний монолог «Сон Пілата», витриманий в манері ліричних композицій групи «Бітлз», інтонаційно схожий на партію Ісуса.

Музична драматургія дії побудована на традиційних прийомах класичної опери. У традиціях симфонічної музики витримана велика увертюра: вона базується на головних темах опери. Зв'язок з класикою був принциповим для Е. Веббера, він навіть підкреслює його цитатами зі своїх улюблених творів: достатньо згадати пару прикладів: в тему зради Іуди вплітається короткий мотив з фортепіанного концерту (1868 р.) Е. Гріга, Гефсиманську молитву передєе фрагмент кантати К. Орфа «Карміна бурана» (1937 р.).

Рок-опера «Ісус Христос — суперзірка» тільки в 70-х рр. витримала сотні вистав на Бродвеї, тисячі в Лондоні, не кажучи вже про постановки в інших країнах. Загальний тираж альбому з її записом до кінця 90-х рр. перевищив 100 мільйонів примірників.

Незмінним успіхом користувалися і наступні опери Е. Веббера, частина яких була написана спільно з Райсом: «Евіта» (1976 р.), «Кішки» (1981 р.), «Привид опери» (1989 р.) та ін.

Е. Веббер створював і симфонічні твори, і музику до кінофільмів, і пісні для популярних виконавців. А Т. Райс виступав в якості письменника, журналіста і радіоведучого, писав тексти для композицій відомих музикантів, зокрема Е. Джона і Р. Уейкмена. Йому належить лібрето рок-опери «Шахи» (1984 р.); автори музики — Б. Андерсон і Б. Ульвеус, колишні учасники групи «ABBA». Опера протягом декількох років з успіхом йшла в Англії, але провалилася в США. Подальший розвиток рок-опера отримала у творчості британської групи «Pink Floyd». Саме до цього жанру слід віднести найбільш монументальний твір групи — «Стіна». Авторство практично цілком належить бас-гітаристу колективу Р. Уолтерзу. Цей твір спочатку вийшов у якості подвійного альбому (1979 р.), потім як вистава (1980–1981 рр.), а згодом і як кінофільм (1982 р.).

Основна тема «Стіни» — відчуження між людьми. Центральне місце в змісті твору і оформленні альбому в художньому просторі сцени і самого фільму займає образ стіни, яка символізує бар'єри, які розділяють людей — психологічні, громадські та ін.

Прототипом головного персонажа рок-музиканта на ім'я Пінк послужив перший лідер «Pink Floyd» С. Берретт, частково сам Уолтерз. Тексти пісень об'єднані загальним сюжетом і являють собою потік спогадів музиканта.

Рок-опера «Війна світів» (1978 р.) базується на цілому ряді музичних тем. Одна з таких тем — це перша композиція, що відкриває сюжет — «Eve of the War». Як окрема пісня вона стала дуже популярною і виконувалася в багатьох стилях, багатьма виконавцями. Але сама рок-опера «Війна світів» не могла зрівнятися за популярністю з перерахованими вище операми.

У США стали популярними лише дві композиції з цієї опери: вже згадана «Eve of the War» і «Forever Autumn». У 1978 р., через 80 років після опублікування роману Г. Уеллса, відбулася постановка опери Д. Уейна в Лондонському Планетарії в супроводі різноманітних, яскравих мультимедійних ефектів.

Свіжий приклад — рок-опера «Моцарт». Поставлена Д. Аттья і А. Коен, рок-опера присвячена життю і творчості В. Моцарта. Прем'єра відбулася у вересні 2009 р. у Паризькому Палаці спорту. Вистави пройшли не тільки у Франції, але і в Бельгії, Швейцарії, Росії, Україні.

У 2010 р рок-опера була знята у версії 3D для показу в корейських кінотеатрах. Віддаючи данину сучасним візням, за мотивами рок-опери зняли сім окремих кліпів. У деяких джерелах твір називають мюзиклом, але цілком очевидно, що це стовідсоткова рок-опера.

Згодом стали виникати версії на інших мовах, при великому успіху кіномюзиклу, а також склалася традиція екранізувати успішні зразки та випускати відеозаписи.

Отже, на сьогодні рок-опера пройшла кілька стадій трансформації та адаптації до сучасного звучання.

#### СЕКЦІЯ:

#### ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА

*І. Печеранський*

#### **АУДІОВІЗУАЛЬНІ ІНДУСТРІЇ: ДЕЯКІ ОБРИСИ НОВІТНЬОГО ГЛОБАЛЬНОГО ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО КОНТЕКСТУ**

*I. Pecheranskyi*

#### **AUDIOVISUAL INDUSTRIES: SOME OUTLINES OF THE RECENT GLOBAL AND EUROPEAN CONTEXT**

У звіті Olsberg-SPI5's зазначено, що у 2019 році інвестиції у аудіо-візуальну індустрію сягнули \$177 млрд та було створено 14 млн робочих місць у всьому світі, зокрема, завдяки таким крупним компаніям, як Netflix, Amazon, Disney, HBOMax, Peacock, Quibi та Apple. Ця тенденція до глобального зростання заохочує уряди багатьох країн приділяти увагу аудіовізуальному виробництву

на сучасному етапі, використовуючи переваги економічного впливу цієї галузі на національну економіку в цілому.

У звіті PwC «Entertainment and Media Outlook 2020-2024» зазначається, що впродовж наступних 5 років очікується зростання аудіовізуального сектору у всьому світі на 2,8%. Це достатньо суттєве зростання, яке розкриває можливості для компаній у сегментах із великим потенціалом, таких як відео за запитом та відеоігри.

Поряд із прогнозованим зростанням має місце глобалізація й концентрація аудіовізуального виробництва. Існують великі мультинаціональні конгломерати, які домінують на світовому ринку, а тому процес концентрації триває. 2019-й — рік істотних змін у галузі: окрім придбання Disney 20th Century Fox, відбулася угода про злиття CBS і Viacom, придбання Fox Sport Networks компанією Sinclair Broadcasting (група місцевих американських телевізійних станцій) і канадського Cineplex для створення найбільшої мережі кінотеатрів у Північній Америці.

У Європі французька компанія Ваніјау придбала провідну продакшн-компанію EndemolShine, до складу якої, для прикладу, лише в Іспанії входять продюсерські компанії Gestmusic Endemol, Shine Iberia, Diagonal TV і Zeppelin TV. Компанія Canal + (Vivendi) придбала послугу супутникового платного телебачення M7., телекомунікаційний оператор Telia придбав Bonnier Broadcasting, а компанія Liberty Global продала деякі східноєвропейські кабельні оператори компанії Vodafone. Відбулося злиття телепровайдерів Viasat (Nordic Entertainment) і Canal Digital (Telenor).

Найактивніші підсектори аудіовізуальної індустрії прямо пов'язані з виробництвом й цифровим споживанням контенту, а також з персоналізованим споживанням всупереч колективному та лінійним бізнесмоделям, де користувач полишений права вибору моменту перегляду чи пристрою, з-за допомогою якого споживається контент. Щоб уявити ці зміни в перспективі, варто лише поглянути на цифри: у 2018 році вперше кіно-, відео- та телепрограмна діяльність витіснила лінійні радіо- та телепрограми, які традиційно забезпечували найвищі доходи в аудіовізуальному секторі.

Паралельно за останні кілька років виробництво аудіовізуального контенту зазнало неймовірної еволюції. Експоненційне зростання обсягів споживання цифрового контенту призвело до паралельної диверсифікації та розширення виробництва аудіовізуального контенту, переважно художнього, включаючи анімацію, відеоігри та пов'язані з ними види діяльності, як-от, кіберспорт. Як зазначено в аналітичному звіті Європейської аудіовізуальної обсерваторії, у 2019 році в Сполучених Штатах та ЄС трансливалися близько 500 оригінальних серіалів у прайм-тайм.

У Європі виробники серіалів ведуть війни за аудиторію. Вплив на зміну європейського виробництва та контенту можна підсумувати в таких пунктах:

- збільшення виробництва драм;
- перерозподіл ресурсів з телефільмів на серіали;
- скорочення сезони, щоб утримати глядачів;
- альянси між компаніями для збільшення бюджетів шляхом спільного виробництва;
- конкурс на кращій талант.

Враховуючи генерацію нового контенту, в ЄС впродовж 2015–2018 років в середньому щороку створювалося близько 460 сезонів вражаючих художніх серіалів, що становить приблизно 3500 епізодів і 2700 годин трансляції на рік. Обсяг виробництва за цей період зріс приблизно на 10% на рік. Ефектні серіали складають зростаючу частку всього телевиробництва в Європі. Частка сезонів серіалів від загального обсягу всіх щорічно створених фільмів і серіалів зростає з 41% у 2015 році до 52% у 2018 році.

Зокрема, найпоширенішими форматами є сезони з 6, 8 або 10 серій. На європейському ринку виробництва гостросюжетних серіалів Велика Британія позиціонується як провідний виробник, за нею йдуть Німеччина та Франція. На ці три країни припадає 54% від загальної кількості сезонів гостросюжетних серіалів у Європі, що випускалися щороку між 2015 і 2018 роками. Іспанія посіла п'яте місце після Нідерландів і знаходиться на тому ж місці, що Італія і Швеція. Впродовж цього періоду обсяг виробництва піднявся до показників вище середнього у Португалії, Словаччині, Угорщині та Данії.

Зазначимо, що цікаві серіали, створені для перегляду на аудіовізуальних сервісах за запитом, становили 8% від усіх сезонів, створених у 2018 році, якщо порівняти з 3% у 2015 році. Ці цифри підтверджують перехід користувачів від лінійних сервісів до сервісів за запитом впродовж останніх років.

*Г. Погребняк*

#### **КОПРОДУКЦІЯ ЯК ФОРМА ПРЕЗЕНТАЦІЇ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ**

*Н. Pohrebniak*

#### **CO-PRODUCTION AS A FORM OF PRESENTATION OF THE DIRECTOR'S CREATIVITY IN THE MODERN CULTURAL AND ART SPACE**

У сучасних умовах ренесансу державності, попри складні політичні й економічні умови, у яких перебуває наша держава, надзвичайно важливо презентувати Україну на світових обшарах у різноманітних гранях її культурно-мистецького життя. Реалізацію цього актуального завдання оптимально розглядати крізь призму міжнародного культурного співробітництва в галузі кіно (копродукції), зокрема авторського, що уможливить щонайширшу презентацію режисерської творчості.

С. Слепак у роботі «Шляхи інтеграції України у світовий та європейський кінематографічний простір» слушно зазначає, що «повноцінний розвиток національного кіно можливий за умови інтенсивної інтеграції та співпраці з міжнародними кінематографічними організаціями в усіх секторах галузі — не лише виробництва, дистрибуції, мережі кінопрокату, а й структурованого кінобізнесу, фестивального руху та ефективного законодавства», що стрімко прокладає вектори «внутрішнього зростання завдяки використанню потужного потенціалу національної культури». Дослідник доводить: «оскільки у виробництві фільму беруть участь кілька країн, то й витрати на його створення діляться між ними», і це надає змоги залучитись кільком зацікавленим (як у збуті, так й отриманні прибутків від фільму) сторонам, котрі автоматично поширюють продукцію в межах свого географічного кінопростору. До того ж, аналізуючи показники European Audiovisual Observatory (EOA), що вивчає

аудіовізуальний ринок Європи й оприлюднює дані розвитку кіно- й телевізійної індустрії, автор доходить висновку: європейська кінопродукція «спільного виробництва користується більшим успіхом», аніж створена «європейськими країнами самостійно».

Прикладом першої, сказати б, «офіційної» спроби копродукції в Україні виявилась авторська кінострічка режисера Д. Онищенко «Істальгія», яка вийшла в прокат у нашій країні 2013 р. Відмітимо, що в Україні, попри недосконалість законодавства й бюрократичну недбалість чиновництва, поволі створюють міжнародні (передовсім авторські) кінопроекти (що не лише здобувають визнання на престижних кінофестивалях, але й мають успіх у прокаті країн-виробників), спільно зі словацькими, чеськими, румунськими, болгарськими, польськими, литовськими, грузинськими, італійськими, ізраїльськими, британськими, бельгійськими, французькими, голландськими, сербськими, швейцарськими, норвезькими, турецькими кінематографістами. Такими, як стверджує О. Першко, є україно-польський трагікомічний проєкт «Серце на долоні» Кшиштофа Зануссі; спільний соціально-психологічний проєкт України та Нідерландів «Плем'я» Мирослава Слабошпицького; україно-французький комедійний проєкт «F 63,9. Хвороба кохання» Дмитра Томашпольського; україно-турецький мелодраматичний кінопроект «Люби мене» Марини Горбач; кінодрама «Жінки без чоловіків» іранського режисера Шірін Нешат (за участі України, Німеччини, Австрії, Франції); «Гірська жінка: на війні» (україно-франко-ісландський трилер режисера Бенедикта Ерлінгссона); пригодницький проєкт «Ціна правди» Агнешки Голланд (створений у копродукції Польщі, Великобританії та України); україно-грузинська романтична комедія «Тепер я буду любити тебе» Романа Ширмана; україно-італійська соціальна драма Тараса Ткаченка «Гніздо горлиці»; документальні україно-німецькі проєкти «Дельта» Олександра Течинського та «Школа №3» Єлизавети Сміт і Георга Жено, а також «Зима у війні: боротьба України за свободу» Євгена Афінеєвського (копродукція України, США, Великобританії); «Маріуполіс» Мантаса Кведаравічосома (копродукція Литви, Німеччини, Франції та України); «Рідні» Віталія Манського (спільна продукція України, Німеччини, Латвії, Естонії); «Українські шерифи» Романа Бондарчука (копродукція України, Латвії, Німеччини); воєнна драма «Іній» (литовського режисера Шаруса Бартаса, вироблена в співпраці Литви, України, Франції і Польщі); соціальні драми «Межа» Петера Беб'яка (копродукція України та Словаччини) й україно-австрійська – «Січень –Березень» Юрія Речинського; україно-італійський комедійний проєкт «Ізі» Андреа Маньяні; україно-литовський пригодницький проєкт – «Зрадник» за участі американського режисера Марка Гаммонда; україно-грузинський історико-драматичний проєкт «Чужа молитва» Ахтема Сеїтаблаєва; воєнна трагікомедія «Донбас» Сергія Лозниці (спільного виробництва Німеччини, України, Франції, Нідерландів та Румунії); містичні драми «Коли дерева падають» Марисі Никитюк (копродукція України, Польщі й Македонії) та україно-американська «Брама» Володимира Тихого; жанровий франко-український фільм «Холодна кров» (режисера Фредеріка Петіжана із Жаном Рено в головній ролі), фентезі «Поліна й таємниця кіностудії» режисера Оліаса Барко (українсько-бельгійська копродукція), докудрама «Король України» Гернота Штадлера та Бйорна Кьольца (україно-австрійська



копродукція) й ін. Примітним є і факт появи телевізійної (серіальної) копродукції, зокрема детективний проєкт «Маркус» спільного виробництва ТРК «Україна» та латвійської медіаконпанії «Helio Media», детективний трилер «Принцип насолоди», копродукційний проєкт України, Чехії та Польщі.

Підводячи підсумки нашим міркуванням вкажемо, що взаємовигідні умови фільмовиробництва в міжнародній співпраці (копродукції, що є розповсюдженою культурно-мистецькою практикою кінематографістів світу) полягають у: фінансово-економічній підтримці проєкту; застосуванні механізму кешрібейту задля часткової компенсації іноземним компаніям витрат на виробництво кінострічок в Україні; затребуваності вітчизняних спеціалістів (зокрема режисерів) у галузі кіно та створенні робочих місць на фільмовиробництві; формуванні міжнародного складу знімальної групи задля обміну досвідом; високому рівні організації праці кінематографістів та її оплати; можливості використовувати високотехнологічне обладнання фільмотворення; дотриманні авторських і суміжних прав на фільмовий продукт; визнанні ролі продюсера одним з авторів аудіовізуального твору; отриманні національної кінопремії в одній або кількох країнах-учасницях міжнародних проєктів.

*О. Безручко, В. Бардин*

**ФІЛЬМ ВАЛЕРІЯ ГУЗИКА «БОЙКИ»  
ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕЛЕМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ БОЙКІВСЬКОГО ЕТНОСУ**

*O. Bezruchko, V. Bardyn*

**VALERY HUZUK'S FILM "BOIKY" AS AN IMPORTANT ELEMENT  
OF PRESERVATION OF THE BOIKY ETHNIC GROUP**

Життя сучасної людини тісно пов'язане з аудіовізуальним мистецтвом, яке допомагає не лише насолодитися творами екранного мистецтва, але й ознайомитися з матеріалами, що стосуються стану і можливостей збереження чи відновлення сакрального мистецтва як усього українського народу, так і окремих його етнографічних груп.

Так, наприклад, для реалізації вищезгаданої функції у 1995 році на «Укртелефільмі» режисером Валерієм Пантелеймоновичем Гузиком був знятий фільм із красномовною назвою «Бойки», який мав сприяти збереженню і самоідентифікації бойківського етносу. У цьому документальному фільмі використовувались матеріали Львівських музеїв: етнографії та художнього промислу, народної архітектури побуту, національного музею наукової фундації ім. А. Шентицького, а також музеїв «Бойківщина» міста Самбора і міста Турка.

У «Кінолітописі» зазначається, що «історія, традиції, обряди та сьогодення етнографічної групи українців – бойків. Показано I Всесвітній фестиваль бойків "З чистих джерел" в м. Турка Львівської області, Державний історико-культурний заповідник "Густань", Львівський музей народної архітектури та побуту, Національний музей у м. Львові, Трускавецький художній музей М. Я. Біласа».

Фільм побудований таким чином, що глядач може розглянути усі прояви етнографічної групи. Велику увагу приділено історичному аспекту формуванню бойків та походження власне самої назви «Бойки».

Територія яку вони займають складає близько 8000 км<sup>2</sup>. Про те слід додати, що в бойків були спірні території з сусідами лемками. Саме про це зазначає М. Лесів у збірнику статей «Бойківські говірки», що «проблема бойківсько-лемківського кордону дискутувалася особливо у міжвоєнний період. У ХІХ ст. склалася думка, що Лемківщина сягає до горішньої течії Сяну (В. Поль, О. Потєбня, П. Житецький, Я. Головацький та ін.) і такий погляд повторюється донині в енциклопедичних інформаціях».

Походження бойків достеменно невідоме і ширяться різні версії. За однією з них вони родичають з кельтським племенем боїв, за іншою їхніми предками вважають сербів або стародавнє слов'янське плем'я білих хорватів. В. Войналович вказує, що «гадають, що бойки – нащадки давнього слов'янського племені білих хорватів, яких Володимир Святославич приєднав до Київської Русі».

Слід погодитись з твердженням автора, оскільки саме до цієї версії походження бойків схиляється більшість науковців, натомість версія з кельтським племенем вважається безпідставною.

Також невідомим є і походження самої назви бойки. Самі бойки пов'язують свою назву з бойовим характером предків. Інші пов'язують з лексичними особливостями бойківського діалекту. А деякі бойки називають себе «верховинцями». В. Войналович пояснює походження назви бойки таким чином: «Стосовно походження та етимологія назви “Бойки” існує кілька гіпотез. Одні пов'язують її з особливостями психологічного складу певної групи людей, інші – з особливостями їхніх мовно-діалектичних ознак (бойківський говір – одна з південно-західних карпатських говірок – зберіг чимало архаїчних рис, переважно фонетичних та морфологічних)».

С. Рабій-Карпинська виділяє особливість бойківського діалекту і наголошує на тому, що «у бойківському говорі заховалося багато архаїзмів. Слідні вони у фонетиці, морфології, складні та словниці. Та побіч архаїзмів закріплюється в мові бойків багато новіших процесів, спільних цілій українській мовній території».

Можна також провести аналогію з сусідньою етнічною групою «Лемки». Оскільки походження їхньої назви також пов'язують з особливостями їхнього діалекту.

Через т. зв. «великий» екран (кінематограф) або «малий» (телебачення) вітчизняним і закордонним глядачам надається можливість дізнатись про культурну самотність того чи іншого народу, зокрема, етнографічної групи українців – бойків.

*О. Kosachova*

## **WESTERN GENRE TRANSFORMATION IN REMAKES**

*О. Косачова*

### **ЖАНРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ВЕСТЕРНУ У РІМЕЙКАХ**

The trend of remakes is quite common in modern cinema. Nevertheless, the Western genre is of particular interest for this study, because Western is considered a symbol of American cinema and is one of the most popular genres in Hollywood. The most simplified understanding of the remake defined it as a new version of an

earlier film. There is an ambivalent attitude among film critics and scientists towards remakes. Let's try to consider them in more detail. On the one hand, remakes contain for the viewer a marker of a famous film, on the other hand, remakes risk failing at the box office if they give way to the original films.

According to the first approach, remakes provoke a twice pleasure in that they offer what we have known before, but with different interpretations. This assertion, however, assumes that the audience has seen both versions of the film. In a commercial context, for film producers, remakes provide suitable models of a financial guarantee for producers.

According to the second approach, many critics reduce the remake to plagiarism, to the lowest level of cinema art. According to a similar point of view, remake scriptwriters have not only lost inspiration, they are also capable of causing irreparable harm to the original films.

In this regard, it is necessary to consider a couple of Westerns: the original one "*3:10 to Yuma*" by Delmer Daves (1957) and its remake "*3:10 to Yuma*" by James Mangold (2007). The films take the viewer to Arizona of 1884. The famous bandit Ben Wade and his gang robbed the stagecoach. Civil War veteran and small rancher Dan Evans and his sons become witnesses. Wade is arrested and Dan Evans agrees for two hundred dollars to help bring Wade to the station and put a three-hour train to Yuma: Evans desperately needs to pay off his debts. Nevertheless, Wade's gang start chasing the law enforcement officers.

The first film "*3:10 to Yuma*" by Delmer Daves (1957) is declared as a Western and a drama. However, some elements of the parable can also be noted. In addition to the plot as such, this is evidenced by the lyrical-philosophical song about the train to Yuma, which sounds at the beginning and end of the film, creating a complete image of the folklore background of the film, typical of the director Delmer Daves. This soundtrack by Frankie Laine gives a special philosophical particularity to the film: "There's a legend and there's a rumor. / When you take the 3:10 to Yuma, / You can see the ghosts, / Of outlaws go riding by, (riding by) / In the sky (in the sky)".

The parable genre is one of the rarest and most complex categories in cinema, so we consider it individually. The parable genre has deep mythological roots; it is a genre above genres, the archetypes of which are easily seen through the shell of a historical plot. This is a lyrical-epic genre, which is characterized by the depth of the author's philosophical thought, hidden in a seemingly simple story. The plot of the first Western is really simple. However, exactly this feature provided an opportunity for the director James Mangold to complicate and improve it in the remake of 2007.

"*3:10 to Yuma*" by James Mangold (2007) is declared as a Western, crime and action. Unlike the first Western, full of melancholy reflections and dialogues, the second one is dominated by the action genre, which had a positive effect on the box office. Despite the large amount of action in modern cinema, this genre continues to retain high popularity ratings. It ensures the audience's interest and emotional involvement due to high-profile action, dynamic intrigue with many unpredictable, dangerous plot twists. A common feature of adventure genres is an acute dramatic situation that causes the ultimate tension of the hero's strength.

In this way, keeping a specific primary determinism, the Western genre acquires more and more signs of discreteness. The Western is dynamically evolving, which is perfectly demonstrated by its remakes. This trend is causing a contradiction

between the functioning of the new principles of organization of the morphological and dramaturgical systems of this genre and their scientific understanding.

*В. Чайковська*

## **ЗВУКОВА РЕАЛЬНІСТЬ У ДЕЯКИХ ЕКРАННИХ ФОРМАХ**

*V. Chaikovska*

### **SOUND REALITY IN SOME SCREEN FORMS**

Екранні мистецтва в цілому поділяються на мовну і художню сфери відображення тих чи інших подій. Мовна екранна сфера відображає ті чи інші події, які відбуваються «тут і зараз», — це, наприклад трансляції події (або запис по трансляції). Мовна екранна сфера в силу своєї специфіки не вдається до художнього коментування (або відтворення) події. Наприклад, така форма, як випуск новин, яка має за мету точно і достовірно, без спотворень, передати актуальні події сьогодення, не належить, таким чином, до художніх екранних форм. Постановочні екранні форми, навпаки, здійснюють відтворення тої чи іншої реальності саме художніми засобами. (Зауважимо, тим не менш, що окремі жанри тележурналістики — такі, як, наприклад, нарис у його різновидах або документальний фільм — також мають у своєму арсеналі елементи художніх форм, але у цьому випадку постановочні фрагменти нарису або документального фільму підпорядковуються художнім засобам екранної виразності). Постановочні форми і жанри екранної режисури мають за мету відобразити ті чи інші події саме у художній формі. У цьому випадку вступають в силу такі категорії, як екранна умовність і екранна віртуальність.

В екранній режисурі відтворена умовна віртуальна реальність базується на визначенні екранної дії як «події, яка вже відбулася». Інакше, подія, яка вже відбулася, не існує в реальному часі і може бути відтворена на екрані у вигляді розповіді, де оповідач виступає в особі режисера (також режисер уособлює весь творчий склад, що здійснює екранну оповідь, оскільки творчий склад — сценарист, оператор, освітлювач, художник, декоратор, звукорежисер, монтажер, інші — є інструментом втілення режисерської ідеї в екранний твір). На відміну від оповіді як такої, яка описує складові тої чи іншої події — час події, перебіг події, візуальну частину, звукову частину; подає коментар оповідача до події, до характеристик осіб, що беруть участь в події, — екранне мистецтво у вигляді постановочних форм та жанрів не описує, а відтворює подію на екрані, створюючи ілюзію того, що подія відбувається саме зараз. Таким чином, глядач, що передивляється екранну оповідь і, відповідно, переживає її у реальному часі, погоджується з фактом її екранної віртуальності — стислим фрагментуванням у часі (монтажна складова), штучно відтвореними голосами, шумами, візуальними та звуковими спецефектами як необхідними та природними складовими специфіки екранної оповіді, закадровою музикою як режисерським коментарем тощо.

Першоджерелом художніх екранних форм, на відміну від мовних (мається на увазі новина телевізійна журналістика), може бути будь-який матеріал: реальні події, які свого часу відбувалися насправді; вигадані події, що створені за допомогою фантазії певного письменника або самого режисера, якщо він

одночасно є також сценаристом свого фільму; фантастичні події, які апіорі не могли відбуватися будь-коли і будь-де. Таким чином, палітра режисера, з одного боку, є великою і різноманітною, а з іншого, вимагає від режисера-постановника розуміння феномену екранної оповіді як саме штучно відтвореної події на екрані, і це є принциповим моментом у механізмі відтворення події, що вже відбулася.

Будь-яке штучне відтворення такої події ґрунтується на психологічних особливостях зорового сприйняття глядачем реальності, дійсної або відтвореної, і слухового сприйняття реальності, дійсної або умовно екранної, з якою він погоджується на ґрунті «домовленості» з режисером. Психологічні особливості зорового сприйняття описуються науковцями і практиками у візуальній сфері екрану.

У межах психологічного сприйняття людиною звукової інформації є низка особливостей, які враховуються режисером при створенні екранної події, і відповідно відтворюються на звуковому треку (мається на увазі зведений звуковий трек).

Слухова вибірковість є однією з таких особливостей. З цілої звукової картини оточуючого простору людина обирає важливий для неї звук, незважаючи на його характеристики — гучність, віддаленість, частотну характеристику, комфортність або некомфортність, тощо. Інакше кажучи, мозок (за допомогою слухового апарату) відіграє роль підсилювача і еквалайзера. Врахувавши цю особливість, режисер (звукорежисер) діє відповідним чином вже за допомогою звукових пристроїв.

Іншою особливістю слухового сприйняття є неможливість обробки мозком одночасно двох схожих за фізичними характеристиками сигналів однієї і тієї ж гучності. У цьому випадку режисер (звукорежисер) обирає варіанти вирішення питання, наприклад, дію у напрямку балансу рівню, горизонтального монтажу тощо.

Також особливістю слухового сприйняття є так зване «латеральне гальмування», інакше, звикання до одноманітного постійного звуку малої гучності. Неврахування цієї особливості (якщо не надається до цього окреме режисерське завдання) приводить до небажаного ефекту сприйняття, який не був закладений у звукову експлікацію екранного твору.

Звук невідомого походження, навіть будь-якої гучності, зазвичай викликає більш пильну звукову увагу до себе, тому «звукова інтрига», якщо вона потрібна за сценарієм, не повинна тривати довго, особливо враховуючи віртуальний час екранної дії, після чого звуковий об'єкт необхідно заявити в кадрі, інакше увага до подальшої дії буде порушена.

Звук великої гучності (вище 75дБ) зазвичай провокує ілюзію зниження його гучності у сприйнятті, тому звук великої гучності (у тракці звукопередачі зазвичай умовний 0дБ, такий звук відтворюється іншими засобами звукового монтажу), має бути зниженим на звуковому треку відповідно темпоритму екранної дії.

Окремо треба зупинитись на категорії екранної тиші. У слуховій пам'яті людини образ «повної тиші» (математичний 0дБ) є відсутнім. Тому екранна тиша — також штучно — відтворюється за допомогою звуків малої гучності, які

зазвичай не реєструються слухом в умовах присутності більш гучних звуків, які перебивають звуки малої гучності за динамікою.

*Д. Коновалов*

## **ОБРАЗ ДОМУ У ВІЗУАЛЬНИХ НАРАТИВАХ УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКОЇ ВІЙНИ**

*D. Konovarov*

### **THE IMAGE OF HOME IN VISUAL NARRATIONS OF RUSSIAN-UKRAINIAN WAR**

Образи зруйнованого будинку присутні в більшості сюжетів про війну. Як правило, вони виступають декораціями для історії персонажів або фоном для новинного сюжету, або ж просто об'єктами на задньому плані. Яке символічне значення мають образи будинку і які їхні головні функції в процесах конструювання візуальних наративів війни? Для відповіді на ці запитання спробуємо дати визначення візуальному образу будинку та виділити його основні складові.

У визначенні французького феноменолога Гастона Башляра будинок постає певним першосвітом, у якому буття людини набуває цінності, оскільки воно вкрите, захищене і зігріте стінами, вікнами, дверима і дахом. Дім — це особистий простір людини, наповнений артефактами, пов'язаними з «сюжетами» життя, що складаються в колаж дорогоцінних спогадів. Будинок — це носій естетики «прихованого», місце, де людина може побути наодинці із самою собою, насолоджуючись відчуттям спокою та захищеності за зачиненими дверима.

Відповідно, головними складовими візуального образу будинку постають об'єкти, що символізують емоційні стани захищеності, комфорту та затишку. Це двері з надійними замками, вікна зі шторами та міцні стіни. Це годинник, обідній стіл і чайник, що закипає на кухонній плиті. Це альбоми з фотографіями, дитячі іграшки та колекція магнітів із подорожей. Це сімейні реліквії, що дісталися у спадок, домашня бібліотека й улюблений сервіз у кухонній шафі. Усі ці та багато інших образів створюють символічний порядок мирного і гармонійного життя. Війна трансформує образи будинку, наділяючи їх прямо протилежними значеннями. Вибиті, зламані, згорілі двері перетворюються на образ ворожого нападу, від якого вони не змогли захистити. Осколки шибок на підлозі символізують розбиті долі мешканців. Будинок із проваленими перекриттями та зірваним дахом, з вибитими вікнами й дверима, перестає виконувати свою основну місію — бути прихистком і зберігачем внутрішнього світу людини. Усі потаємні таємниці особистого простору виставлені на загальний огляд. Дощі йдуть усередині будинку, заливаючи цінні речі, меблі та фотографії. Засипані цементним пилом тарілки в раковині або складений на стільці одяг стають образами замороженого часу. Кухонна шафа, що висить на єдиній вцілілій стіні, символізує крихкість мирного життя, а весь багатоповерховий будинок з під'їздами, які обвалилися посередині, перетворюється на образ зловісних воріт у простір війни.

Отже, ми доходимо висновку, що візуальні образи зруйнованого будинку — це не просто зламані речі, які можна замінити іншими, це символи трагедії зруйнованого війною життя.

*О. Кучеренко*

**ТЕЛЕМАРАФОН «ЄДИНІ НОВИНИ» — РОЗВИТОК ТЕЛЕПРОЕКТУ  
ЗА ПІВРОКУ ІСНУВАННЯ**

*О. Kucherenko*

**TELEMARATHON “UNITED NEWS” — THE DEVELOPMENT  
OF THE TV PROJECT FOR SIX MONTHS OF EXISTENCE**

Телемарафон «Єдині новини» (до 1 березня 2022 року також «#UAразом») — інформаційний телемарафон, запущений 24 лютого 2022 року з метою інформування населення щодо подій війни з Росією та виникаючих з цього боку проблем. 25 лютого марафон під назвою було створено на базі каналу «Рада», до якого приєдналися ICTV, «1+1», «Інтер». Згодом до марафону долучилися «Україна» та Суспільне (хоча телемарафон на загальнонаціональних каналах вперше запрацював не 24, а 16 лютого) Метою телемарафону стало об'єднання суспільства перед лицем подій війни.

Ініціатива створення телемарафону належить таким персоналіям: Олександр Ткаченко, Владислав Матяш, який представляє канал «Рада», гендиректор «1+1 media» Ярослав Пахольчук, гендиректор StarLightMedia Олександр Богущкий та ін.

У телемарафоні беруть участь декілька провідних всеукраїнських телеканалів, кожний з яких має свій блок у загальному розподілі часу ефіру. У кожному часовому блоці (впродовж певного періоду часу) вони використовують єдині для всіх каналів принципи формування ефірної сітки, її розподілу за часом на новини та гостьові студії. З часом ці принципи змінюються єдиним образом для всіх каналів. Виняток — канал 1+1, який змінює сітку за власним вибором, постійності часового розкладу у каналу немає.

Від самого початку ефір телемарафону був розбитий між телеканалами / медіагрупами на 5-годинні блоки.

Наразі ефірний слот для медіагруп щоденно складає по 6 годин на кожну. Окрім цього, кожен із каналів по черзі має готувати підсумковий випуск новин, який транслюють щоденно з 20 до 21 години.

Планування контенту відбувається на онлайн- нарадах, де присутні редактори телеканалів, що входять у єдиний телемарафон. На них так само присутній Олександр Ткаченко. Його роль — координатор між владою і медіа.

У березні до «Єдиних новин» могли приєднатися також телеканали «Прямий» та «5 канал», які пов'язують з Петром Порошенком. Однак сторони не досягли результату в перемовинах. Згідно з оцінками медіаекспертів, причиною були великі розбіжності у політичних позиціях керівництв означених структур та небажання об'єднувати зусилля з цієї причини.

22 липня, після виходу Ріната Ахметова з медіабізнесу, «Медіа Група Україна» вийшла з виробництва телемарафону.

Розподіл гостей різних студій — учасників марафону, за їх соціальною функцією та політичними фракціями відповідає соціально-політичній позиції керівництва кожного з каналів. У єдиному телемарафоні немає цензури у чистому вигляді. За даними, наприклад, «Української правди», на самому початку між гендиректорами та владою було домовлено, що на ефірах бажано включати якомога менше політиків та обов'язково уникати проросійських

експертів. Загалом в ефірі телемарафону домінують посадовці різного рівня й експерти з різних питань (це майже дві третини всього гостьового ефіру). Велике число гостей телемарафону представляло парламентарі, які є членами тих чи інших фракцій. Лідером з точки зору осіб, які висловлювалися щодо нинішньої ситуації у країні, є Федір Веніславський, голова парламентського комітету з питань національної безпеки, оборони та розвідки. Загалом телеканали надавали перевагу у ефірному часі правлячій партії – більше 70% часу, хоча і в інших партія є експерти з різних питань, але часу їм надавалося порівняно мало. Другою йде партія «За майбутнє» – приблизно 10% з загальної кількості речників.

Можна зробити висновок, що редакційна політика керівництва телемарафону орієнтується на висловлювання думки й висвітлення дій передусім керівництва держави та партії влади на різних рівнях, а не на їх критику або обговорення подій й проблем. Перевага у часі мовлення та кількості питань віддається більшістю редакцій партії влади. Навіть у тих випадках, коли якість коментування конкретних питань цими представниками явно є нижчою за їхніх політичних опонентів, яким слово не дають або ж дають дуже обмежено.

Що стосується такого типу гостей телемарафону, як держпосадовці, то абсолютним лідером виявився голова Луганської обласної військової адміністрації Сергій Гайдай (24 включення на день на всіх без винятку каналах). Як і численні ввімкнення в марафон інших представників місцевої влади нині окупованих і прифронтових територій: голови Донецької ОВА Павла Кириленка (17 гостьових студій), голови Харківської ОВА Олега Синегубова (11 разів), Сумської ОВА Дмитра Живицького (7), Запорізької Олександра Старуха (7), міських голів Мелітополя Івана Федорова (14), Харкова Ігоря Терехова (14), Маріуполя Вадима Бойченка (7). В умовах важкого доступу до цих місць саме ці люди володіють інформацією про бойові дії (хоча й обмежено), про ситуацію в окупованих містах (неповно), про гуманітарну ситуацію, евакуацію тощо. Крім того, з ними в марафоні обговорювали й такі важливі теми, такі як підготовка до нового навчального року на вільних територіях і опалювального сезону.

Однак найбільша проблема телемарафону полягає в тому, що він занадто однотипний і складається здебільшого з новин та включень у прямий ефір різного роду спікерів, про яких певною мірою відомо, що вони скажуть.

Певною подією у негативному сенсі став виступ на телемарафоні 6 жовтня у ефірі каналу Рада проросійських політиків з партії ОБЗЖ. Це викликало обурення більшості суспільства, зокрема, глядачів та медіаекспертів.

Передбачуваним є те, що події, безпосередньо пов'язані з війною, займали в розмовах з гостями панівну позицію серед тем, які обговорюються у телемарафоні, війна займає майже 54% часу, міжнародна політика – 15%, економіка – 11%, культура – 5%. Найменше займає тема спорту – 0,6%. На темі війни в розмовах із гостями були більше зосереджені телеканали «Інтер» і «Рада». Найменше з гостями про війну говорили на «1+1» і в блоках медіагрупи «Україна». Натомість непропорційно багато уваги в блоках «Україна» приділяли міжнародній політиці (майже третина всіх розмов з гостями).

Що стосується такої жанрової форми, як репортажі, то питома частка репортажних сюжетів була вищою за середній показник у «1+1», групи StarLightMedia і «Інтера» – понад 3 сюжетів на одну ефіру. Канал «Рада»



використовував репортажі менше за усіх учасників телемарафону — близько 2 сюжетів на годину, до війни цей канал був суто парламентським, тобто в нього немає належної для справжнього інформаційного каналу бази — технологічної, кадрової тощо. Загальна кількість сюжетів і репортажів загалом була дуже низькою також у блоках Суспільного. Це при тому, що Суспільне має чи не найбільшу серед учасників телемарафону мережу власних кореспондентів по всій країні. Скоріше, тут питання не ресурсу, а якості планування.

Щодо планів розвитку телемарафону, які стають важливими виходячи з того, що війна може затягнутися, то очікується поява в ньому нових жанрових форм художнього типу, що обумовлюється зміною очікувань глядачів та їх ставлення до подій війни, появою оціночного ставлення до них.

З проблем, які пов'язані з інформаційним продуктом телемарафону, медіакритики визначають порушення стандарту достовірності (ризик дезінформації в ефірі), а також порушення стандарту відокремлення фактів від думок (спотворення інформації). Ці проблеми притаманні всім телеканалам.

*К. Проскуріна*

### **ФЕНОМЕН НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕЛЕМАРАФОНУ «ЄДИНІ НОВИНИ»**

*K. Proskurina*

#### **THE PHENOMENON OF THE NATIONAL TELEMARATHON “UNITED NEWS”**

З початку повномасштабної війни росії проти України на українському телебаченні стартував унікальний проєкт — інформаційний телемарафон, в якому взяли участь провідні телеканали країни. 1+1 media, StarLightMedia, InterMediaGroup, «Рада», «Медіа Група Україна» та суспільний мовник цілодобово надавали оперативну перевірену інформацію в умовах інформаційних атак у соціальних мережах. Понад вісім місяців війни, долаючи втому й небезпеку, працювали медіафахівці — досвідчені ведучі (Яна Брензей, Соломія Вітвіцька, Оксана Соколова, Анастасія Даугуле та ін.) та репортери (Олександр Загородній, Андрій Цаплійко, Марія Малевська та ін.) Спостереження за безперервним процесом мовлення справляло враження того, що нова українська оперативна журналістика народжується й гартується паралельно з армією.

У процесі мовлення змінювалися формати, телеканали повністю переформатували сітку мовлення і прибрали з ефіру власні проєкти та рекламу. Зокрема, СТБ, ICTV і Новий канал розкодували свої сигнали, аби правдива інформація «від перших вуст» стала доступною для всього світу.

Ефірний час інформаційного марафону поділили рівномірно, надавши кожному каналу 5 годин мовлення. Водночас, було розроблено спільні для усіх стандарти, етичні принципи та редакційна політика. До марафону регулярно запрошували ньюзмейкерів та коментаторів подій, експертів у різних галузях та очільників міст та областей, залучали до ефіру офіційні зведення й повідомлення від штабів фронту й надзвичайних служб, звернення Президента й інших офіційних осіб, повідомляли про повітряні тривоги у регіонах. З часом народжувалися нові формати, поряд з прямими включеннями з місця подій, з'являлися події та тематичні репортажі, замальовки й life-stories про життя вимушено переміщених осіб та військових, портретні інтерв'ю та документальні нариси. Суспільний мовник супроводжував ефір жестовою

мовою, що дозволяло охоплювати аудиторію з вадами слуху й додало загрозу інформаційного вакууму та безпеки.

У такий час, коли Україна опинилася у центрі уваги світової спільноти, особливо цінними стали спеціальні кореспонденти каналів, які знаходилися закордоном. Їхня оперативна робота сприяла миттєвому розповсюдженню важливої інформації та залученню міжнародних та іноземних медіа.

Згодом до інформаційної функції, яку, перш за все, виконував марафон, почали додаватися інші: соціально-педагогічна, організаційна, рекреаційна. Ефір доповнився соціальною рекламою та роликами патріотичного спрямування, що дозволяли підтримувати загальну силу духу й незламність. Почали з'являтися матеріали до різних свят та подій, концертні програми, історичні, національні, іміджеві замальовки.

Програма мовлення майже відразу помітно була позбавлена нещирих штучних ток-шоу та фальшивих розваг, ефір став більш чесним та правдивим, вільним від будь-якої цензури. Особливого різноманіття завдає поєднання різних стилів ведення програм, манери та образів ведучих. Це зробило марафон яскравим унікальним явищем сучасного телебачення, подією, яка реформувала й відновила застарілі стереотипи мовлення. Одне з найголовніших досягнень телемарафону — лише перевірена, достовірна інформація, повнота та актуальність. Адже ті сюжети, які робляться вранці, надвечір можуть містити неправдиві дані. Все змінюється щохвилино.

Сьогодні український телемарафон дещо зазнав змін, у зв'язку з вилученням медіагрупи «Україна». На даний час розподіл мовлення відбувається по 6 годин кожен канал (о 0:00, 6:00, 12:00 та 18:00). З метою економії електричної енергії інформаційний телемарафон «Єдині новини» може перетворитися на газету. Про це заявили у дирекції телерадіопрограм, подкастів та влогінгу Верховної Ради України. Планується випустити близько 30 млн примірників. Але наскільки це вдала ідея в час інформаційних технологій — можливо, зможемо побачити пізніше.

*С. Коновалова*

### **ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ВІДЕОГРАФІЇ: ПРОБЛЕМА ПРОФЕСІЙНОСТІ ТА АМАТОРСТВА**

*С. Коновалова*

#### **DEVELOPMENT TENDENCIES OF MODERN VIDEOGRAPHY: THE PROBLEM OF PROFESSIONALISM AND AMATEURISM**

Мистецтво відеографа набирає обертів у сучасному світі. Наразі популярним стає контент, який виступає ніби антагоністом класичним структурам кліпів та реклами. Розвиток соціальних мереж сприяє підвищенню популярності та взагалі розвитку мінівідео або reels. Їх переглядають мільйони глядачів, вони приваблюють своїм тематичним забарвленням, одномоментністю, доцільністю, життєвістю, гумористичним забарвленням та короткотривалістю.

З цього випливає, що сучасний глядач завдяки такій формі має змогу споживати більше контенту, з одного боку, а з іншого, з'являється потреба у більшому його виробництві. Воно може бути професійним або аматорським.

Парадокс полягає в тому, що сама по собі відеографія виникла на теренах соціальних мереж та носить антипрофесійний характер. Під «професіоналом» ми розуміємо людину, яка протягом тривалого часу набувала теоретичних знань, практикувала їх, знаходилась у колі професіоналів і потім застосовувала свою теоретично-практичну базу в роботі. Професійний підхід передбачає володіння знаннями та практиками роботи з жанрами і розуміння їх візуальних вимог кожного конкретного жанру. Альтернативою жанрово-стильового підходу відео зйомки стає уніфікований простір відеоконтенту.

Надамо визначення терміну «контент» в контексті сучасної відеографії, контент — загальний термін, який називає наповнення соціальних мереж (фото, відео). Далі ми розглянемо основні складові та тенденції розвитку сучасного контенту, а саме відео reels.

Усі відео reels можна розділити на наступні групи: funny video (гумористичне відео), fashion video (відео про моду та стиль), рекламне відео, відео з wow-ефектом (відео з вау-ефектом), life style (побутові відео), відео із текстовим закликом.

Найважливішою складовою таких відео є музичний супровід, але не пісня або музика як така, а лише приспів у його кульмінації. До речі, це породжує цікавий ефект звикання глядача до певного відеоряду під обрану музику. Це перероджується у перформативне повторення під цю ж музику таких же рухів або відігрування ідентичної ситуації, але у своєму образі та локації.

Розглянувши кожну з груп, можемо визначити наступні їх характеристики: funny video — як правило знімається на телефон у домашній обстановці, людина (тварина або предмет) розігрує під музику якийсь смішний епізод, супроводжуючи це аудіорядом. Для ідеї обираються такі життєві ситуації, які знайомі кожному, саме тому такі відео швидко набирають багато переглядів. Fashion video — позування моделі на камеру у певному образі, як правило, в таких відео використовують елемент колажування, ефект кіноплівки тощо. Це студійна або вулична зйомка (зазвичай в індустріальних будівлях). Рекламне відео — зберігає деякі елементи класичної реклами, тут може бути предметна зйомка або робота з моделлю, як правило, воно має в собі риси fashion video та відео з wow-ефектом.

Відео з wow-ефектом — це такі відео, у яких використовується «монтаж атракціонів», що мають на меті здивувати глядача. Це, наприклад, клонування людини в тому ж просторі, але в іншому образі. Або робота із «зеленкою». Такі відео монтують в біт музичного супроводу та завжди по руху головного об'єкта в кадрі.

Life style — це відео, у яких немає фінальної цілі, автор лише виражає власну рефлексію з приводу свого стану або якоїсь події в житті. Воно знімається на спогад про щось.

Відео із текстовим закликом — мають на меті спонукати глядача до дії або висновків або несуть в собі пізнавально-розважальну інформацію. Як правило, це не активний відеоряд, інколи це статична картинка або їх декілька, найголовнішим тут є текст (сміслові навантаження) та музичний супровід, який надихає.

Підбиваючи підсумки, можемо узагальнити, що сучасний контент різноманітний та пластичний, він трансформується згідно з запитом глядача

та динамічний по своїй суті. Звичайно, що він викликає й багато суперечок з боку професіоналів, адже знімати такі відео може людина без досвіду роботи в монтажних програмах, монтуючи в телефоні та пройшовши тижневі курси. На нашу думку, відеографам та митцям необхідно свою творчість розкривати з урахуванням ринку та глядацького запиту, аналізувати тренди й постійно вчитися. Сучасний контент потребує вивчення та дослідження, структурування й глибинного аналізу. Прогнозуючи прогресію розвитку таких відео можемо зазначити, що відео стануть ще коротшими та більш подієво насиченими.

*О. Zubov*

## **ДО ПИТАННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ РЕКЛАМИ В МЕДІА**

*О. Zubov*

### **TO THE QUESTION OF THE EFFICIENCY OF ADVERTISING IN THE MEDIA**

Рекламна комунікація останнім часом набуває все більшого значення як у традиційних, так і в новітніх медіа. Багатокомпонентність медійної реклами стає запорукою її дієвості та формує завершену систему важелів впливу на аудиторію. Вивчення реклами допомагає зрозуміти спільні для медіа елементи якісного комунікаційного процесу. На ефективність рекламного дискурсу впливає ясно визначена мета, правильно підібраний відповідно до характеру продукту стиль комунікації, чітко зрозуміла цільова аудиторія та соціальне замовлення. Все це стає запорукою вдалої позиції в умовах конкурентних перегонів.

Дієвість реклами залежить не тільки від суб'єктивних факторів, а й може мати об'єктивні причини, як-то природні явища й погода. Проте до основних факторів ефективності дослідники відносять вихідні дані, медіапланування та текст. До перших слід віднести проблемний підхід у створенні рекламного контенту, коли продукт описується з точки зору вирішення утилітарних питань. З іншого боку, рекламний медійний твір несе естетичну функцію, яка дозволяє здійснювати психологічний вплив на споживача. Залежно від того, на чому базується рекламна мотивація — на утилітарних властивостях продукту чи його психологічно значимих перевагах, рекламу поділяють на два типи: раціональну і емоційну. Для підсилення соціального інтересу до продукту звертаються до емоційної складової, яка не так важлива для товарів підвищеного попиту.

Не менш важливим чинником ефективності рекламного медійного твору є бюджет. Один з засновників реклами Джон Уонамейкер казав: «Я знаю, що половину грошей, які я витрачаю на рекламу, я витрачаю марно, але я ніколи не знаю напевно — яка з цих двох половин витрачається марно». Складання бюджету є важливим та відповідальним етапом у розробці ефективності рекламної кампанії. Й водночас, прямого зв'язку з її дієвим впливом розмір бюджету не має.

Наступним чинником ефективного впливу рекламного повідомлення є час його публікації, який залежить від передбачуваного моменту покупки продукту. Особливо це стосується сезонних товарів, що викликають попит у певні періоди року. Початок тижня, як правило, відзначається зростанням ділової активності, що робить його вдалим часом для публікації рекламних повідомлень, які

стосуються відповідних товарів та послуг. Кінець тижня є більш вдалим періодом для розміщення реклами рекреаційних товарів та послуг.

Насамкінець, текст рекламного повідомлення є також важливим чинником його ефективності. Враховуючи значну інформативну долю візуальної складової, яка складає близько 80%, важливо ретельно ставитися до більш абстрактної вербальної компоненти, яка вимагає емоційного забарвлення відповідно до зображення. Візуальними елементами у рекламі є ілюстрація, фірмова символіка, які можуть супроводжуватися такими текстовими елементами, як слоган, заголовок.

Таким чином, важливими чинниками ефективності медійної реклами є правильно визначена цільова аудиторія та соціальний запит, чітко зрозуміла мета рекламної комунікації та складові рекламного виробництва: бюджет, вихідні дані, медіапланування та текст. Іншими словами, дієвість комунікації в рекламі, на підставі схожості основних принципів, робить її складовою загального медійного процесу.

*С. Шиян*

## **СОЦІАЛЬНІ МЕДІА: ІНТЕРАКТИВНІ ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМИ**

*S. Shyjan*

### **SOCIAL MEDIA: INTERACTIVE ONLINE PLATFORMS**

Сучасний медійний простір сповнений нових форм комунікації, серед яких окреме місце посідають нові соціальні медіа. Під останніми зазвичай розуміють онлайн-платформи для взаємодії між користувачами. В умовах інтенсивного розвитку цифрових технологій та інтернет-комунікації соціальні медіа набувають особливої актуальності.

Залежно від можливостей певної платформи, визначаються різні варіанти контенту: текст, зображення, аудіо та відео. Проте взаємодія в межах соціальних медіа має суттєві відмінності в порівнянні з традиційними засобами масової інформації. Перша з них — інтерактивний характер спілкування, вільний обмін думками, діалог з необмеженою кількістю співрозмовників. Друга особливість — це двостороння комунікація в реальному часі, що актуалізує режим прямого ефіру у стрімах. Третя риса — відносна дешевизна сервісу, а відтак доступність і демократизм. Для створення контенту та публікації не потрібні великі виробничі потужності, що робить соціальні медіа більш привабливою платформою для професіоналів. Важливою особливістю є те, що автор може редагувати свою публікацію після оприлюднення, а це створює сприятливі умови для самовдосконалення.

Розрізняють чотири основних категорії соціальних медіа, серед яких блоги є найбільш інтимною формою спілкування. В них автори фіксують власний особистий досвід, подібно як це відбувається у щоденниках. Одночасно, у блогах зберігається можливість спілкування та обміну інформацією. Соціальні мережі розширюють аудиторію комунікації, еднаючи користувачів у спільноти за інтересами.

Наступну категорію складають платформи для надання та обміну контентом, які часто поєднують різні функції блогів і соціальних мереж. Тут основна увага приділяється власнику профілю, його особистості. Користувач

може редагувати фотографії або робити нові безпосередньо на платформі. Одним із прикладів є платформа цифрових зображень Pinterest.

Четверту категорію представляють платформ для надання інформації, основна увага в них приділяється змісту та розповсюдженню знань, як наприклад, інтернет-енциклопедія Вікіпедія.

До найбільш поширених онлайн-платформ належать YouTube, Instagram, TikTok, Twitter, Facebook. Кожна з них має свої особливості та переваги.

Наприклад, YouTube — це відеоплатформа, на якій користувачі можуть переглядати відео або завантажувати власні проекти через відеоканали. Платформа характеризується великою кількістю різних відеоформатів.

Instagram — платформа для розміщення та обміну фотографіями та відео. За допомогою цієї платформи користувачі можуть легко знімати фотографії та відео, застосовувати фільтри, а потім завантажувати їх у свій профіль.

TikTok — ще один відеопортал, де користувачі завантажують синхронізацію губ під музику або інші короткі кліпи. Як і YouTube, ця платформа призначена для перегляду, створення та обміну відео.

Twitter є одним із різновидів мікроблогу. Користувачі пишуть невеликі тексти (максимум 280 символів), якими вони діляться зі спільнотою. Ось чому Twitter також можна визначити як онлайн-щоденник для швидкого розповсюдження текстових повідомлень.

Facebook — найбільш розповсюджена у світі соціальна мережа, де основою для взаємодії з іншими є персональний профіль, який користувач доповнює особистою інформацією, тегами, фотографіями та відео.

Pinterest — це онлайн-дошка для фіксації продуктів натхнення та ідей. Користувачі можуть створювати свої власні дошки-шпильки та закріплювати фотографії з бібліотеки зображень, демонструючи різні захоплення та інтереси.

LinkedIn — соціальна мережа орієнтована на пошуки професійних контактів. Завдяки міжнародній орієнтації порталу користувачі можуть навіть обмінюватися думками з професіоналами з усього світу.

Практика функціонування соціальних медіа зарекомендувала їх як альтернативу традиційним засобам масової інформації, здатну еволюціонувати в умовах конкурентної взаємодії.

*І. Кузнецов*

## **ОСОБЛИВОСТІ ТА АКТУАЛЬНІ ТRENДИ УКРАЇНСЬКОГО СЕГМЕНТУ YOUTUBE**

*І. Kuznetsov*

### **FEATURES AND CURRENT TRENDS OF THE UKRAINIAN YOUTUBE SEGMENT**

Останні роки YouTube невпинно набирає популярності серед українських користувачів і на даний момент є найпопулярнішим відеохостингом у світі. Українські глядачі щоденно відвідують платформу для перегляду освітнього, розважального, музичного, новинного контенту та фільмів. А українські блогери, створюючи свій контент, формують український сегмент YouTube, який має певні особливості та унікальні тренди. Аналізуючи український сегмент YouTube, під українськими блогерами будемо мати на увазі користувачів з України, які створюють контент, що орієнтований переважно на українців.

Новини, аналітика, патріотичні кліпи, інтерв'ю, подкасти, записи виступів політиків та розважальні шоу — найпопулярніші категорії контенту в українському YouTube станом на жовтень 2022 року. Такий висновок можна зробити після перегляду розділу «популярне» на самому сайті платформи. Популярні категорії для відео постійно змінюються в залежності від інформаційного фону та потреб глядачів.

В контексті розгляду українського сегменту YouTube варто згадати про мовне питання. Після початку повномасштабної збройної агресії росії проти України, українці все більше стали свідомо переходити на українську мову й обирати для перегляду саме україномовний контент. Це безпосередньо вплинуло й на український сегмент YouTube: стали з'являтися нові україномовні блогери, а автори, що робили свій контент російською, свідомо перейшли на українську. Так, наприклад, YouTube-блогери Roman Bolharov (419 тис. підписників), Slidan (1,7 млн підписників), Спартак Суббота (146 тис. підписників) після початку повномасштабного вторгнення відмовилися від російської мови у своїх відео і почали вести канали українською. Збільшення частки україномовного контенту можна вважати головним трендом 2022 року в українському сегменті YouTube.

Ще один тренд, який спостерігається серед україномовних каналів, це взаємопіар, що сприяє швидкому розповсюдженню й збільшенню чисельності блогерів та підписників. Українські блогери часто відзначають важливість розвитку і популяризації української мови й матеріалів, створених українською. І задля поширення україномовного контенту вони безкоштовно рекламують одне одного. Як приклад, можна навести рубрику «Тотальна мобілізація українського YouTube» на каналі українського ведучого та волонтера Сергія Прутули (560 тис. підписників). У цій рубриці Пругула розповідає про україномовні канали блогерів-новачків, які йому сподобалися. Також подібні добірки створює блогер Віталій Гордієнко (канал Загін Кіноманів, 470 тис. підписників).

Доволі помітним трендом українського YouTube є суттєве збільшення частки інформаційного (новинного) та інформаційно-аналітичного контенту. Це також пов'язано з початком повномасштабної війни. Характерним для такого типу контенту є формат прямих трансляцій, який дозволяє оперативніше за звичайне відео донести інформацію до глядача. Як приклад можна навести одеського блогера Сергія Стерненка (канал STERNENKO, 1,25 млн. підписників), який регулярно створює відео з оглядом останніх новин і проводить прямі трансляції. Його відео у середньому набирають від 700 тисяч до 1 мільйона переглядів.

Ще один актуальний тренд українського сегменту YouTube — активне створення блогерських спільнот. Об'єднавшись у стрімах, блогери можуть обговорювати актуальні тренди, популярні теми для відео, оновлення алгоритмів YouTube, домовлятися про сумісне створення контенту, давати поради новачкам тощо. Прикладом такого об'єднання авторів є спільнота КУЮ (Кузня Українських Ютуберів), яка була створена у квітні 2022 року.

Підбиваючи підсумки, можна сказати, що український сегмент YouTube постійно генерує тренди, які спрямовані безпосередньо на розвиток українського блогінгу і підвищення якості вітчизняного медіаконтенту.

*С. Наумова*

**МІЖНАРОДНИЙ КІНОФЕСТИВАЛЬ ЯК ФОРМА ПРАКТИЧНОГО НАВЧАННЯ  
ПРОФЕСІЇ**

*S. Naumova*

**INTERNATIONAL FILM FESTIVAL AS A FORM OF PRACTICAL PROFESSIONAL  
LEARNING**

Участь у міжнародному кінофестивалі — це найкращий спосіб для молодого автора заявити про себе і знайти професійні контакти. Програма майже кожного з таких заходів містить чимало практикумів, майстер-класів, воркшопів та тренінгів. Не виключенням став WAMA фестиваль 2022, що проходив в Ольштині (Польща). Цей форум вже завоював репутацію осередку професійного становлення для студентів аудіовізуальних факультетів з України, завдяки партнерству з Міжнародною організацією “СінемаHall”. Ця спільнота організовує освітні івенти у сфері аудіовізуального мистецтва з обміну досвідом, створення спільних проєктів між фахівцями та початківцями кінематографістами з різних країн світу. Це надає змогу отримати досвід роботи на знімальному майданчику та розвиватися й просуватися у кінотвиробництві. За певним браком практичної складової освіти в умовах повномасштабної війни, подібні заходи стають своєрідною альтернативною формою опанування професією та перевірки на практиці отриманих на теоретичних заняттях знань.

Щороку СінемаHall та їхні польські партнери проводять низку фестивалів з майстеркласами, воркшопами й тренінгами. Свою діяльність спільнота висвітлює у соціальних мережах. Проєкти для молодих кінематографістів з України є безкоштовними. Найголовнішою вимогою є лише добре знання англійської мови для вільного спілкування й обміну досвідом з іноземними учасниками. Після заповнення реєстраційної форми здійснюється конкурсний відбір претендентів на програму поточного фестивалю.

Цього року практичною лабораторією WAMA Film Festival стали воркшопи North-East Observations. Понад тиждень тривали заняття групами, кожна з яких мала завдання створити авторський аудіовізуальний твір за 7 днів. Усі етапи кінотвиробництва учасники мали пройти самостійно, але могли консультуватися з куратором. Українські студенти отримали нагоду опанувати сучасну знімальну техніку, відчуваючи себе ніби в реальному кінотвиробництві. Обов'язковою складовою був перегляд прем'єрних фільмів фестивалю, відвідування кінопоказів та лекцій, знайомство з досвідченими кіномитцями.

Участь у міжнародних кінофестивальних освітніх заходах — це вдалий спосіб мотивації для студентів аудіовізуальних факультетів. Відвідуючи такі події, молодь відчуває жагу до творчості й самовдосконалення. А це головна мета навчання в умовах сучасних інновацій освітнього процесу.



СЕКЦІЯ:  
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ЧАСОПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ:  
МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ

*Т. Большакова*

**БЛАГОДІЙНА КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИКЛАДАЧІВ, ЗДОБУВАЧІВ  
ТА ВИПУСКНИКІВ ФАКУЛЬТЕТУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХДАК  
ЧАСІВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ**

*T. Bolshakova*

**CHARITY CONCERT ACTIVITY OF TEACHERS, STUDENTS AND GRADUATES  
OF THE DEPARTMENT OF MUSICAL ART OF KSAC  
DURING THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR**

З перших годин повномасштабної російської агресії в Україну Харків опинився під найпотужнішим ударом з боку ворога, перший період перебуваючи безпосередньо в центрі військових дій, а потім отримавши статус прифронтового міста. Навіть зараз, попри відсунення українськими захисниками росіян на півночі області до кордону, Місто-герой чи не щоденно піддається ракетним обстрілам, що забирають життя мирних мешканців, руйнують житлові та інфраструктурні об'єкти, навчальні, громадські, культурні заклади.

Попри все це мистецько-культурне, зокрема концертне, життя міста не припинилося, а, винайшовши нові новаторські форми, продовжилося. У цьому процесі, що дозволив мешканцям Харкова, хоча б у значно усіченому вигляді, додавати до непростого і небезпечного повсякденного побуту краплини відпочинку і можливість бути дотичними до мистецьких процесів, відчувати себе повноцінно і гідно. Чисельні музичні акції, що розпочалися з перших днів війни на станціях харківського метрополітену, які слугували харків'янам притулком від бомбардувань і місцем мешкання, стали підтвердженням незламності духу міської громади і захисників Харкова.

Серед музикантів, які постійно підтримують творчо-мистецьке наповнення спротиву, є і представники ХДАК: викладачі, студенти, аспіранти, колишні випускники. Своєю подвижницькою творчою діяльністю — адже всі концертні акції відбуваються на добровільних засадах, а кошти, зароблені під час їх проведення найчастіше спрямовуються на потреби місцевої Територіальної оборони, ЗСУ, МНС, Національної гвардії, шпиталю тощо — вони щоденно підтверджують тезу про непереможність українського духу, вселяють впевненість у неминучій Перемозі над російськими загарбниками.

Протягом весни — осені 2022 р. в концертах у різних локаціях міста взяли участь: лауреат міжнародних конкурсів, старший викладач кафедри народних інструментів Надія Мельник (участь у концерті в ХНУМ імені І. П. Когляревського на честь 105 річниці Харківської консерваторії, збори від якого пішли на ремонт пошкоджених ракетним обстрілом приміщень цього закладу вищої освіти); кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри фортепіано Ярослава Сердюк (сольний концерт на сцені підвального кафе «Art Area ДК» з творів композиторів ХІХ–ХХІ століть, участь в онлайн-стрімі на підтримку спецпідрозділу Кракен, переклад тексту і участь у запису пісні «Whiskey in the Carpathians» разом з рок-групою «Папа Карло»); аспірант

Олег Антоха і магістрант Володимир Богатирьов (участь у зйомках проєкту «Kharkiv Is Staying Alive» на руїнах Палацу праці); здобувач бакалавратури Андрій Третяк (організація літературно-музичних концертів на користь ЗСУ і участь у них); магістрант Олексій Ломаченко і нещодавні випускники ХДАК Георгій Шароварський та Іван Єрмоленко (низка джазових концертів у Харкові на користь ЗСУ); випускник ХДАК, фортмен рок-групи «Папа Карло» Василь Рябко (численні виступи на багатьох сценах міста, організація та участь у міжнародних творчих телемостах, фестивалів «Музика опору», «Харків залізобетон», кошти від яких були витрачені на нагальні потреби 227 бригади Територіальної оборони Харкова, записи нових пісень і кліпів до них).

Деякі викладачі, здобувачі і випускники ХДАК, які живуть у Харкові, за період активних воєнних дій мали нагоду взяти участь у концертах в інших містах України і за кордоном. Так, доктор мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музики Василь Щепакін у Полтаві виступив у концерті для волонтерської організації «Оборона Полтави». Згадані вище Олексій Ломаченко, Георгій Шароварський та Іван Єрмоленко у складі джазового ансамблю «Stolen Moments» також виступили в Полтаві з благодійним концертом на користь ЗСУ. Здобувач магістратури Володимир Охріменко заснував у Харкові громадське об'єднання «Час для шоу», яке організує благодійні концерти на користь ЗСУ та внутрішньо переміщених осіб в Олександрії. Постійною учасницею цих концертів є його однокурсниця Ганна Вінницька. Випускниця ХДАК Тетяна Богатирьова і її чоловік, здобувач магістратури, композитор Володимир Богатирьов на підтримку ЗСУ у складі струнного тріо «Semplice» здійснили велике концертне турне багатьма містами України. Викладач кафедри народних інструментів і аспірант ХДАК Максим Трянов у Граці (Австрія) грав в австро-українських складах ансамблів, а також взяв участь у концерті Штирійського імпровізаційного оркестру.

Деякі представники факультету музичного мистецтва, які волею долі опинилися за кордоном, також зборами від своєї концертної діяльності суттєво підтримують ЗСУ. Так, протягом уже декількох місяців у Франції веде активну концертну діяльність концертмейстер і аспірант ХДАК Олександр Мовчан. Серед його партнерів по виступах — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музики ХДАК Віра Мовчан. У складі колективу «Харків Схід Орега» в декількох країнах Європи виступає випускник ХДАК, співак-соліст Микита Маринчак. У містах Ізраїлю низку концертів дала заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного і народного співу Вікторія Осипенко. У Канаді кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри теорії та історії музики Віра Осадча взяла участь у благодійному заході на підтримку України української громади міста Оквілл провінції Онтаріо. А в США на потреби ЗСУ перерахувала зароблені гроші колишня випускниця ХДАК, нині солістка-співачка Цирку Де Солей в Лас-Вегасі Мар'яна Соболь.

Наведені факти далеко не вичерпують весь перелік концертної благодійної діяльності представників ХДАК часів повномасштабної російської агресії, а лише підкреслюють їхню важливість і широту можливостей творчої реалізації музикантів за умов сучасних суворих випробувань.

*I. Zinkiv*

**АРХЕОЛОГІЧНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ З ТЕРИТОРІЇ  
ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ : ФОРМУЛЮВАННЯ ПРОБЛЕМИ**

*I. Zinkiv*

**ARCHAEOLOGICAL MUSICAL INSTRUMENTS FROM THE TERRITORY  
OF GALICIA-VOLYN STATE: PROBLEM STATEMENT**

Мистецтво Галицько-Волинських земель вже здавна стало предметом ґрунтовних досліджень археологів, істориків та мистецтвознавців (І. Свешніков, В. Гупало, Д. Козак, Ю. Лукомський, М. Сергеєва, В. Петеґирич, В. Прищела, С. Терський, І. Зінків, Б. Кіндратюк та ін.). Малодослідженою ділянкою є музичний інструментарій Галицько-Волинської держави, практично невідомий в середовищі інструментознавців, які вивчають питання середньовічних музичних інструментів Європи. Складність вирішення цієї проблеми полягає, зокрема, у відсутності достатніх контактів і консультацій між українськими археологами та інструментознавцями. В публікаціях результатів археологічних розкопок автори побіжно згадують про артефакти з певними ознаками музичного інструмента, подаючи їх у малюнках серед загальної маси інших артефактів та окреслюючи його переважно загальними термінами (на зразок «дудка», «сопілка», «свисток», «дзвіночок» та ін.)

Значна частина артефактів, які можуть виявитися музичними інструментами, розпорозені по різних археологічних архівах та музейних сховищах. І навіть опубліковані археологами рисунки артефактів, які, на думку інструментознавців, мають всі ознаки музичного інструмента або його окремої конструктивної деталі, не завжди супроводжуються детальним текстовим описом.

Артефакти, знайдені археологами, які не володіють фаховими інструментознавчими знаннями і недостатньо орієнтуються у специфіці будови окремих різновидів музичних інструментів, не завжди отримують коректну інтерпретацію і часто позначені у звітах та наукових публікаціях як предмети «нез'ясованого походження» або ж «побутового вжитку».

Тому методологічно важливо науково вивчати та систематизувати за міжнародною класифікацією Е. Горнбостеля-К. Закса археологічні артефакти, знайдені на історичних землях Галицько-Волинської держави, що ідентифікуються археологами та органом гами (інструментознавцями) як музичні інструменти, а також уводити до наукового обігу археологічних та музикознавчих досліджень ті музично-інструментальні артефакти, що попередньо отримали в працях археологів хибні номінації. Опрацювання усіх існуючих на сьогодні «музичних» артефактів та створення їхньої наукової систематизації сприятиме в майбутньому видаванню Каталогу середньовічних археологічних музичних інструментів України (ширше – Каталогу археологічних музичних інструментів Давньої України), на зразок тих, які існують у розвинених країнах світу.

Як відомо, в основу наукової класифікації музичних інструментів покладено два критерії – джерело звуку (мембрана, струна, стовп повітря, ін.) та спосіб його видобування (удар, щипок, тертя, ін.). Виходячи з неї, всі музичні інструменти поділяються на чотири основні види, що різняться між

собою за типами вібраторів. Усі типи музичних інструментів є представленими в музично-інструментальній культурі Галицько-Волинських земель X–XIV століть.

Музичні інструменти (чи їх уцілілі фрагменти) належать до поодиноких раритетів, за допомогою яких можна реконструювати значні пласти музично-інструментальної культури, з'ясувати взаємопроникнення різних музично-етнічних традицій, інколи — встановити процеси міграцій середньовічних етносів, що розселилися територією Європи, переносючи на нові землі свою матеріальну і духовну культуру, в т.ч. й музичні інструменти.

У процесі вивчення й опрацювання музичного інструментарію з теренів Галицько-Волинських земель зроблено висновок про те, що на цих середньовічних українських землях існували та розвивалися різні види інструментарію: хордофони (середньовічні слов'янські ліри), аерофони (вихрові, флейтові), ідіофони.

Представлені в доповіді середньовічні музичні інструменти, їх фрагментовані частини та окремі конструктивні деталі — це незначна частка цього типу артефактів з території Галицько-Волинської держави. Вони потребують фахової ідентифікації, неупередженої оцінки та введення до наукового обігу задля можливості використання широким колом археологів і органологів, які вивчають музичний інструментарій середньовічних слов'янських народів та етносів.

Отже, музично-інструментальна культура Галицько-Волинської держави розвивалася в річищі тих загальних процесів, що були властивими усьому слов'янському світові епохи Середньовіччя. Її музичний інструментарій відображає також стан розвитку різних видів музичних інструментів у контексті загальноєвропейської музично-інструментальної традиції доби Середньовіччя.

### *I. Польська*

#### **ВШАНУВАННЯ ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ Й. ГАЙДНА У КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ПAM'ЯТКАХ ТА ТОПОНІМІЦІ ВІДНЮ (ДО 290-РІЧЧЯ ВЕЛИКОГО МУЗИКАНТА)**

### *I. Polska*

#### **COMMEMORATION OF THE CREATIVE FIGURE OF J. HAYDN IN THE CULTURAL AND HISTORICAL LANDMARKS AND TOPONYMY OF VIENNA (TO THE 290<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE GREAT MUSICIAN)**

Одним з найвидатніших композиторів усіх часів є Франц Йозеф Гайдн (1732–1809), який увійшов до історії європейської та світової музики як основоположник віденської класичної школи, «батько» класичної сонати, симфонії, струнного квартету тощо.

У Відні є багато визначних пам'яток, з якими було пов'язано творче ставлення ще молодого Й. Гайдна. Серед них — знаменитий Собор Святого Стефана (Stephansdom) — головний, центральний храм Відня, у хорі якого юний Йозеф співав упродовж дев'яти років (1740–1749), та Церкву Милосердних Братів на вулиці Таборштрассе, де він виступав у хорі з 1755 по 1758 рр., про що свідчить меморіальна дошка.

Як відомо, більшу частину свого життя Й. Гайдн провів на службі у князів Естергазі. Природно, що образ Гайдна дотепер відчувається у численних

палацах Естергазі та інших австрійських аристократичних родів, де композитор упродовж десятиріч виконував свої твори. Таких локацій у Відні є безліч.

В останні роки життя (з 1895 р.) Гайдн оселився у Відні, де постійно жив і активно творив. У цей період його творчість та мистецький авторитет набувають нечуваного європейського визнання.

У 1797 р. Гайдн придбав власний будинок у тихому передмісті Відня Гумпендорфі. У цьому будинку Гайдн, зокрема, приймав численних високоповажних гостей зі всієї Європи. Саме тут митець створив більшість своїх творів пізнього періоду, серед яких особливе місце посідають його знамениті ораторії «Створення світу» (1798) та «Пори року» (1801).

Є легенда про те, що Наполеон Бонапарт — палкий поціновувач музики Гайдна — велів під час облоги Відню своєю армією у 1809 р. встановити почесний караул біля будинку великого композитора, який тоді був при смерті.

У 1889 р. будинок, в якому жив Гайдн, отримав новий статус, перетворившись на меморіальний будинок-музей композитора (Wien Museum Haydnhaus). Вулиця, на якій він знаходиться (і котра вже давно вважається не передмістям, а містом — і навіть, за сучасними уявленнями, розташована не дуже далеко від історичного центру), носить тепер ім'я великого музиканта — Haydnhasse. (Зазначимо, що пам'ять Гайдна увічнена ще й у інших топонімах Відні, зокрема вулиці Josef-Haydn-Straße). В експозиції віденського Haydnhaus'у поряд із багатьма історичними документами та мистецькими артефактами демонструються деякі особисті речі композитора, які збереглися до нашої доби.

Серед історико-культурних пам'яток та топонімів Відню, пов'язаних з іменем Гайдна, не можна не згадати також Haydnpark, розташований на місці колишнього цвинтаря, де композитор спочатку був похований, і названий на його честь. (Пізніше Гайдн був з великими почесними перепохований у мавзолеї, створеному на його честь, у церкви Бергкірхе в м. Айзенштадт (з XVII ст. — резиденції князів Естергазі) біля самого князівського палацу).

*О. Рощенко*

## **Г. СКОВОРОДА — ГЕНІЙ ФРАГМЕНТАРНОСТІ XVIII СТОЛІТТЯ**

*О. Roshchenko*

### **H. SKOVORODA — THE GENIUS OF FRAGMENTATION OF THE XVIII CENTURY**

Кінцеве і нескінченне, фрагментарне (дискретне, атомарне) і континуальне — вічні парні категорії у людському осмисленні світобудови. Діалектичні зв'язки між ними відображують вічні колізії розуміння макро- і мікро-світів упродовж історичного розвитку людства.

Якщо філософське усвідомлення *нескінченого* в античну добу базувалося на його уявленні як недосконалого, близького до хаосу, а у тлумаченні Піфагора репрезентувало зло у світобудові, то розуміння фрагментарності (як атомарного) поставало як спосіб структурування і пізнання неоформленого безкрайого світу. Фрагментарне викладення знання у добу античності набувало афористично-імперативної форми в організації ланцюгу правил і законів людського буття, як, наприклад, у збірці «Золоті вірші Піфагора («Пам'ятай про закон причини і наслідків у долі твоїй»); «Пристрасті свої подолати — Всевишнім дана ця можливість. Так приборкай же у собі потужнім зусиллям волі — і жадібність,

і лінь, і сексуальне тяжіння, і гнів нерозсудливий!»; «Визнавши волю богів, ти помилятися перестанеш!»; «Перетвориш душу — і станеш Богом Безсмертним, який смерть розчавив стопою»).

Уява про нескінченне, усвідомленого у вигляді пізнаних фрагментів, оформлювалося і структурувалося і на подальших етапах розвитку людства.

Генієм фрагментарності XVIII століття є Г. Сковорода (1722–1794), який у фрагментарній формі викладав свої уявлення щодо Всесвіту. «Український Сократ» відновив античну форму афористично-діалогічного оформлення думок про співвідношення мікро — і макро-світів. «Діоген зі Слобожанщини» — музикант і поет, учитель поетики, відлюдник і самітник, аскет, пілігрим, поліглот, співець духовної свободи, полем мандрів для котрого стали безкраї степи Харківщини, володів справжньою «леонардівською» універсальною геніальністю. Відродженнєвий тип пророцького фрагментарного обдарування Г. Сковороди втілювався в афористично оформленому мисленні, де релігійне, філософське і художнє, барокове, просвітницьке і класицистичне об'єднувалися у передчутті майбутнього романтизму, постаючи як елементи синтезу у процесі пізнання себе як частки Всесвіту.

Викладення сукупності знань у низці афоризмів як аналогів фрагментарного мислення — поширений спосіб оформлення універсальних знань — багатовимірно відображений у спадку Г. Сковороди. Фрагментарно оформлені сквородинівські філософсько-художні цикли — «Сад Божественних пісень» і «Харківські байки»; у фрагментарній манері Садівник Божественної мудрості виклав концепцію самопізнання — осмислення вищого закону буття Людини.

Григорій Сковорода — репрезентант «фрагментарності», визнаної йєнськими романтиками як ознака геніальності, відповідав типу ідеальної внутрішньої Людини, розробленому українським філософом. Хронотоп сквородинівського фрагментарно оформленого антропоцентризму (людиноцентризму) не знає меж: залучаючи цитати як фрагменти творчих прозрінь філософів минулого до власних трактатів, бароковий ерудит і «шукач себе» розширював часопростір власних творів, тяжіючи до саморозкриття через духовний зв'язок із Богом. У фрагментарно оформлених трактатах-діалогах «Наркіс. Розмова про те: пізнай себе» або «Розмова, названа Алфавіт, або Азбука світу» викладений афористично сократичний принцип «пізнай самого себе» набував ознак ланцюгу правил, заповіданих християнину Небом.

Сквородинівське самопізнання себе у душі переконань Просвітництва взаємодіяло з пізнанням Бога, відбуваючись у фрагментарній формі. Богопізнання набувало значення вищої форми самопізнання, ведучи людину до перетворення, другого народження, знаходження іскри Божої у собі.

Лише увесь спадок «барокового романтика», що постає як «вінок фрагментів», надає уяву про характер осмислення ним процесу самопізнання. Твори Г. Сковороди як фрагменти біографії його автора утворюють ті сходинки «сходів високих», що підіймають людину до Бога; постають тими «літерами» з Алфавіту або Абетки Всесвіту, читання яких сприяє пізнанню Всесвіту як «вінця радості». Не тільки окремі твори, але й весь спадок Сковороди — цей невпинний шлях до істинного знання — також постає лише як фрагмент того непізнаного, яким постає самопізнання як прояв нескінченного.

Діалектика пізнаного і непізнаного, типового і індивідуального у працях барокового романтика, шукача себе Г. Сковороди, який долучився до Вічності неспійманим світом Любомудром, Сопілкарем і Байкарем, залишається взірцем співвідношення фрагментарного і нескінченного у людському світі.

Неспійманий світом Любомудр, Сопілкар і Байкар, бароковий романтик, репрезентант «фрагментарності», визнаної романтиками ознакою геніальності, Г. Сковорода долучився Вічності, де, певно, концепція самопізнання набула ознак Божественного одкровення.

*В. Щенакін*

**КОНЦЕРТНА І ВОЛОНТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ РЯБКА  
ЧАСІВ ПОВНОМАСШТАБНОЇ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ**

*V. Shchepakin*

**VASYL RIABKO'S CONCERT AND VOLUNTEER ACTIVITIES DURING  
THE FULL-SCALE RUSSIAN AGGRESSION**

Вже вісім трагічних і героїчних місяців триває жорстока російська повномасштабна агресія. Попри штурм Харкова і бої в ньому в перші дні цієї війни та постійні обстріли в наступні місяці, які тривають донині і спричинили руйнацію або пошкодження тисяч будівель і об'єктів інфраструктури, численні людські жертви, мистецьке життя в покаліченому, але нескореному Місті-герої Харкові не припинилося і лише набирає обертів. У перші тижні на станціях метрополітену, який став надійним захисником від обстрілів і бомбардувань для тисяч харків'ян, спочатку спонтанно, а потім вже і планомірно почали організовуватися невеличкі концерти камерних колективів, виступи поетів і співаків, серед яких були такі знакові для культури України особистості, як С. Жадан, С. Вакарчук та ін. Згодом концертна діяльність харківських музикантів у відносно захищених локаціях (здебільшого в кафе та культурних центрах, що розташовані переважно в льохах будинків) набула систематичного характеру. Такі виступи представників академічної сфери, рок- і джазових музикантів навіть для нечисленних, порівняно з довоєнними часами, слухачів, мали і мають величезне значення, адже вони, з одного боку, свідчать про незламність духу харків'ян, а з іншого — стають і для виконавців, і для відвідувачів таких концертів стимулом не лише до подальшого виживання попри шоквилинну загрозу загибелі, а наповненого, наскільки це можливо за нинішніх обставин, культурно-мистецького буття.

Приємним і показовим фактом такого концертного життя сьогоднішнього Харкова є активна участь у ньому численних представників ХДАК — викладачів, студентів та аспірантів, випускників різних років. Одним із них є вихованець Харківського училища культури і ХДАК Василь Рябко, фронтмен гурту «Папа Карло», автор більшості композицій колективу. Сферами творчих пріоритетів музикантів є український рок-н-ролл, блюз, кантрі. «Папа Карло», який цього року відзначив 30-ту річницю від заснування, став добре відомим різним колам харків'ян за часів Помаранчевої Революції, зміцнив свої позиції як самобутній різноплановий колектив під час Революції Гідності, виступаючи на Харківському і Київському Євромайданах. З 2014 р. В. Рябко і його гурт поєднали творчу діяльність з волонтерською, постійно виїжджаючи з

концертами в зону АТО — ООС. У доробку гурту сім записаних дисків, чимало окремих синглів, участь у всеукраїнських фестивалях: «Таврійські ігри», «Мазепа-Фест», «День Незалежності з Махном», «Музичний Острів», «Рок-Удар» та ін. Пісні «Папи Карло» патріотичного, ліричного, гумористичного змісту яскраво і різнопланово презентують наше місто, побут його мешканців.

У найтрагічніші для України і Харкова лютневі дні В. Рябко входив до складу місцевої ТрО, потім як волонтер під ворожими обстрілами допомагав евакуюватися з міста сотням жінок і дітей, доставляв до міста вкрай необхідні для цивільних і військових вантажі. З весни «Папа Карло» провадить у місті наживо численні творчі акції, до яких долучаються інші харківські рок-колективи: «Село і люди», «Bud'more», «Яри», «BeatChess», солісти: відомий композитор і волонтер Б. Севастьянов та співачка Я. Заварзіна (в останні часи — постійна солістка-вокалістка гурту), поет і співак І. Сенін, автор брендového логотипу «Харків Залізобетон» графічний дизайнер, плакатист, художник П. Кассенлі та ін. З березня 2022 р. «Папа Карло» створив і виклав на YouTube вельми різнобарвні, але дуже актуальні для нашого сьогодення композиції: «Торонто», «23.00», «Харків Залізобетон», «Не було», «Листоноша», «227», «Whiskey in the Carpathians», «В обличчях різних», «Вогні нічного міста», «Більше за любов», «Єноти кохання», «Грьобані цапи», «Коли закінчиться війна», «Ван Гог», «Всім хтось потрібен» (цей блюз був виконаний нещодавно і в Лос-Анджелесі американськими музикантами українського походження в благодійному концерті «Добрий день, ми з України», кошти з якого перераховані на користь ЗСУ).

В. Рябко — автор потужного волонтерського проекту «Харків Залізобетон», ініціатор і організатор яскравих концертів «Музика опору» та «Харків Залізобетон», учасник великого літературного фестивалю «П'ятий Харків». В останні місяці його колектив часто вимушено виступає у зменшеному складі (В. Рябко, О. Єськов і Я. Заварзіна, яка органічно влилася в гурт), адже два його члени, барабанщик О. Рябко та бас-гітарист О. Косолапов, нині служать відповідно у 227 бригаді ТрО та в підрозділі ДСНС. «Папа Карло» в останні місяці брав участь у музичних інтернет-марафонах Лос-Анджелес — Харків, Берлін — Харків та ін. Зібрані кошти від своєї волонтерської і творчої діяльності музиканти спрямовуються на нагальні потреби ТрО та ЗСУ.

До запису треків пісень і відеокліпів гурту охоче долучалися в минулому і долучаються зараз відомі на всю країну С. Жадан, Б. Севастьянов, покійний М. Барбара, місцеві митці І. Сенін, Л. Логвиненко, Марко Терен, І. Бондаренко, П. Савельєв, численні інші харківські музиканти, серед яких є й представники факультету музичного мистецтва ХДАК: учасники зйомок кліпів доцент В. Щепакін («92-га друга», 2015, «Торонто», 2022), випускниця магістратури А. Анциферова («Ти настільки красива», 2021), співаки-виконавці: нинішня студентка магістратури В. Дуда і її вокальний ансамбль «Консонанс» — учасники зйомок кліпу пісні «Місто на Х» (2021); запрошений соліст-скрипаль, член відомого наприкінці 1990-х рр. студентського музичного гурту «Хоткевичі» Д. Литвин («Ода до радості», 2014, «Валить сніг», 2022); старший викладач Я. Сердюк (клавійна партія, переклад з ірландської й авторка (разом із В. Рябком) українського тексту пісні «Whiskey in the Carpathians», 2022).



У вересні 2022 р. командувачем угруповання військ «Харків» В. Рябко був нагороджений медаллю «За оборону Міста-героя Харкова», а весь колектив «Папа Карло» – Подякою командира 227-ї Харківської бригади ТрО. Талановита особистість, В. Рябко, яким ХДАК має пишатися, надихає своєю багатовекторною волонтерською і яскравою творчою діяльністю колег і численних друзів, надає приклад самовідданого служіння Україні й усім громадянам нашого непереможенного залізобетонного міста!

*О. Склярів*

## **ВИКОНАВСЬКА ІМПРОВІЗАЦІЯ В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ**

*A. Skliarov*

### **PERFORMING IMPROVISATION IN MUSICAL CREATIVITY**

Відповідно до загальноприйнятої дефініції, поняття «імпровізація» – це метод творчості, що передбачає створення художнього твору експромтом у процесі його виконання, який є спонтанним музичним висловом, безпосередньою, миттєвою реалізацією музичної думки й відрізняється різноманіттям форм прояву.

Імпровізація є унікальним феноменом, який як художній принцип властивий багатьом видам мистецтва: поезії, музиці, танцю, театральному мистецтву та ін. Пройшовши довгу історичну еволюцію, цей вид музичного виконання залишається актуальним повсякчас і, крім того, не втрачаючи своєї значущості, імпровізаційне мистецтво продовжує привертати увагу багатьох виконавців та дослідників.

Поняття імпровізації у різних історико-культурних контекстах було неоднозначним. Його семантика пов'язана з мистецтвом композиції, де визначальним чинником є рагтовість. Феномен імпровізації як твору, що виконується «на ходу», існував ще в епоху Середньовіччя, коли ще не існувало нотного запису.

Професійні імпровізаторські навички були підвладні музикантам задовго до створення музичної культури, в основі якої було посередництво між нотним текстом та виконавцем, між творцем твору та його інтерпретатором.

Усність була не просто одним зі способів передачі інформації, вона була ознакою особливого стану мистецької культури. Все, що музиканти доносили до слухача, було цілком звичайним процесом роботи творчого мислення та пам'яті. Це був період усного професіоналізму та сформувався в особливий зрілий стиль.

Разом із виникненням письмової нотної фіксації, відбувається розмежування музики на написану (нотовану) і створену безпосередньо під час виконання, що й означає термін «імпровізація». З виникненням нотного запису імпровізація у чистому вигляді починає поступово згасати. Мистецтво імпровізації заміщується мистецтвом здійснення композиторського задуму. Сама імпровізація перемістилася дещо в іншу площину.

Розмежування композиторської та виконавської діяльності призводить до глибинної переорієнтації європейської культури. Потреба культури у відображенні її властивостей як результату художньої діяльності, а не у якості її

як процесу, визначила подальшу його спрямованість, яка сприяла паралельному розвитку обох мистецтв — композиції та виконання.

Жанр сольного концерту дає нам можливість прослідкувати за синтезом двох культур — композиторської, яка супроводжується детальною фіксацією нотного матеріалу та імпровізаційної. На перший план у концерті демонструється особистість соліста, якому композитор дає можливість продемонструвати технічну майстерність. Своєю чергою виконавець, маючи значні ігрові можливості, стимулює художню фантазію композитора, спонукаючи до розширення звукових, регістрових, динамічних, ритмічних, артикуляційних, фактурних, моторно-рухових виконавських засобів, а нерідко і до нового трактування фортепіано. І композиція, і виконання постають різними за способом фіксації втіленнями єдиної художньої концепції, в якій закріплюється імпровізаційність як рівноцінність процесу та результату, зумовленості та свободи нотного та звукового текстів.

Значущість, масштаби та форми проявів виконавської імпровізаційності протягом свого історичного розвитку змінювалися. У сучасному музичному мистецтві імпровізаційність залишається динамічною складовою інтерпретаційного процесу, але переважно існує у межах композиції.

Таким чином, імпровізаційність є результатом спонтанно-творчої ініціативи музиканта-виконавця, джерелом розгортання інтерпретаційного процесу, що забезпечує варіантність його результатів.

*І. Коновалова*

## **ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ІНТЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ МУЗИКОЛОГІЇ**

*I.Konvalova*

### **TERMINOLOGICAL INTENTIONS OF MODERN MUSICOLOGY**

В контексті трансформаційних процесів у музичній культурі і мистецтві другої половини ХХ — поч. ХХІ ст., що є внаслідком переходу до постнекласичної парадигми мислення, актуалізуються креативні пошуки нового віддзеркалення реальності в інтонаційно-художніх структурах та їх відповідного поняттєво-термінологічного узагальнення. У руслі цих процесів загострюються питання перегляду та модернізації категоріального апарату музикознавства.

Сучасна теоретична музикологія як багатогранна складова в системі наук про музику, інтегративно-смілова цілісність, що сполучає множинність методологічних парадигм і дослідницьких механізмів, демонструє відкритість до осягнення мистецьких інновацій сьогодення та опиняється в епіцентрі гостро дискусійної проблематики, принципово значущої в різних дискурсах гуманітаристики.

Відповідність категоріально-термінологічного апарату музикології сучасній художній практиці, шляхи його удосконалення у міждисциплінарному просторі, а також традиції застосування понятійної системи в ході аналітики музичних явищ є тематикою національних і міжнародних наукових конференцій та стає предметом обговорення в межах заходів континентального масштабу, про що свідчать засідання Європейського конгресу аналізу музики (EuroMAC).

В ході професійного діалогу та плідного обміну науковими позиціями розглядаються питання специфіки застосування понятійного апарату і

термінології в різних національних та культурних традиціях (європейської, американської та східно-азійської) щодо інтерпретування явищ професійної музичної творчості та фольклорної традиції, та аргументується доцільність конотації новітніх та пересемантизації усталених термінів, понять та категорій музичного мистецтва (музичний твір, музичний стиль, музичний жанр тощо). Активні пошуки універсальної термінології здійснюються в контексті досліджень спектральної музики (термін Г. Дюфура). Музикознавча полеміка розгортається навколо термінологічної невизначеності у сфері новітнього формоутворення, музичного синтаксису, темброво-фактурної організації та темброво-сонорної якості звучання сучасної музики (з ознаками дискретності або безперервності музичної тканини).

Розширення предметного поля музичного твору в культурній ситуації постмодерну зумовило інтенцію переосмислення його категоріальної сутності та віднайдення альтернатив термінологічного позначення, що висвітлюють назви «арт об'єкт», «музичний об'єкт», «знаковий об'єкт», «інформаційне повідомлення», «мовний акт», «продукт інтелектуальної діяльності» тощо. Маркером принципово нової концепції музичної творчості і статусу музичного твору, слугує естетична орієнтація на *opus unicum* (унікальне у своєму роді, одиничне явище), що унаочнюють «твори відкритої форми» та на термінологічному рівні віддзеркалюють назви «індивідуальний синтаксис», «твір-проект» тощо, які є свідченням принципової незавершеності творчого процесу. Характерною тенденцією терміноутворення в концептосфері сучасної музикології є фіксація новаторської сутності процесу/результату музичної творчості у поступовому русі від метафори до терміну і поняття.

У теоретичній сфері й досі остаточно не склалося стійке термінологічне визначення звукоsfери, пов'язаної з полем творчих інновацій та експериментів у царині електронної музики, що уможлиблює реалізацію ідей втілення всеохоплюючого часу як чинника організації музичного всесвіту, створення акустичних подій і розгортання акустичної драматургії за допомогою технічних засобів та електроакустичних технологій. В художньо-історичному просторі ХХ ст. для позначення електророзвукових експериментів, ініційованих спочатку у сфері звукозапису, зокрема завдяки появі музичного телеграфу (Е. Грей, 1876), застосовувались різні терміни – «електрична музика» (Ф. Траутвей, 1930), «конкретна музика» (П. Шеффер, 1950), «музика на стрічці» (*tape music*), «технічна музика», «електронна музика» (В. Мейєр-Ешплер, 1951, Німеччина), «електроакустична музика» (кін. 1960-х, Франція), «акусматична музика» (Ф. Бейль, 1974), які ілюструють динаміку цього стрімкого еволюційного процесу, який триває і нині.

Отже, музикологія в реаліях сьогодення розширює своє концептуальне поле теоретичною проблематикою, передусім у зверненні до феноменів сучасної музики, перебуває у постійному діалозі з іншими сферами наукового знання, збагачуючи свій методологічний арсенал та поняттєво-термінологічний інструментарій.

*О. Уманець*

**ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ О. ЩЕТИНСЬКОГО:  
КОНЦЕПТУАЛЬНІ ТА ЖАНРОВІ ВИМІРИ**

*О. Umanets*

**O. SHCHETYNISKYI'S OPERA WORKS:  
CONCEPTUAL AND GENRE DIMENSIONS**

Плюралістичний стильовий простір сучасного музичного мистецтва демонструє різноспрямованість векторів трансформації оперного жанру, суголосну індивідуалізованості концептуальних та стильових пошуків українських митців. Віддзеркалюючи на рівні художньої практики домінуючий для постмодерністської парадигми концепт ризому, жанрова модель опери постає в мікстових модифікаціях — фольк-опера, опера-ораторія, опера-дума, опері-міф, опера-нуар, опера-мультимедіа, камерна моноопера, перформативна моноопера, опера-цирк, опера-сон, опера-антиутопія, опера-реквієм тощо. Численність напрямів, за якими піддається ревізії жанрові «кордони» опери та відбувається її модуляція в раніше не апробовані оперним мистецтвом царини музичної культури, спонукає до позиціювання сучасної опери як знаку — атрибутивного репрезентанта академічної музики, позначеного як акумулятивним потенціалом, тривалою пам'яттю жанру, так і новаційними потенціями, які забезпечують його перманентне концептуальне, стилістичне, образно-тематичне тощо оновлення.

Перетин цих доцентрових та відцентрових тенденцій буття опери характеризує оперну творчість О. Щетинського, у концептуальних та жанрових вимірах якої «міксуються» знаки культур у синхронії й діяхронії. Підґрунтям такого міксу в опері «Бестіарій» (для сопрано, меццо-сопрано, тенору, баса та камерного / симфонічного оркестру) є середньовічний жанр літератури, позначений балансуванням між світською та сакральною царинами світобачення. На рівні специфіки художнього мислення з первинною алегоричністю та символічністю бестіарію резонує алегорична репрезентація жанрової моделі опери. Значущість середньовічного складника в панорамі культур у творі відбивається в опосередкованому втіленні числової символіки: на композиційно-структурному рівні це закарбовує сюжетна «тріадність» твору та водночас специфічна структура із 12 частин (включно з прологом та епілогом), на тембовому — інструментальний склад із 12 вионавців.

«Бестіарій» О. Щетинського являє собою багатовимірний, масштабний історико-культурний, національно-культурний та жанровий екскурс, розгортання якого засвідчує притаманне постмодерністській парадигмі світобачення осягнення культури як полілогічної цілісності. Концептуально значимими маркерами полілогу культур у жанровому вимірі є знаки мораліте (наявність прологу та дидактичного епілогу), ф'яби (на основі трагікомічної казки К. Гоцці «Король-олень»), казки (на основі казки Г. Х. Андерсена «Донька болотного царя»), оповідання (на основі «Перевтілення» Ф. Кафки). Полілог культур в опері О. Щетинського виявляється і в національному вимірі (у маркерах італійської, датської та німецькомовної традицій), і в історико-стильовому (у синтезі знаків Середньовіччя, бароко, романтизму, експресіонізму). Вільне чергування ліній сюжету детермінує формування

нелінійної драматургії, в якій причинно-наслідкові зв'язки поступаються місцем алогічним перетинам, фактична рандомність яких суголосна як естетиці театру абсурду поч. XX ст., так і постмодерністській естетиці вільного перебування в гіпертексті, що «прочитується» в різних напрямках та сполученнях компонентів (на кшталт «Хозарського словника» М. Павича).

Інший концептуальний «зріз» оперної творчості О. Щетинського репрезентують твори, що віддзеркалюють концепт історичної, національної пам'яті. Опера «Наталка Полтавка» позиціюється композитором як «версія-реконструкція». Жанртворного значення в ній набуває притаманна національній моделі опери поч. XIX ст. типова структура на основі чергування мовного та власне музичного (інструментального та вокального) компонентів. Безумовним «посиланням» на національну пам'ять оперного жанру в «Наталці Полтавці» слугують численні алюзії із інтонамами опери М. Лисенка. Проте у версії О. Щетинського водевільна основа урізнобарвлена алюзіями історико-культурних «зрізів» оперного мистецтва — класицистським, репрезентованим тембром клавесина, та романтичним, виявленим у лейт-тембрах — інструментальних «двійниках» персонажів твору. На жанровому рівні певної двоїстості творові надає наявність барокових алюзій ораторії, які «згортаються» в характерній для цього жанру постаті оповідача-коментатора. Водночас власне постановка опери є постмодерністським перформансом, в якому змістотворного значення набувають прийоми «вистава у виставі», «театр у театрі», «сцена на сцені», суміщення кіно-ряду та сценічної дії, ревізії функції сценічного простору, в якому одночасно перебувають виконавці, квазі-аудиторія як колективний персонаж-глядач та персонаж автора-коментатора-керівника дії. Суміщення різних культурних часів і просторів у «Наталці Полтавці» візуально підкреслено маркерами сучасності — ситуації-позы selfie, декламування цитат з Вікіпедії тощо, пластика contemporary-dance.

Нелінійність драматургії, що детермінує формування такого варіанту жанрової моделі опери як опера-фантазія, вирізняє «Перерваний лист» О. Щетинського. Фантазійність як визначальний модус інтерпретації жанрової моделі опери детермінує масштабність синтезу знаків культур. Це виявлено в багатомовності твору (українська, церковнослов'янська, латина), так і стильовій плюралістичності, детермінованій одночасністю існування — «накладання» алюзій фольклорних інтоном та знаків серійної, модальної, атональної технік. Концептуальною зерниною, що слугує об'єднанню в опері різних у синхронії та діахронії маркерів культур в змістовну цілісність, є ментально закріплений й актуалізований сучасними соціокультурними реаліями концепт Поета — носія національної ідеї, уособлення пасіонарної особистості, національна ідентифікація якої загартовується в перипетях духовного буття спільноти.

*І. Гайдєнко*

## **ПРО ЗАМІЩЕННЯ РАДЯНСЬКИХ ПІДРУЧНИКІВ**

*І. Haidenko*

### **ON REPLACING OF SOVIET TEXTBOOKS**

Радянська наука тривалий час перебувала у вимушеній ізоляції, коли інформація з-за кордону була недосяжною для більшості населення. Доступ

до наукових світових джерел мали тільки обрані й свій монополний статус вони використовували на свій розсуд. Якщо у 20-ті роки минулого сторіччя у Радянському Союзі ще публікувались у перекладах наукові роботи західних вчених, то в 30-ті та, особливо, після кампанії «боротьби з космополітизмом», закордонна наукова література стала недосяжною для загалу. Вивчення іноземних мов у школах і ЗВО проводилось таким чином, щоб після десяти років навчання люди могли тільки «читати зі словником». Підтвердимо цю тезу фактом повної відсутності у Радянському Союзі не дубльованих фільмів з субтитрами, газет і книжок на іноземних мовах некомуністичних напрямів. Практично те саме ми бачимо і у сучасній Росії.

Радянська музична наука в умовах самоізоляції тільки імітувала розвиток. Було написано чимало книжок і підручників з теорії музики, гармонії, поліфонії, інструментування. Але виявляється, що більшість з них зараз є малопридатними для навчання сучасними студентами. Чому?

По-перше, радянська система підготовки музикантів мала і має декілька рівнів: школа, училище, консерваторія, асистентура. Людина вчилася від 10 до 15-20 років і більше. Такий навчальний курс потрібно забезпечити значним обсягом методичного матеріалу. Перелік навчальної літератури вражає студентів своїм обсягом і поганою структурованістю для засвоєння.

На Заході музична освіта починається пізніше і займає значно менший термін. Отже, необхідні музиканту знання мають опрацьовуватись у структурованому і концентрованому вигляді. Тому тут переважають праці композиторів-практиків Г. Берліоза, О. Мессіана, У. Пістона, А. Шенберга, Г. Шенкера, Р. Штрауса. Вони добре знали свою справу і знали, як повно і компактно подавати необхідний для практики теоретичний матеріал.

По-друге, західна музична теорія ще з часів Піфагора протягом всієї своєї історії була тісно пов'язана з наукою, математикою. Європейські вчені розробили теорію ладу, дійшли до сенсу розподілу октави на дванадцять частин, обґрунтували консонантність і дисонантність співзвуч, винайшли більшість відомих нам музичних акустичних й електронних інструментів. Тому природно, що більшість європейських методів опрацювання музично-теоретичних дисциплін починаються з фізичних властивостей музичного звуку, а всі «правила» обґрунтовуються саме ними. У радянських підручниках, як і у підручниках П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, С. Танєєва, цьому не надається належної уваги і правила пояснюються у кращому випадку «музичним смаком». Ні про які наукові обґрунтування мова не йде.

По-третє, складно зараз не помітити ідеологічну залежність методології радянської музичної науки. «Марксистсько-ленінський» підхід до музики призводив до появи безлічі текстів малої практичної цінності. Радянські музикознавці ніколи не надавали цінних для композиторів теорій, їх теорії — інтерпретація вже написаного. І, звісно, своя незалежна від світової науки термінологія.

Отже, якщо на Заході музичний підручник — це інструкція до розуміння того, як влаштована музика і як її можна створювати, то радянський музичний підручник, як правило, — це збірка застарілих необґрунтованих правил і великий об'єм маловажливої інформації.

Що пропонується робити? Слід відкинути радянський досвід, визнати його безперспективним, переорієнтувати нашу музичну освіту на музико-теоретичні стандарти Європи та США, прийняти їх перевірені часом поняття, підходи, термінологію. На цій науковій платформі поступово мають бути написані нові українські підручники.

Безумовно, в основі вивчення музичної теорії має бути розуміння звуку як реального фізичного явища з відповідними особливостями, а з вже цього слід виводити абстрактні поняття музичної науки. Так і побудовані класичні «західні» підручники У. Пістона, Г. Шенкера та інших. Саме з розуміння звуку як фізичного явища починається справжня музична освіта і поступово формують базові поняття у читача.

І головне – інформаційний імпульс має бути націлений на креативну діяльність, створення нового, відкриття раніше недосяжних музичних горизонтів. І це потребує багатьох майбутніх зусиль і роботи.

*Н. Зимогляд*

### **НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ВИМІРИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

*N. Zymohliad*

#### **SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE NATIONAL PIANO SCHOOL OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY**

З початку формування українська фортепіанна школа позначена пильною увагою до вирішення комплексу наукових та методичних питань на всіх рівнях професійної освіти. Джерела формування наукового й методичного складників фортепіанної школи України були започатковані наприкінці ХІХ ст. у Харківському музичному училищі створенням навчальних програм, які склалися із творів різної стилістики, історико-культурної приналежності та розробки низки методичних настанов із виконавської техніки та опанування творів епохи бароко, класицизму й романтизму.

Тяжіння до інституціоналізації наукового, теоретичного складника фортепіанної школи на початку ХХ ст. маркувало діяльність українських педагогів-піаністів. Так в Інституті ім. М. В. Лисенка були введені дипломні роботи для піаністів з питань теорії та методики фортепіанного мистецтва (1920-ті рр.), заснована науково-дослідницька кафедра і фортепіанна секція в Київському музично-театральному інституті (1932 р.), започаткована ад'юнктура (аспірантура) у Київській консерваторії (під кер. Ф. Blumenфельда).

Ознаками новачійної зміни структури фортепіанної освіти, повноправним компонентом якої стало опанування засад науково-дослідницької діяльності, було запровадження у Харківській консерваторії наукової конференції (1947 р.) та заснування студентського наукового гуртка (1948 р.). Доповіді студентів відбивали не тільки розмаїття їх дослідницьких пріоритетів, своєрідною «родзинкою» діяльності студентського наукового гуртка була традиція аудіюлюстрування доповідей студентів та виконання під час засідань 4-ручних перекладень симфонічних творів.

Універсалізуюча спрямованість харківської фортепіанної школи обумовила й активізацію «позакласної» наукової роботи та набуття нею статусу своєрідного

способу життя як викладачів, так і студентів. Так, 1956 р. на зустрічі студентів фортепіанного та теоретичного факультетів із харківськими композиторами педагогами було виконано твори зокрема М. Тица, О. Жука, Г. Фінаровського, що супроводжувалося їх обговоренням на теоретичному рівні.

Актуальним напрямом наукових, теоретичних пошуків українських дослідників було висвітлення технічних аспектів піанізму. Інтенсифікація розвитку анатомо-фізіологічного напрямку в теорії піанізму та поширення розвідок його німецьких прихильників (Р. Брейтгаупт «Природна фортепіанна техніка», Ф. Штейнгаузен «Фізіологічні помилки у фортепіанній техніці та її перетворення») обумовили жваву дискусію щодо його сутності та специфіки. Одним із її результатів стала стаття Г. Когана «Сучасні проблеми теорії піанізму» (1930 р.), у якій з критичних позицій висвітлювалися особливості анатомо-фізіологічного та психо-технічного напрямів теорії піанізму.

Узагальненням настанов пальцевої техніки та закріпленням апробованих у Київській консерваторії алгоритмів рухової діяльності піаніста стала стаття В. Шапіра «Фортепіанна палецева техніка (*legato*) за школою проф. Л. В. Ніколаєва» (1934 р.), в якій було виокремлено форми рухів руки в різних типах викладення музичного матеріалу.

Стаття Г. Беклемішева «Психофізичні основи сучасної фортепіанної техніки» (опубл. у 1939 р.) демонструвала зрілість української фортепіанної школи як у критичному осмисленні теоретичних напрацювань світового піанізму, потенційних ризиків, пов'язаних із можливою втратою природності та «польотності» виконавських рухів за умов дотримання настанов анатомо-фізіологічного напрямку, так і в теоретичному та практичному обґрунтуванні питань музичної психології, пам'яті та шляхів розвитку виконавства (зокрема доцільності гри під метроном).

Знаком утвердження наукового рівня осмислення сутності та специфіки піанізму стало започаткування в 1922 р. Г. Коганом спеціального курсу з його історії. У праці «Теорія піанізму» (1927 р.) В. Івановський порушував питання теорії та історії фортепіанного виконавства, фізіології, психології та техніки гри на фортепіано, характеризував піанізм ХХ ст. як обумовлений варіантами синтезу настанов шкіл І. Мошелеса, Т. Лешетицького, Л. Делпе, Р. Брейтгаупта та Ф. Штейнгаузена, а також фізіології, психології та техніки гри на фортепіано.

Значущий вектор наукових пошуків української фортепіанної школи, актуалізований у середині ХХ ст. педагогічною практикою та новаціями в репертуарі, склали дослідження європейського та українського фортепіанного доробку К. Михайлова («Діяльність музикантів-чехів в Україні», «До 100-річчя від дня смерті Ф. Шопена»), Л. Гінзбурга («С. Рахманінов. Сонати»), Р. Костирка («Фортепіанна творчість Р. Шумана»), О. Плещицер («Етюд В. Косенка»), статті М. Подрайської з питань специфіки фортепіанної творчості М. Лисенка, дослідження А. Лунца («Досвід роботи над етюдами О. Скрибіна»), М. Хазановського («Пори року П. Чайковського»), В. Шапіра («Етюди-картини С. Рахманінова») та ін.

Універсальною за охопленням всіх рівнів виховання піаніста та різних аспектів піанізму була методична діяльність Б. О. Милича (1904–1991).

Засобом заповнення методичної лакуни стали з 1950-х рр. методичні семінари та розробки Б. Милича, який у статті «Основні шляхи розвитку



фортепіанної музики для дітей та її зв'язки з дитячою літературою» акцентував традиційність і значущість фольклору та класики в дитячому фортепіанному репертуарі, доцільність введення до нього творів В. Косенка, розширення репертуару в 1950-х рр. творами Л. Ревуцького, С. Людкевича.

Масштабна праця Б. Милича «Фортепіанна музика українських композиторів для дітей та юнацтва» стала прецедентом методичного обґрунтування питання розширення репертуарних обріїв початкових етапів формування виконавської майстерності національною музичною стихією. Формування та розвиток наукової та методичної компоненти національної фортепіанної школи є свідченням її структуризації у статусі цілісного, системно організованого явища в контексті національної культури та водночас складника світового культурного простору.

*А. Рум'янцева*

### **МОДИФІКАЦІЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ В СУЧАСНІЙ ВІТЧИЗНЯНІЙ ТВОРЧОСТІ**

*A. Rumiantseva*

### **MODIFICATION OF THE PIANO SONATA GENRE IN CONTEMPORARY DOMESTIC CREATIVITY**

Фортепіанна соната — один з найпоширеніших музичних жанрів, які складають основу репертуару як видатних майстрів піаністичного мистецтва, так і музикантів-початківців. Універсалізм жанру сонати зумовлений здатністю представляти в усій повноті цілісність світу та людини в ньому, осмислювати і вирішувати найважливішу для художньої культури минулого й сьогодення антиномію діяння: волі, активності, з одного боку; спокою, споглядальності — з іншого. Соната «переносить» протиріччя епохи у сферу духу, і таким чином стає своєрідною «рентгенограмою» існуючої дійсності.

У широкому сенсі сонатність це — естетичний принцип, якість мислення, що передбачає протиборство, діалектичне співвідношення, конфлікт і як наслідок — досягнення нового результату. Конкретніше це ряд композиційно-технічних принципів, які передбачають розвинену ладотональну та тематичну організацію і реалізуються в сонатній формі.

Після формування в епоху класицизму жанр сонати значно трансформувалася на підґрунті загальної філософсько-семантичної програми, в основі якої — проблема Людини та її місце у системі Всесвіту. Це зумовило переорієнтацію художніх акцентів, в результаті чого в сонатах ХХ ст. драматургічне навантаження припадає «не на об'єктивний, реальний план дії, а переноситься у складну внутрішньо-психологічну сферу».

Сучасна соната з особливою повнотою, диференційованістю і цілеспрямованістю відтворює в узагальненому вигляді соціально-психологічну атмосферу навколишньої дійсності, прагне до глибини і максимальної достовірності передачі різних емоційних станів, а також нерідко відтворює в музичних образах узагальнену картину ходу історії.

У сучасній неоромантичній сонаті використання фантазійних та імпровізаційних прийомів (послідовність частин атака, раптові «гальмування» і зупинки в ході розвитку, суттєва важливість характерних пасажно-

арпеджованих «формул») сприймаються як своєрідний відгомін естетичних ідей 60–70-ті рр. XVIII ст.

Трансформація сучасної української сонати великою мірою зумовлена особливостями української ментальності, яка, на думку Г. Ніколаї, є важливим чинником, що впливає на оригінальну модифікацію естетики модернізму та її втілення в українській фортепіанній музиці кінця XX ст. Серед провідних ідей постмодернізму, що виявилися близькими українській історико-культурній традиції, зокрема й фортепіанній музиці, можна зазначити притаманні національному характеру відкритість до світу, розуміння його як плюралістичного багатобарв'я, діалогічність у спілкуванні з художнім соціумом, мрійливість та дух гіперболізації.

Внаслідок переосмислення парадигми сонатного циклу в драматургії сучасної української сонати можна знайти наявність «нетрадиційних мовно-тематичних елементів, новітніх композиторських технік». У результаті взаємодії з різноманітними сучасними принципами формотворення з'явилися складноорганізовані композиційні системи, які успадкували структурний інваріант класичної форми та її драматургічну ідею. З одного боку, це – монотемні, моноінтонаційні композиції з безперервним варіантно-стадіальним розгортанням (архітектонічно стрункі і завершені), а з іншого – «ланцюгові», насичені самостійними інтонаційно-тематичними утвореннями (розіркнені). В них заявляється інше розуміння явищ тотожності і контрасту, функції теми і діалектики співвідношення тематичного й нетематичного, експозиційного і розвиваючого, рельєфного та фонового матеріалу.

Яскравим прикладом модифікації жанру сонати, де взаємодіють принципи класичного сонатного циклу й новаторські засоби та елементи, якими оперує композитор для досягнення нового образно-тематичного результату, є «Класична соната» для фортепіано В. Сильвестрова. У цьому творі ознаки неокласичного стилю проявляються: у традиційному трактуванні форми (I частина написана в сонатній формі, II частина – в тричастинній формі, фінал – у формі рондо); у чіткому розмежуванні розділів форми і тональному розвитку тем. Але залишаючись в межах форми класичного сонатного циклу й традиційного тонального мислення, композитор переосмислив не тільки тональні співвідношення й застосування тонально-гармонійних засобів, а й інші параметри класичної сонатної форми.

Іноваційні неоромантичні риси композиторської техніки В. Сильвестрова репрезентовані: наскрізним тематичним розвитком; нетрадиційним використанням тональностей; нашаруванням політональних фактурних пластів; включенням у гомофоно-гармонійну фактуру елементів поліфонії та кластерних співзвуч; використанням всього спектру відтінків динаміки; ускладненою ритмікою; частими змінами, темпу, розміру, емоційних станів, тембровим рішенням тематизму; хвилеподібним профілем форми (постійна зміна емоційних наросань і спадів); барвистістю фактури; жанровими трансформаціями тем, які притаманні романтичним формам.

Сутність трансформації полягає в тому, що образно-семантичному антагонізмові класичної сонати-драми протиставлено множинність емоційно-психологічних станів. Активну дієвість, спрямовану у майбутнє, замінено тихим переживанням мінливого теперішнього, а спалахи драматизму (оскільки

відсутня їх основа — суперечність) зростають не з конфлікту й боротьби, а в процесі акумуляції різних станів лірично-медитативного монообразу.

Модифікація авторського письма, стильового концепту, засобів музичної виразності та трактування жанру демонструють оновлення жанру сонати і створення нового жанрово-композиційного типу сучасної української неоромантичної фортепіанної сонати.

*Я. Сердюк*

**СИСТЕМА АЛЮЗІЙ В АЛЬБОМІ «MEMORY HOUSE» МАКСА РІХТЕРА  
ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕСТЕТИКИ ПОСТМОДЕРНУ**

*Y. Serdiuk*

**THE SYSTEM OF ALLUSIONS IN THE ALBUM “MEMORY HOUSE”  
BY MAX RICHTER AS A REFLECTION OF POSTMODERN AESTHETICS**

Постмодернізм як художній напрям та тип світосприйняття є однією з основ сучасної культури та мистецтва. Одна з характерних складових постмодерністської естетики — змішення і взаємопроникнення різних епохальних стилів та художніх мов. На відміну від настанови авангарду на принципову новизну у художній творчості, постмодернізм прагне до включення до сучасного мистецтва усього тезаурусу світової культури, що відбувається через систему діалогів, цитувань, алюзій.

Прикладом такого досвіду діалогу з минулим є інструментально-електронний альбом «Memory house» сучасного британського композитора німецького походження Макса Ріхтера. Концепція цього твору опосередковано відображає драматичні події минулого століття, а також є своєрідною присвятою європейському мистецтву — не лише музичному, але й живопису, літературі, архітектурі. Музична стилістика твору вбирає риси мінімалізму і постмінімалізму, а поєднання інструментальних сполучень, притаманних академічній музиці, та електронного звучання також дозволяє частково віднести цикл до напрямку classical crossover.

Про своєрідний «меморіальний» задум альбому свідчать назви як всього циклу, так і окремих п'єс та ціла система музичних цитат і алюзій. Наприклад, цикл відкриває п'єса із заголовком «Європа після дощу», що є одночасно відсилкою до картини художника-експресіоніста Макса Ернста та втіленням образу Європи після Першої світової війни. Четверта п'єса — «The Twins» — є алюзією на одну з архітектурних пам'яток Праги — парну вежу, а також, можливо, натякає на «Празьку» симфонію В. А. Моцарта, на що вказує специфічне темброве та фактурне рішення — «альбертієві баси» у викладенні фортепіано соло.

П'ята п'єса циклу — «Сараєво» — з її драматичним характером та звучанням симфонічного оркестру із соло валторни та вокалізом сопрано у високій теситурі також натякає на події як першої половини, так і 90-х років ХХ ст. П'єса «Листопад» — одна з кульмінацій циклу — перегукується з циклом «Пори року» А. Вівальді завдяки інструментальному складу (скрипка з оркестром) та тематизму в партії скрипки, що нагадує барокові загальні форми руху. До барокових стилізацій належать також п'єси «Jan's Notebook» (викладена клавесином, у формі чакони з характерним ходом у басу, що нагадує

середньовічну секвенцію *dies ivera*), «Фрагмент» (стилізація на основі сольних скрипкових творів Й. С. Баха). Як алюзія на заключну частину тетралогії Р. Вагнера сприймається п'єса «Останні дні» завдяки темброву рішення (композитор використовує великий симфонічний оркестр, і, зокрема, хорал мідних духових). Нарешті завершує цикл єдина пряма цитата – зі Струнного квартету А. Шенберга. Досвід різних епох в історії музики відбивається і в композиції, і в стилістиці циклу: М. Ріхтер використовує класичні принципи побудови цілого: рондальність, тематичні арки, лейтмотівтонації та лейттебри, поєднуючи їх з репетитивною технікою, характерною для музичного мінімалізму та сонорною технікою, притаманною музичному авангарду ХХ ст. Таке поєднання виражальних засобів, що належать різним епохам, також є ознакою постмодерністської естетики.

*О. Степанова*

### **ОСОБЛИВОСТІ ПІАНІЗМУ ЛОНДОНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ**

*О. Stepanova*

#### **FEATURES OF PIANISM OF THE LONDON PIANO SCHOOL**

Детермінантою появи фортепіано у ХVІІІ ст. став процес еволюції клавішних інструментів. Удосконалення конструкції, а саме зміна форми, механіки, способу видобування, призвело до того, що у порівнянні з клавесином та клавикордом фортепіано мало потужніший звук, який можна було поступово змінювати, що дозволяло передавати широку гаму динамічних відтінків. В англійському фортепіано деякі труднощі звукодобування компенсувалися могутнім масштабним звучанням, об'ємним, протяжним і «злитим» тоном.

На межі ХVІІІ–ХІХ століть поєднання в одній особі композитора і виконавця продовжує залишатися типовим для музиканта, проте інтерес до тільки виконавської майстерності помітно підвищується. У цьому процесі виникла нова спеціальність, що надалі грала самостійну роль в музичній практиці – виконавство як високе мистецтво інтерпретації музичних творів, що прийшло на зміну музикантам-композиторам, які брали участь у концертах, демонструючи власні твори й імпровізуючи, показуючи своє мистецтво творити музику на запропоновані теми. Ураховуючи інтереси слухачів, музиканти прагнули максимально удосконалити індивідуальний піанізм, вражати аудиторію технікою, новизною прийомів гри й артистизмом.

Першим композитором-піаністом, котрий експериментував із художніми і технічними можливостями інструменту, був засновник лондонської піаністичної школи Муціо Клементі. Блискучий віртуоз визначив розвиток фортепіанного виконавства на багато років уперед та узагальнив свій виконавський і педагогічний досвід у праці «Методика фортепіанної гри». На свій час це був найкращий посібник, у якому відображені характерні риси піанізму лондонської фортепіанної школи.

Методика гри на фортепіано, створена М. Клементі, була націлена на розвиток нових способів тлумачення інструменту. Стійкими ознаками піанізму лондонської школи є: підкреслена монументальність, значущість образного змісту; «концертне» (масивне, об'ємне) звучання інструменту; фортепіанне *cantabile*; тонка диференціація виконавських нюансів (від *pp* до

*ff*); різноманітність фактури і видів техніки; утвердження сонатної форми; масштабність викладу тематизму; розширення діапазону; динамічна яскравість і контрастність.

У лондонській школі гармонійно поєднуються масштабні звучання й усталені в класицизмі фактурні формули. Різновидом викладу, що несе в собі об'ємність, є багаторівнева фактура з упорядкованою, суворо підпорядкованою ієрархією, що симультанно звучать у звукових пластах. Уперше ці фактурні побудови з'являються в клементівській сонаті ор. 9 № 1 (1783), де, поряд з басом і мелодією, чітко виділяється середній фонічний звук – фігурації шістнадцятими. Це прийом використовувався для створення об'єму і гучному забарвленню звучання.

Перехідне положення лондонської школи визначило різні форми її діалогу з історичним контекстом, намічаючи два полюси художньо-стильового розвитку. З одного боку, спостерігається спадкоємність деяких бароково-класицистських засад фортепіанного письма в ранніх творах М. Клементі. З іншого боку, відбувається розширення діапазону музичних виражальних засобів, що випереджають романтичний піанізм. Синтез стилів – типова риса піанізму лондонської фортепіанної школи, що згенерувався в перехідний період. Характерною ознакою піанізму лондонської школи є взаємодія художніх принципів бароко, класицизму та преромантизму.

Аналіз та узагальнення здобутків М. Клементі як представника лондонської фортепіанної школи дозволяє дійти наступних висновків. Сформований у лондонській школі тип піанізму як явище перехідної епохи є системою авторських методів (технічних вправ та етюдів), художніх принципів (повного розвитку «концертного» звуку і рельєфної «перспективи»), прийомів гри й майстерності, що характеризували епоху музичного класицизму і зародження романтизму.

*О. Крпак*

**ТАНЦЮВАЛЬНІСТЬ КАК ВІДОБРАЖЕННЯ ПРИНЦИПІВ КОНСТРУКЦІЇ  
Б. ЯВОРСЬКОГО В КЛАВІРНИЙ СЮІТІ ЕПОХИ  
«ПІЗНЬОГО БАРОКО – РАНЬОГО КЛАСИЦИЗМУ»**

*О. Крпак*

**DANCEABILITY AS A REFLECTION OF THE PRINCIPLES OF CONSTRUCTION  
BY B. YAVORSKYI IN THE CLAVIER SUITE  
OF "LATE BAROCO – EARLY CLASSICISM" ERA**

Ідеї Болеслава Леопольдовича Яворського – видатного педагога, композитора та музичного культуролога ХХ ст. – зберігають свою актуальність до сьогоднішнього дня. У творчості видатного вченого представлено синтез поглибленого вивчення музичної проблематики та філософської естетичного підходу до осмислення явищ художньої творчості в цілому, на що сьогодні ми звертаємо увагу та констатуємо актуальність цього процесу.

Уперше концепція Б. Яворського з приводу «типів конструкції» екстраполюється на конкретне музично-художнє явище епохального значення – клавірна танцювальну сюїту періоду «пізній бароковоранній класицизм», репрезентантом якого були, насамперед, клавірни сюїти Й. С. Баха.

Спираючись на ідеї видатного музикознавця, можна розглянути принцип танцювальності, який став підґрунтям бахівських «знахідок» в осередку інструментальних жанрів, що визріли безпосередньо, так би мовити, з танцю та стали предтечею розвитку європейського інструменталізму в діапазоні від «сюїти — до симфонії». Положення, висунуті Б. Яворським в роботі «Клавірні сюїти Й. С. Баха», висвітлюють принцип «конструкції», тобто трактування принципу танцювальності в єдності його культурологічних та музикознавчих аспектів та функціонування цього принципу в так званій дифузній зоні, часового моменту переходу, злиття, взаємопроникнення ознак Бароко та Класицизму.

Слід підкреслити паритетність та «зваженість» співіснування цих двох об'ємних історичних стилістичних пластів, визначити характерність рис, що проявляють цей процес саме в музиці. Ключовим тут є формування і закріплення тієї дії, яку з цього моменту історії мистецтва музики можна визначити як композиторську інтерпретацію. Вона в даному випадку ґрунтується на природніх підставах, оптимально гнучкою пластичною фактурою нового типу, де гомофонна основа не виключає і поліфонізацію через голосоведіння. Нарешті, це оптимальність метроритмічної організації — квадратність та симетричність як фактори, що впорядковують часоформу в цілому, в співвідношенні з самими життєвими ритмами людей тієї епохи.

Усе це йде від просторової пластики, що імплементується в музичний твір через моторику і ритміку танцю. Цей момент становлення («дифузної зони») характеризується поступовим «зняттям» барочних ідей з подальшою кристалізацією специфічних ознак ранньої стадії класицистського стилю. При цьому принципі попередньої системи Бароко асимілюється новою системою Класицизм та обирає з них більш життєспроможні та естетично дієві до нових норм-правил. Ці асимільовані ознаки та принципи відображують спадкоємність історичних стилів і виступають як культурно-стильові доміанти їх розвитку та еволюції.

Один з доміантних принципів, що перетікає з епохи в епоху та є наріжним для розгляду особливостей конструкційних побудов матеріалу музичних творів (фактура, форма), — принцип танцювальності. Якщо розуміти його в широкому культурологічному контексті як відображення просторової моторики та пластики, що приходить на зміну «диктату» слова над музикою (ренесансні вокально-хорові жанри), необхідно, як уже зазначалося, керуватися загальними стильовими критеріями, в даному випадку співвідношення Класицизму і Бароко в межах «дифузної зони» їх співіснування. Саме в цей час зароджується ідея *концертності* (слід нагадати, що саме Бароко в музиці називають у зв'язку з цим «концертуючий стиль»), яка у подальшому, зберігаючи свою моторно-рухову, в тому числі і танцювальну природу, реалізується на новому історичному етапі в Класицизмі.

Використання принципу танцювальності в межах фуги як «титального» жанру в «дифузній зоні», хоча і здійснювалось (багато тем з ДТК Й. С. Баха містять явний танцювальний відтінок), але не могло бути визначальним у зв'язку з нормативами самої цієї форми. Тут доречна сюїта — яка спеціально оснований на танцювальних жанрових прототипах. У Б. Яворського ключовими є *принципи конструкції*, яким сюїта відповідає як відображення певного типу художньо-музичного мислення. Він виокремлює дев'ять таких принципів.

Таким чином, пов'язана з принципом танцювальності ритмічна організація в умовах «дифузної зони» — «пізній бароковоранній класицизм» — означала виробку нових принципів конструювання музики, через які відображались естетичні ідеї, що розповсюджуються на всі види мистецтва. У своїй статті Б. Яворський окреслює еволюцію *принципів конструкції* в мистецтві Європи, маючи на увазі зв'язок цього мистецтва з минулими епохами. У даному випадку нас цікавить загальний культурологічний контекст, без якого танцювальність як принцип та її жанрове втілення в сюїті не можуть розкрити свого історичного та художнього значення. Оскільки при аналізі танцювального принципу і його конструктивних особливостей (моделей), запропонованих Й.С. Бахом — даний принцип репрезентується як узагальнення та, водночас, — як перспектива класицистського і навіть ширше — усього наступного еволюційного процесу оперування танцювально-ритмічним витоком в музичних жанрах. Однак, це тема для майбутніх досліджень.

*Р. Ніколенко*

**РАДУ ЛУПУ ТА ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ П'ЄС Й. БРАМСА  
(ШТРИХ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ МАЙСТРА)**

*R. Nikolenko*

**RADU LUPU AND HIS INTERPRETATIONS OF J. BRAHMS'S PIANO PIECES  
(A TOUCH TO THE CREATIVE PORTRAIT OF THE MASTER)**

Нещодавня смерть видатного румунського піаніста Раду Лупу 17 квітня 2022 р. стала величезною втратою для поціновувачів справжнього фортепіанного мистецтва. Творча особистість Раду Лупу завжди привертала увагу своєю неординарністю та навіть таємничістю. Він не любив давати інтерв'ю, а на концертній естраді обирав дещо нестандартний спосіб власної репрезентації, оскільки ніколи не користувався звичайною фортепіанною лавою, надаючи перевагу стільцю зі спинкою. Піаніст завжди цілком заглиблювався у звукообраз виконуваного твору та зачаровував своєю майстерністю в передачі його найтонших нюансів.

Натхненний геній фортепіано, Р. Лупу захоплював своєю грою, що досить влучно охарактеризував музичний критик Марк Швед на сторінках газети *Los Angeles Times*: «Незрівнянного румунського піаніста, який помер у неділю, обожнювала не лише широка публіка, яку він захоплював, але й провідні піаністи свого часу, навіть такі легендарні, як Марта Аргеріх, Даніель Баренбойм і Мюррей Перайя. З нагоди 70-річчя Лупу в 2015 році піаніст Кирило Герштейн описав Лупу в *New York Review of Books* як “набагато більше, ніж великий піаніст”, який захоплював слухача “глибоко під і далеко над” поверхнею музики. Андре Превен якось сказав мені, що Лупу був найчарівнішим піаністом, з яким він коли-небудь працював».

Проте, незважаючи на значний інтерес до його творчості, феномен виконавського стилю Р. Лупу ще не набув достатнього наукового осмислення.

На сьогоднішній момент основним джерелом інформації щодо його виконавської діяльності є оглядові нариси на концерти та релізи альбомів у зарубіжних музично-критичних виданнях, які, однак, не є вичерпними з цього питання, та декілька наукових робіт, де його інтерпретації (здебільшого творів

В.-А. Моцарта, Ф. Шуберта) розглядаються опосередковано або у порівнянні із інтерпретаціями інших виконавців. Разом із тим, музикознавчий аналіз виконавського доробку музиканта може надати цінну інформацію, яка б допомогла поглибити уявлення про специфіку його стилю.

Досить цікавим в цьому контексті представляється аналітичний огляд творів Й. Брамса, яким відводилося одне із провідних місць у репертуарі Р. Лупу, а їх інтерпретації в музичній спільноті вважаються еталонними. Найчастіше піаніст звертався до пізніх творів Й. Брамса: цикли фортепіанних мініатюр *op.* 118, та *op.* 119, «Три інтермецо» *op.* 117 а також Рапсодії *op.* 79. Усі ці п'єси та деякі інші твори (зокрема Соната для фортепіано *op.* 3, Концерт для фортепіано з оркестром № 1 *op.* 15 та «Тема з варіаціями» *op.* 18b) представлені в альбомі «*Radu Lupu plays Brahms*», реліз якого відбувся восени 2005 р. та отримав схвальні відгуки критиків.

Інтерпретація кожного із наведених циклів п'єс відзначена різноманітними виконавськими знахідками та майстерністю втілення усіх найтонших динамічних, тембральних й агогічних нюансів, закладених композитором у нотному тексті. Доволі показовим є те, що Р. Лупу детально слідує усім авторським ремаркам, однак інколи вносить незначні виконавські корективи, які допомагають увиразнити образно-змістовну сторону твору. Наприклад, він трохи раніше, ніж це передбачено авторською ремаркою, починає стримувати загальний темп у зв'язці-переході до другої ліричної теми першої частини Першої рапсодії *op.* 79, що може бути обумовлене бажанням ще більше підкреслити контрастність тематизму.

Також в інтерпретації цього опусу привертає увагу різноманіття темброво-динамічної палітри, застосованої піаністом, що яскраво проявляється при співставленні контрастних з динамічної точки зору розділів форми або певних епізодів, де відбувається перехід від звучання на *f* або *ff* до тихих динамічних відтінків *p*, *pp*. При цьому гра на *p* відзначається майстерним володінням усіх градацій цього нюансу, від легкого світлого до матового та відсторонено-таємничого, як, наприклад, у середній частині Другої Рапсодії *op.* 79. Завдяки такому виявленню усіх найтонших нюансів звучання інструменту, а також увиразненню тембральних можливостей різних регістрів стає можливою яскрава диференціація пластів фактури: максимальне віддалення супроводжуючих голосів та рельєфна подача основної мелодичної лінії.

Дещо подібне можна спостерігати і в інтерпретації Р. Лупу Інтермецо №1 *op.* 117, яке мислиться музикантом у лірико-споглядальному ключі. Він майстерно виявляє природу звучання кожного регістру та диференціює за допомогою різного туше пласти фактури. Особливо яскраво це виявляється в репризі, де завдяки максимальному віддаленню звучання підголоску у другій-третьій октавах та рельєфному, тембрально виразному виконанню мелодії, що проводиться у середньому голосі, виникає враження своєрідної звукової перспективи та внутрішнього «дихання», просторості звучання фактури. Такий підхід до звукового втілення специфіки багатоголосної фактури, поєднаний із її повнозвучним, але не обтяженим звучанням, притаманний і для інтерпретації п'єс із інших опусів, та виявляється своєрідною візитівкою манери репрезентації Р. Лупу брамсівських п'єс.



Іншим аспектом трактування музики німецького композитора є граничне увиразнення інтонації, яка за допомогою інколи ледь вловимих *rubato* та різноманітності динамічних відтінків наближається до живого, безпосереднього мовлення. Прикладами цьому можуть слугувати Інтермецо №2 та №3 *op.* 117, а також №5 (Романс), №6 (Інтермецо) із *op.* 118, та №1 (Інтермецо) із *op.* 119. В сукупності означені виконавські знахідки допомагають вповні передати таємничу чарівність пізнього стилю Й. Брамса та суттєво вирізняють манеру репрезентації цієї музики румунським піаністом.

*Л. Шемет*

### **ВИКОНАВСЬКИЙ ВЕКТОР ТВОРЧОСТІ У. ШИММЕЛЯ**

*L. Shemet*

### **PERFORMING VECTOR OF U. SCHIMMEL'S CREATIVITY**

Одна з яскравих сторінок літопису американського акордеонного мистецтва – творчість У. Шиммеля, яка вирізняється оригінальністю та є різнобічною. Цей музикант добре знайомий як професіоналам, так і акордеоністам-аматорам завдяки широкій концертно-виконавській, композиторській, музично-просвітницькій діяльності, численним записам на диски, виступам на радіо та телебаченні.

Набуті в Консерваторії Нойпауера (клас акордеону) та Джульєрдській музичній школі (клас фортепіано і композиції) знання, вміння і навички, зокрема в питаннях інтерпретації та відтворенні тонкощів стилістичного розмаїття творів композиторів різних епох і національних музичних культур, пошуку потрібного колориту звучання, роботи над формою, володіння інструментальними засобами виразності, вдосконалення художньої виконавської техніки склали міцне підґрунтя для успішної концертно-виконавської діяльності акордеоніста. Він виступав у престижних залах США з провідними американськими симфонічними оркестрами, камерними та джазовими ансамблями, авангардними і рок-групами, виконував прем'єри творів багатьох американських композиторів, презентував камерні концерти, сольні й ансамблеві виступи, брав участь у театральних постановках, радіо і телепрограмах. З кожним роком розширювався і жанрово-стильовий спектр виконуваної ним музики, зокрема класика, поп-музика, блюз, джаз, рок-н-ролл, авангард тощо.

Відповідно колекція музиканта налічує декілька акордеонів, зокрема елегантний Titano Emporer з повним оркестровим діапазоном, ще один, трохи різкіший і призначений для виконання танго і тому подібного, басовий акордеон, на якому можна грати сюїти для віолончелі без акомпанементу, маленька стильна модель, з якої можна видучити багато чого схожого на кадзунський стиль, а також вінтажний Exelsior 1958 р., який є універсальним.

Перший значний успіх прийшов у 1981 р., коли написане в традиційному стилі та виконане акордеоністом в ансамблі зі скрипкою і фортепіано танго посіло перші позиції в чартах Billboard. Це визначило перспективи подальшої роботи композитора та виконавця в цьому жанрі.

Його систематичні виступи та участь у різноманітних концертних заходах привернули увагу багатьох відомих музикантів. З деякими з них у митця

зав'язались творчі стосунки. Примітні його роботи з Е. Шарпом, В. Марсалісом, Стінгом, Т. Вейтсом та іншими визначними артистами.

Причина надзвичайної популярності мистецтва У. Шиммеля насамперед полягає в тому, що він є особистістю яскравою, самобутньою, духовно багатою. Любов до музики, до свого інструменту допомогли йому отримати справжнє визнання, набути високого авторитету не тільки у США, а й у світовому музичному просторі.

У. Шиммель впевнений, що на акордеоні можна грати все. Він долає стереотипи вибору класичних творів для акордеона, пропонуючи сміливу інтерпретацію увертюри «Егмонт» Л. Бетховена та новаторський підхід в інтерпретації Дев'ятої симфонії Г. Малера, демонструючи розуміння стилістичного розмаїття музики та безмежність художньої фантазії і нескінченні пошуки невловимого звукового образу. Оригінальністю інтерпретацій вирізняються також баянні твори сучасних композиторів у виконанні митця. Приміром, п'ятиконверторну версію *De Profundis* С. Губайдуліної акордеоніст відтворив у стилі готичних фільмів жахів, а Сонату № 2 О. Журбіна презентував як перформанс. Художні особливості його транскрипцій та аранжувань пов'язані з усією людською й артистичною сутністю музиканта, обумовлені самобутнім виконавським стилем, народжені власними думками і почуттями та віддзеркалюють індивідуальні риси музично-виконавської особистості.

Імпровізаційність виконавського стилю вказує на романтичне спрямування творчості У. Шиммеля. Музичний образ, який вирізняється конкретністю, в музиканта завжди пов'язаний з яскравим сприйняттям оточуючого життя, з безмежним різноманіттям психологічних станів людини. Без ясного, конкретного уявлення емоційно-образної сфери твору він не мислить музичної творчості. Підтвердженням цього є блискуче виконання акордеоністом сюїти «Танці Валентино» Д. Ардженто з симфонічним оркестром Міссисіпі та увертюри до мюзиклу «Щирий» Л. Бернштейна у власній транскрипції для інструменту соло.

Перекладення та інтерпретація в митця завжди співвідносяться зі специфікою акордеонного звуку, а виразність виконавського інтонування з виразністю людської мови. Виконавець має високо розвинену техніку володіння міхом, у русі якого завжди відчувається скрита енергія, напруженість, виразне інтонування кантиленних наспівів, та добивається диференційованого звучання всіх елементів музичної фактури у цілісному відтворенні музичного матеріалу. В результаті виникає образ музиканта, який злився з інструментом у єдине ціле.

Невід'ємною складовою різноманітної кар'єри акордеоніста стала участь у численних бродвейських шоу та кінопроєктах, де він яскраво репрезентує не тільки свій музично-виконавський талант, але й артистичні здібності. Крім того, У. Шиммеля часто запрошували в якості виконавця та коментатора на прямий ефір чи запис різноманітних радіопередач і телевізійних програм. Згодом він створив власне інтернет-радіошоу «Старий всередині та зовні», яке веде разом з Б. Деваном на *WS Accordion Radio*.

Дискографія музиканта повною мірою відображає жанрово-стильовий спектр його репертуарних уподобань та рівень виконавської майстерності. Вона представлена альбомами: «Проект Танго» (1982), «Новий погляд на акордеон»

(1984), «Глухий кут авеню» (1995), «Театр акордеону» (2015), «Що таке танго відносно класики» (2018, 2020), «Блюз: відтінки та види» (2019, У. Шиммель, Е. Шарп), «Бабка» (2020, У. Шиммель, П. Джарвіс).

*М. А. Трянов*

**НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ У ТВОРЧОСТІ ЛЕО БРАУЕРА  
(НА ПРИКЛАДІ ГІТАРНОГО ДУЕТУ «СЕЛЯНСЬКА МУЗИКА»)**

*М. Trianov*

**NEOFOLKLORISM IN THE WORKS OF LEO BROUWER  
(ON THE EXAMPLE OF “MUSICA INCIDENTAL CAMPESINA” GUITAR DUO)**

Однією з найвизначніших композиторських постатей сучасної гітарної музики є Лео Брауер, що народився у 1939 р. на Кубі (м. Гавана). Дослідники виокремлюють три історичні фази розвитку його стилю: національний (неофольклористичний), авангардний та пізній («гіперромантичний», за визначенням самого композитора), що відзначений поверненням до більш традиційних способів музичного письма.

Твір «Musica incidental campesina» написаний Л. Брауером для гітарного дуету у 1980 р. та являє собою зразок раннього стилю композитора. Назву можна перекласти як «Музика сільської місцевості», або «Селянська музика». Твір структурно побудований у жанрі сюїти та складається з чотирьох частин. Назви та порядок частин: Прелюдія, Інтерлюдія, Танок, Фінал. Стилістично матеріал твору глибоко укорінюється у фольклорній традиції латиноамериканської та кубинської музичної культури. Без використання цитат, але застосовуючи специфічні для латиноамериканської традиційної музики метроритмічні, мелодичні, гармонічні формули, Брауер майстерно змальовує музичний побут кубинського сільського народу. Виокремлюються чіткі ознаки неофольклоризму, що характерні для раннього квазімодерністичного стилю композитора. Якщо неофольклорна складова проявляється на рівні зображальності та загальної художності твору, то структурно виявляються ознаки неокласицизму. Це і загальна опора на жанр багаточасної сюїти, і стилістичні ознаки окремих частин, де навіть їхні назви акцентують не фольклорне, а академічне походження музичного матеріалу. Витримуючи сюїтну структуру твору, композитор вдається до класичного співвідношення частин за принципом контрасту: швидко, повільно, помірно, швидко. Вищеописані ознаки, позначаючись на призмі індивідуального композиторського стилю Брауера, характеризують полістилістичний вимір «Селянської музики». Жанрові особливості твору проявляються у поєднанні двох типів ансамблевої взаємодії (за І. Польською) – ансамблю інтегруючого типу, де обидві гітари утворюють одне ціле, фактурно нероздільне «сольне» звукове поле, та ансамблю діалогічного типу, що оснований на діалозі поліфонічно виокремлених, існуючих в узгодженні або конфлікті музичних ліній.

Починає цикл Прелюдія, що відразу відсилає до жанру барокової сюїти. Поліметричність та поліритмічність має фольклорне походження, яке відображається у перемінному розмірі першого розділу – 6/8 та 3/4. Характер частини веселий енергійний, піднесений, танцювальний. Перші три такти – своєрідний заспів, що звучить у партії першої гітари. Друга гітара у четвертому

такті вступає каноном. Проводячи паралель з українським обрядовим фольклором, вимальовується картина колективного робочого процесу селян, або активного відпочинку з танцями. Протягом частини гітари знаходяться у постійному діалозі, іноді об'єднуючись у ритмічні унісоми, як, наприклад, на наприкінці фраз. Закінчується частина винахідливо — дві партії зливаються у однаковий ритм, що утворює двотактову формулу, яку за композиторською вказівкою слід повторювати довільну кількість разів. Це відсилає до патернової ретативної техніки американських мінімалістів, вжитої тут задля створення яскравого колористичного ефекту. Хоча в кінці не вказано динамічних відтінків на кшталт димінундо, сольна тріоль в останньому такті першої гітари працює як відтяжка та пом'якшення, що картинно віддаляє образи першої частини, кінематографічно розмиваючи їх, та готує слухача до наступної, драматургічно нової, контрастної частини.

Друга частина — Інтерлюдія, яка являє собою мініатюру пісенного характеру. Тут яскраво виражена гомофонно-гармонічна ієрархічність партій та підпорядкованість акомпанементу мелодичній лінії. Брауер вдається до цікавої інверсії — мелодія повністю викладена у другій партії, але звуковисотно знаходиться нижче, ніж акомпанемент першої. Характер частини ліричний, інтимний, романсовий. Мелодична лінія кантиленна, хоча метроритмічно є ремінісценцією першої частини. Очевидним є вплив традиційної любовної лірики. Генеральна пауза у передостанньому такті створює особливий емоційний стан, підкреслює атмосферу інтимності, чуттєвості. Інтегруючий тип ансамблевої взаємодії постає тут як домінуючий.

У третій частині, що має назву Танок, композитор повертається до принципів організації музичного матеріалу, що характерні для першої частини. Неквадратний розмір 5/8 знов апелює до латино-африканських витоків кубинської традиційної культури. Попри риси гомофонногармонічності та наявність акомпануючої партії, у Танку солювання відбувається поперемінно, інколи змінюючись парним солюванням.

Фінал є драматургічним апофеозом твору. Найнапруженіша емоційно, навіть войовнича за характером частина завершує цикл. Між двома основними розділами розташовується зв'язка, що має більш спокійний, споглядальний характер, створюючи контраст для різкого повернення основної теми — рвано-поліритмічної, нервової. Л. Брауер вдається до принципу монтажу, що відсилає нас до творчості видатних модерністів, таких як, наприклад, Б. Барток. Досягаючи передкульмінаційної висоти, войовнича темпераментна тема раптово завмирає і твір закінчується мело-формулою першої частини, що подана у пасторальному характері. Така аркова структура створює відчуття завершеності форми.

Отже гітарний дует Л. Брауера «Селянська музика», що міцно увійшов до репертуару ансамблів по усьому світу, є втіленням неофольклорного мислення композитора, яке було притаманне ранньому періоду його творчості.

*В. Цицирєв*

## **ВПЛИВ СОЦІАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА НА МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЛЮДИНИ**

*V. Tsytsyriev*

### **THE INFLUENCE OF THE SOCIAL ENVIRONMENT ON A PERSON'S MUSICAL THINKING**

Система музичного мислення складається у соціальному середовищі, у спілкуванні людей один з одним. Тому в різних народів ми можемо спостерігати і його закономірності. Це особливо помітно при порівнянні, наприклад, східної та західноєвропейської музики. Для східної музики характерний розвиток музичної думки по горизонталі з використанням численних ладових способів (понад вісімдесят), багатство ритмічних структур, нетемперовані співвідношення звуків. Монодичний розвиток музичної думки сприяло розвитку хорових і оркестрових жанрів, притаманних європейській музиці. У європейській музиці, прихильній до гомофонно-гармонійного складу, розвиток музичної думки в мелодії обумовлено логікою руху гармонійних послідовностей. І закони музичного мислення у ній зовсім інші порівняно зі східною музикою.

Початковим поштовхом для включення процесів мислення найчастіше виявляється проблемна ситуація, в якій наявні засоби та можливості не дозволяють задовольнити наявну потребу. У навчальній діяльності проблемна ситуація постає у вигляді протиріччя, яке проявляється у невідповідності між наявними знаннями та новими вимогами. Ті знання, які слід засвоїти, займають місце невідомого. У процесі самостійного мислення, здійснюючи навчальні дії, добуваються необхідні знання.

Проблемні ситуації для розвитку навичок мислення можуть бути у вигляді зіткнення з життєвими явищами, фактами, що вимагають теоретичного пояснення, організацію практичних робіт, а також спонування до попереднього узагальнення нового матеріалу, формування власного погляду, порівняння наявних та отриманих знань, розбір явищ, які суперечать колишнім уявленням про ці явища.

Для розвитку навичок мислення у процесі сприйняття музики рекомендується виявити у творі головне інтонаційне зерно, визначити на слух стильовий напрямок музичного твору, знайти фрагмент музики певного композитора серед інших, приклад — знайти музичний фрагмент із музикою М. Лисенка у ряді з фрагментів Ф. Шопена, І. Ковача, І. Скорика. Після цього слід виявити особливості виконавського стилю при інтерпретації різними музикантами одного й того ж твору, визначити на слух гармонійні послідовності, підібрати до музичного твору твори літератури та живопису відповідно до його образного ладу.

При виконанні проблемних завдань на основі прослуханого матеріалу дуже корисно порівнювати роботи з одним і тим самим завданням. Обговорення та дискусії уточнюють процеси мислення, змушують їх чітко формулювати свої позиції й робити необхідні висновки.

Музичне мислення нерозривно пов'язані з музичною пам'яттю. Це швидке запам'ятовування музичного твору, його міцне збереження та максимально точно відтворення навіть тривалий час після вивчення. Великі музиканти легко

могли утримувати у пам'яті майже весь свій концертний репертуар. Пересічним музикантам за наявності здібностей доводиться кропіткою працею досягати такі висоти в музичній сфері. Це стосується всіх музичних здібностей взагалі і до музичної пам'яті особливо. Деякі великі фахівці в музичній сфері вважають розвиток музичної пам'яті, як і будь-якого іншого виду пам'яті, практично неможливим, тоді як інші доводять протилежну точку зору.

У процесі запам'ятовування музичного твору можна говорити про рухову, емоційну, зорову, слухову, логічну асоціативну пам'ять. Найбільш доступним видом для кожного музиканта на початковому етапі є слухова пам'ять. Вивчаючи цю проблему одні музикознавці вважають, що для музиканта важливі три види пам'яті — слухова, логічна, рухова. Інші вважають, що немає ніякої музичної пам'яті, а є звичайні види пам'яті, якими володіє людина. В теперішній час в теорії музичного виконавства затвердилася думка, за якою, найнадійнішою формою виконавчої пам'яті є єдність слухових і моторних компонентів. Всі інші види музичної пам'яті є цінними, але є допоміжними. Слуховий компонент у музичній пам'яті виступає провідним задля збереження ідеї твору та її художнього образу.

Розуміння твору дуже важливе для його запам'ятовування, тому що процеси розуміння використовується як прийоми запам'ятовування. Дія з запам'ятовування інформації спочатку формується як пізнавальна дія, яка потім вже використовується як спосіб довільного запам'ятовування. Умовою поліпшення процесів запам'ятовування виявляється формування розуміння як спеціально організованих розумових дій. Ця робота як початковий етап розвитку довільної логічної пам'яті.

Усі музичні здібності поєднуються єдиним поняттям — музичність. Це комплекс здібностей, що розвиваються на основі вроджених задатків у музичній діяльності, необхідні для успішного її здійснення. На них сильно впливає соціальне середовище.

І ми можемо стверджувати, що вродженими не є музичні здібності, а лише задатки, на основі яких ці здібності розвиваються.

*О. Гончаров*

#### **МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ НАД ПАРТИТУРОЮ В КЛАСІ ДИРИГУВАННЯ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ**

*О. Honcharov*

#### **METHODOLOGICAL ASPECTS OF WORKING ON THE SCORE IN THE CONDUCTING CLASS AT THE INITIAL STAGE OF STUDY**

Розвиток та вдосконалення системи мистецької освіти в нашій країні дозволяє вже на початковому етапі навчання націлювати здобувача вищої освіти на більш активне пізнання особливостей своєї майбутньої професії, формування спеціальних знань, умінь та навичок завдяки залученню до практичної творчої діяльності, що сприятиме подальшому розвитку індивідуальних творчих здібностей студентів та забезпечуватиме інтеграцію їхніх особистісних якостей в національну й світову музичну культуру.

Для успішного опанування предмета «Диригування» (*dirigere* — від лат. вести, керувати) окрім гарного музичного слуху, відчуття темпо-ритму, музичної

форми і стилю, певного рівня музичного мислення і пам'яті, виконавського досвіду, учень повинен мати базові знання з теорії та історії музики, сольфеджіо, елементарні знання з інструментознавства, але головним у процесі оволодіння елементами техніки диригування є робота над різними за жанрами, стилями та характерами музичними творами, що включає в себе ознайомлення з кращими зразками світової музичної спадщини й розвиток та вдосконалення уміння творчо аналізувати музичний твір, більш професійно визначаючи музичну форму, художньо-образний зміст і характер музичного твору за допомогою набутих диригентських прийомів та жестів.

Під час вивчення оркестрових партитур існують різні способи ознайомлення з музичним твором, а саме:

- прочитання з грою на фортепіано (якщо учень добре володіє певним музичним інструментом);
- прочитання внутрішнім слухом;
- прослуховування твору в запису (аудіо або відео);
- прослуховування в концертному виконанні та/або з клавіру у виконанні піаніста-концертмейстера.

Щоби учень навчився втілювати в реальність власну інтерпретацію звучання того чи іншого твору, необхідно при звичаювати його до уміння сполучати здобуті спеціальні знання з музично-теоретичних дисциплін, спеціального інструменту та колективного музичення, слуховий досвід, набуті практичні навички з техніки диригування з творчими завданнями та художньою метою.

Слід відзначити важливість самостійної роботи здобувача вищої освіти над оркестровою партитурою, особливо в початковий період навчання, яка є обов'язковою та вельми необхідною ланкою навчального процесу. Вона надає динаміки й додаткових знань, необхідних в майбутній професійній діяльності в якості керівника оркестрового колективу чи викладача фахових дисциплін. Під час самостійної роботи над музичним твором студент має можливість:

- проаналізувати історичну епоху, творчий стиль та основні напрямки діяльності даного композитора;
- здійснити теоретичний аналіз конкретного музичного твору, зокрема визначити специфіку його створення, форму, особливості метроритму, темпу, динамічну шкалу, особливо уважно враховуючи авторські вказівки щодо виконання;
- окреслити цезури поміж фразами, періодами, частинами, визначити особливості фразування, кульмінацію та загальний динамічний план музичного твору;
- ознайомитися із структурними елементами музичного твору, уважно аналізуючи рух окремих голосів, контрапункти, особливості взаємодії окремих музичних (сольних) інструментів та оркестрових груп, оркестрову фактуру тощо;
- прослухати різні варіанти інтерпретації даного твору в запису, використовуючи різноманітні технічні засоби, щоб мати уяву про традиції та різновиди виконання даного музичного твору різними диригентами та оркестровими або ансамблевими колективами.

В процесі навчання варто використовувати такі форми роботи, що посилюють увагу студента, розвивають його творче мислення, інтелектуальні

та особистісні якості. Використання сучасних інформаційних технологій, зокрема інтернет-ресурсів, є одним з ефективних засобів активізації навчального процесу, що значно збагачує інформаційне поле учня, його пізнавальні устремління, сприяє підвищенню інтересу до навчання взагалі та до опанування програмного матеріалу зокрема. Наочне ознайомлення з майстерністю відомих диригентів, з різними школами диригування надає учневі можливість порівнювати виконавські версії, аналізувати особливості індивідуального виконавського стилю кожного з диригентів. Завдяки інтернет-ресурсам також суттєво зростає поінформованість учнів щодо видань сучасної навчально-методичної літератури з питань диригентського мистецтва тощо.

*В. Осипенко*

**ПРО СПЕЦИФІКУ ЛОКАЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ НАРОДНОПІСЕННОЇ  
ТРАДИЦІЇ СЕЛА СПІВАКІВКА ІЗЮМСЬКОГО РАЙОНУ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛ.**

*V. Osypenko*

**ABOUT THE SPECIFICITY OF THE LOCAL VOCAL STYLE  
OF THE FOLK SONG TRADITION OF THE VILLAGE OF SPIVAKIVKA  
OF IZIUM DISTRICT OF KHARKIV REGION.**

Війна актуалізувала проблеми національної культури. Очевидною стала гостра необхідність максимального спрямування зусиль на сферу екології національної культури, національної музики, народної пісні. Смертельно небезпечним виявився брак цілеспрямованих дій у напрямі формування національного світогляду народу взагалі та ствердження його у мистецтві зокрема.

Ми спостерігали як «замовкають» цілі села, які мали потужний потенціал розвитку любові до власної культури, історії, пісні. Із втратою народної пісні в її природному середовищі побутування, ми губимо праматерію української душі (за М. Шлемкевичем) – пісенну ліричність. Так, у 2015 році вже не співало село з красивою промовистою назвою Співаківка Ізюмського району. Це та земля, яка зазнала у сьогоднішній російсько-українській війні нелюдських знущань та тортур. У 1999 та 2002 рр. разом із колегою О. А. Шишкіною автором було здійснено кілька сеансів запису та зафіксовано там зразки традиції ліричного виспівування. Самобутні варіанти традиційної лірики у виконанні народних співачок родинного гурту вражали яскравим проявом справжнього слобожанського музичного діалекту із його темброво насиченим гуртовим звучанням. «А вже років двісті», «Калина висока на листя широка...», «А в неділю вранці, ще сонце не сходить...», «Сіре вутя», «Ой у полі озеречко...», «Ой зійди, зійди, місяць за комору...», «Копав, копав криниченьку...», «Тиха, тиха та на дворі погода», «Ой відтіть зоря, а відтіть друга...» – це вірці, передані у спадок останніми охоронцями традиційного співу села Співаківка, репрезентують етнічний звукоідеал. Його актуалізовано співачками у тембровій, інтонаційно-фактурній, вокально-стильовій своєрідності та оригінальності мелосу народнопісенної традиції.

Регіональний виконавський стиль виявляє тісний зв'язок із специфікою місцевого мовного діалекту, особливо відчутний він у звучанні голосних, що часто формуються «змішано». Єдина близька розмовна позиція звуку



та узагальнена форма голосних надає вокальній лінії максимальної рівності й кантиленності, а співу особливої «летючості». Манера співу родинного гурту с. Співаківка відрізняється доволі об'ємним «оксамитовим» звучанням тембрально насиченого грудного регістру.

Особливого значення у кривавих реаліях сьогодення, у переусвідомленні історії України набуває, записана у с. Співаківка давня пісня літературного походження «А вже років двісті...», як вияв вольного духу, народного спротиву московському поневоленню. Народна пам'ять зберегла, попри всі заборони і небезпеку, історичну правду, закодовану в співаному тексті. Пісня, створена Анатолієм Свидницьким у 50-х рр. XIX ст., стала широко розповсюдженою як народна по всій території України, незважаючи на те, що її виконання заборонялося і каралося в Російській імперії та у СРСР. У поетичному тексті гостро засуджувалася діяльність Богдана Хмельницького та Переяславська угода. Коментуючи свій спів, співачки с. Співаківка говорили : «Ой як же її раніше співать боялись!...» Тому, мабуть, виконання саме цієї пісні відрізнялося більш стриманим характером, більш низьким рівнем загального звучання (відносно інших наспівів) та випадкова заміна в поетичному тексті (*під турецьким караулом, замість московським...*). Тому як, ясно розуміючи зміст поезії, вголос довгі роки виспівували зазначену підміну. Розспівність виконання пісні поєднується з особливою експресією виголошення поетичного слова, значною агогікою та наявним емоційним напруженням. Значна редуція голосних забезпечує абсолютну рівність вокальної лінії, єдність повнозвучного потоку потужного тембрально насиченого слобожанського співу.

Відродження, вивчення та захист втраченого спадку народнопісенної традиції краю має бути одним з ключових завдань екології культури. А тому першорядного значення набуває діяльність молодіжних та дитячих навчальних колективів, а також професійних дослідницько-виконавських гуртів, чію творчість неодмінно спрямовано на відродження традиційного пісенного мистецтва, його звукового еталону.

*Ю. Карчова*

## **АВТЕНТИКА В СУЧАСНОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ**

*Yu. Karchova*

### **AUTENTICITY IN CONTEMPORARY NATIONAL ART SPACE**

Плюралістичні спрямування культурного процесу детермінують множинність та світоглядну, аксіологічну, ментальну, художньо-виразову різнобарвність сучасної національної художньої практики. Одним із її модусів, актуалізованим тенденцією інтенсифікації національної ідентичності, як опозиції глобалізаційним процесам, є автентичні пошуки. У різнобарвності їх виявлення як в академічній, так і масовій царинах музичного мистецтва, уможливується окреслення декількох варіантів сучасної репрезентації автентики.

Тенденція її модифікаційної трансформації в академічному просторі репрезентована зокрема операми Є. Станковича «Коли цвіте папороть» (1978) та «Opera rustica» («Сільські сцени», для сопрано, баритона, камерного оркестру, 2008). Автентичне начало, насамперед, знаходить вираження на

світоглядному рівні — у домінуванні інтровертної медитативності, в апеляції до міфологічної свідомості, у рамках якої деактуалізується процесуальність, лінійність сюжетики поступається місцем драматургії статички. «*Opera gustica*» є водночас прецедентом трансформації атрибутивних композиційно-структурної організації жанрової моделі опери в «пісенну оперу», яка сягає корінням традиції музично-драматичних творів І. Котляревського. Суттєвим маркером «автентизації» оперного жанру є модуляція академічного вокалу в царину романсової інтонаційності, «нової простоти», суголосній укоріненій у колективній свідомості значущості жанрових витоків колискової та концептів Життя, Матері, Долі, в яких концентровано ментальні настанови нації.

Інший модус функціонування автентики детермінований її надактивною апробацією в царині масового мистецтва, що засвідчують численні індивідуалізовані інтерпретаційні варіанти народнопісенної виконавської парадигми у творчості Каті Chili, Ілларії, М. Юрасової (Млада), І. Червінської, О. Нікітюк, а також гуртів «ДахаБраха», «Go-A», «Kalush Orchestra» тощо.

Характерними рисами процесу трансмісії автентики у світовий стильовий простір масового музичного мистецтва є не тільки збереження її виконавських маркерів — специфіки звукодобування, артикуляції, особливостей імпедансу. Органічність функціонування автентики в царині масового музичного мистецтва забезпечує багаторівневий синтез її маркерів із атрибутивними ознаками естрадного співу, джазу, етно-поп-року, електро-фольку, електронної музики, перформансу тощо.

На відміну від зазначеної оперно-модифікуючої тенденції, позначеної академізацією народнопісенної виконавської парадигми, в контексті масової культури її специфічні риси часто постають у декларативному, акцентованому виявленні, що обумовлює й створення прецедентів «барокового» за інтенсивністю синтезу-контрасту із новітніми стильовими спрямуваннями. Посиленню ефекту зіткнення культур у синхронії та діячності слугує й притаманна сучасним національним репрезентаціям народнопісенної виконавської парадигми актуалізація її первинної синкретичності, детермінована значущістю позамузичного, контекстуального компонента та візуальної складової.

Яскравим свідченням всеохопного стильового контрасту площин художнього цілого слугує творчість гурту «Go-A», в якій народнопісенна виконавська парадигма на аудіо-рівні накладається на стильові риси стім-панку на візуальному рівні. Культурну «багатошаровість» творчості гурту «Kalush Orchestra» забезпечує як апелювання до найдавніших інтоном фольклору, репрезентативних рис народнопісенного виконавства, атрибутивних тембрових маркерів народного інструментального мистецтва, так і їх безпосереднє співставлення із маркерами новітніх стильових мейнстримів, а також інтенсифікація стилістично відмінних візуального та хореографічного компонентів.

Трансмісійні процеси, які забарвлюють онтологічний вимір автентики в сучасному національному художньому просторі, не позбавляють її тих світоглядних, ментально обумовлених засад, які складають її концептуальну основу та забезпечують її вічну життєвість. З одного боку, такою ланкою спадкоємного зв'язку із духовним спадком автентики слугує традиційна ознака

носіїв народної пісенності — активна пасіонарна, свідомо громадянська позиція, максимально інтенсифікована в сучасних соціокультурних реаліях. З іншого боку, і життєвість, і суспільна затребуваність, і потужний стиль-адаптивний потенціал сучасних модифікацій народнопісенного мистецтва мають основою актуалізацію ідентифікаційних концептів нації — Долі, Волі, Свободи, Матері.

На такому концептуальному ґрунті, позначеному перманентною значущістю та духовною вкоріненістю в особистісну свідомість, інтерпретаційна варіативність автентики парадоксальним чином набуває світоглядної цілісності та загальнонаціональної значущості як індивідуально та колективно збережений на рівні художньої практики знак національної ідентичності в мультикультурному художньому просторі.

*О. Скворцова*

### **РОЗВИТОК ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ МЕЖИ ХХ–ХХІ СТ.**

*О. Skvortsova*

#### **DEVELOPMENT OF THE OPERA ART OF UKRAINE AT THE TURN OF XX–XXI CENTURIES**

Багатоспрямованість сучасного жанрового модифікування опери є безпосереднім відбиттям унікальності сучасного культурного простору України, позначеного специфічним накладанням культурних контекстів — минулого та сучасного, світового та національного.

Відродження національних джерел культури, національної системи цінностей слугує нині для митців потужним імпульсом до онтологічної та феноменологічної «модуляції» опери у фольклорний контекст та водночас у царину сакральних цінностей.

Хорові опери Л. Дичко «Золотослов», «Вертеп», «Різдвяне дійство», синтезуючи світську та релігійну сфери, академічне та народне вокальне виконавство, традиції й новації, засвідчують спрямованість сучасного вокального мистецтва на формування нової, виконавськи «відкритої», творчої особистості вокаліста. Чергування антифонних і сольних номерів у «Різдвяному дійстві» є підставою для миттєвої зміни вокалістом виконавської самоідентифікації: від осмислення себе як хориста, невід'ємного елемента цілісної хорової маси, до позиції вокаліста як провідного носія інтонованого сенсу, мелосу та виразника концепції, лідера змістовно-інтонаційного процесу. Культурно-мікстовий характер музичної мови твору, в якому авторка звертається до різних прийомів вокально-хорового інтонування та звукодобування: глісандо, спів із закритим ротом, гучні вигуки, шепіт, відбиває полілог культур, в якому вокаліст є його ініціатором, здатним до модуляції в різні культурні та виконавські простори.

У такій же іпостасі, єднаючи світський і сакральний, національний і світовий музичний простори, постає вокаліст в опері О. Козаренка «Час покаяння», партію якого наповнюють стильові та семантичні апеляції до різних історичних і національних культур — риторичні фігури (Хрест, анабасіс-катабасіс), мелодійні секвенції *Dies irae*, колоподібність, дзвонивий комплекс, ритм, прийом антифонного співу, елементи псалмодії, анафори (повтор) тощо знаки європейського поліфонічного мистецтва (фуга) та національного музичного спадку — думні інтонеми. Як результат, місія виконавця з реалізації задуму

композитора перетворюється на місію носія історичної пам'яті, позиціонованої як ціннісно-духовний стрижень, свого роду код нації, народу, країни.

Розвиток української опери вирізняє спрямованість на «вписування» у світовий культурний контекст за збереження національного начала. М. Скорик в опері-притчі «Мойсей», репрезентуючи оперний жанр як концентрат культурної пам'яті, створює сучасну пасонарну, кордоцентричну національну візію однієї з вічних тем європейського мистецтва. Символічність концепції твору закарбовують апеляції до мета-мови оперного мистецтва, в якій синтезовано естетичний принцип національної драми, сполучення сцен релігійного характеру з інтермедіями, хорового співу із танцями, атрибути опери XIX ст. — лейтмотивний принцип, інтонеми, які «відсилають» до веризму. На виконавському рівні це є суттєвим викликом для вокалістів, які постають перед проблемою формування специфічної творчої позиції. Вона передбачає не тільки винятково масштабний творчий тезаурус, когнітивне та технічне володіння специфікою української, італійської, німецької, австрійської опер, «академічну адаптацію» фольклорних і пісенних інтоном.

Апеляція до найдавніших джерел європейської культури слугує концептуальним опертям і в мелодрамі О. Козаренка «Орестея». Синтез знаків культури Античності (на рівні тематики та сюжетики), Просвітництва (на рівні жанру — мелодрама), романтизму (на рівні архітектоніки — скріплення музичного матеріалу лейтмотивами-символами, композиційним значенням міфологеми кола), модернізму (на емоційно-образному рівні — знаки експресіоністської драми з її гранично екзальтованою емоційністю) у комплексі зумовлюють формування унікального художнього простору, який О. Коменда характеризує як акадичне жанрово-стилістичне середовище мелодрами. Акумуляція в ньому музичного, зокрема й виконавського, досвіду культури по «історичній вертикалі» надає постаті вокаліста статусу особистісно-творчого перехрестя культурних тяжінь. Їх конкретизацією слугують атрибутивні засади як академічного вокалу (звукодобування, звуковедення, дихання, артикуляції, тощо), так і позаакадемічного — із змістовно значущою палітрою засобів вокальних прийомів (шепіт, зойки, крик, глісандо тощо). Кожен із персонажів твору (у постановці опери І. Волицької) має власну пластичну та мімічну палітри, що підносить значення пластичного компонента в драматургії вистави та перетворює вокаліста на універсального виконавця, для якого акторське й вокальне начала постають у невід'ємній цілісності.

В опері «Благовіщення» О. Щетинського «накладаються» різноспрямовані тенденції розвитку національного оперного жанру. На основі сакрального сюжету Благовіщення — одного з провідних для європейського мистецтва — митець «сакралізує» та камернізує модель світського жанру опери, піддаючи ревізії фактично всі його атрибутивні основи та новачіно інтерпретуючи основи академічного вокалу. Фортепіано та мелодизовані ударні, за задумом митця, є «інструментальним» персонажем, символом сакрального світу, діалог із яким протягом усього твору висуває потребу створення виняткової психологічної єдності, зумовлену й аконфліктною драматургією «Благовіщення», і позитивною сутністю образів Марії та архангела Гавріїла. Музичну мову та мислення «Благовіщення» О. Щетинського вирізняють

атональність і модальність, емансипація дисонансу та тембру, алюзії барокової і класичної оперної стилістики.

Віддзеркалюючи парадигмальні риси культури постмодернізму, українська опера демонструє пріоритетність таких часто суміщених тенденцій трансформації жанрової моделі, як: «фольклоризація» та «сакралізація», синтез сакрального та світського начал, репрезентація концентрованого втілення світової та національної культурної пам'яті.

Плюралістичність утілення синтезу традицій та новацій в новітніх національних репрезентаціях опери дозволяє констатувати такі тенденції модифікації в них академічного вокалу: розширення виконавської палітри прийомами народного, естрадного вокалу та експериментальними позавокальними прийомами виконавства; виконавська мобільність і відкритість; значущість творчого тезаурусу й інтелектуально-аксіологічного компонента виконавства; спрямованість на формування універсальної постаті вокаліста, здатного до розкриття множинних сенсів і формування нових типів художньої комунікації; формування творчої позиції носія культурної пам'яті та вищих духовних цінностей Людства, медіатора між культурами та епохами, ініціатора полілогу культур.

*С. Манько*

#### **ТЕМА ВІЙНИ В ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ**

*S. Manko*

#### **THE THEME OF WAR IN POPULAR ART OF UKRAINE AT THE PRESENT STAGE**

У цей складний час, що переживає наша країна, дуже важко знаходити сили для боротьби з жорстокістю ворога і надихатися на перемогу. Тому нині, на етапі війни в Україні, просто не можна недооцінювати силу, яку здатне привнести і розвинути вітчизняне естрадне мистецтво для підняття духу українських людей і заради єднання нашого народу проти агресії.

Вітчизняні артисти, всі, без виключення, беруть активну участь у цій війні. Хтось пішов на фронт буквально, хтось звертається до гострої теми, намагаючись підняти патріотичний дух і здійснює підтримку як цивільного населення, що опинилося в складних реаліях життя і понесло втрати близьких, своїх домівок, так і підтримують бійців, котрі захищають нашу вітчизну на полі бою.

Немає жодного українського виконавця на естраді, який би не торкався цієї болючої теми. Хтось з артистів прагне надихнути на перемогу, задіюючи оптимістичність і бадьорі нотки у своїх композиціях, хтось вдається більше до лірики, адже в розлуці людям важко бути на великій відстані з коханими, хтось, демонструючи світу всю біль і жорстокість того, що відбувається, підштовхує світову спільноту до підтримки України всіма можливими засобами.

Такі пісні як «Україна переможе» Олександра Пономарьова, «Героям слава!» Олега Скрипки, «Байрактар» Тараса Боровка, «Забирайся війна» Павла Табакова, «Я — Україна» Насті Каменської, «Перемога» Марії Бурмаки, «Будем воювати» Юркеш, «Стефанія» Kalush Orchestra, «Геть з України» Jerry Heil, перероблена версія пісні «Я солдат» Сергія Бабкіна та багато інших лунають цілодобово в радіоефірах та активно заповнили вітчизняний інтернет-

простір. Про те, що ці композиції користуються великою популярністю серед українського населення, безумовно, говорить значна кількість їх переглядів на youtube-каналах виконавців. Що підтверджує важливість підняття цієї болючої тематики.

Також слід відзначити і той факт, що всі російськомовні артисти у власній творчості одразу перейшли на українську мову, адже кожен виконавець переглянув своє відношення до російської мови у контексті цієї війни. Радіо хвилі транслюють лише україномовний продукт і це також, безсумнівно, сприяє розвитку нашої нації.

Пісні цієї війни співають не лише в Україні. Оскільки наш народ дуже співочий, а українські діти займаються вокалом з маленького віку і цей різновид творчості є найпопулярнішим в країні, ми бачимо таку картину, що навіть тимчасово переїхавши в інші держави діти, продовжують виступати на майданчиках чужих їм міст в підтримку України. Діти виконують патріотичні композиції на заходах різних країн по збору коштів на підтримку Збройних сил України, допомагаючи своєю творчістю і відчуваючи, що їх внесок у перемогу є також важливим на даному етапі.

Пісня допомагає висловити біль втрат і допомагає вилити душу в музику, скинути стрес і йти далі. Придає сил та наснаги, вселяє надію і підбадьорює. Отже, в час війни не можна не дооцінювати значення близької для масового глядача рідної пісні і артисти, в свою чергу, стоять на передовій на творчому фронті своєї країни. У багатьох виконавців у воєнний період написано вже по декілька композицій, присвячених цій складній тематиці, адже зараз мовчати не можливо.

Наша музична культура навіть у важких умовах демонструє свою живучість і силу духу нашого народу. Тому пісня була, є і буде душею України, яка надихає свій народ на перемогу над ворогом.

*А. Гладких*

## **ЗАСТОСУВАННЯ ШТРИХІВ В ОРКЕСТРОВОМУ ВИКОНАННІ**

*А. Hladkykh*

### **APPLICATION OF STROKES IN ORCHESTRA PERFORMANCE**

Сучасна практика гри на духових інструментах вимагає від музикантів-духовиків досконалого володіння штриховою технікою не лише у сольному, а й у оркестровому виконавстві. Вміле застосування штрихів, підпорядкування їх художнім завданням сприяє досягненню виразного звучання оркестру, розкриттю емоційно-художнього змісту музики, яка виконується. При грі в оркестрі застосовуються ті ж штрихи, що і в сольному виконавстві: деташе, легато, стаккато, маркато, мартеле, нон легато, портато.

Однією з важливих вимог оркестрового виконавства є строга дисципліна штриха, яка досягається одночасним та одноманітним виконанням атаки звуку, а також узгодженням ведення звуку, закінчення або з'єднання його.

Досягнення уніфікації штрихів слід розпочинати з усунення недоліків у тому виконанні в окремих музикантів. Так, у процесі роботи над штрихом деташе потрібно стежити за тим, щоб у всіх виконавців атака звуку була твердою

(але не акцентованою) і щоб тривалість звуку не коротшала, а витримувалася повністю.

При виконанні штрихом стаккато не слід занадто коротити звуки, особливо у верхньому регістрі інструменту, оскільки вони мають невелику кількість обертонів і звучать дуже різко.

Працюючи над легато, потрібно домагатися плавного, зв'язного з'єднання звуків. При цьому музиканти, котрі грають на дерев'яних духових інструментах, повинні стежити, щоб не було проміжних звуків при виконанні арпеджованих пасажів і стрибків, а тромбоністи — за плавним, без глісандо, з'єднанням звуків.

Виконання акцентованих штрихів вимагає від учасників оркестру узгодження акценту, і ведення звуку. При цьому слід звернути увагу на те, що в штриху маркато сила звуку після акценту повинна слабшати і тривалість його повністю, а в штриху мартелі — після акцентованого початку звук повинен витримуватися на одній динаміці та тривалість його, як правило, має дещо скорочуватися.

При виконанні штрихами нон легато і портато потрібно домагатися одноманітної м'якої атаки і стежити за тим, щоб у нон легато звуки дещо скорочувалися, а портато їх тривалість гранично витримувалася.

Для досягнення в оркестрі єдності штриха корисно грати гамми, а також спеціально написані для цього вправи. На репетиції можуть застосовуватись різні методи для узгодження штриха. Так, наприклад, у процесі роботи над музичним твором для вироблення в оркестрі одноманітного акценту можна прослухати, як його виконує кожен виконавець, узгодити характер акценту у кожній партії, а потім зіграти його разом.

Для досягнення спільності штриха у мелодійних чи акомпануючих голосів можна попрацювати окремо, а потім об'єднати. Ретельного узгодження штриха треба домагатися під час виконання творів поліфонічного складу, а також у творах гомофонного складу при передачі мелодії від одного голосу до іншого, особливо, при виконанні подібних фраз. Успішне вирішення цього завдання багато в чому залежатиме від єдиного розуміння кожним учасником оркестру характеру всієї музичної побудови, що виконується у різних голосах. Працюючи над досягненням єдності штриху, оркестранти повинні пам'ятати, що уніфікація штрихів в оркестрі не повинна порушувати смислової структури та логіку розвитку музичної думки, а сприяти їх виявленню.

Кожен окремо взятий штрих має безліч властивих йому природі відтінків, дуже різних за своїм характером. Нотний запис не має поки що засобів для позначення всіх тонкощів, властивих природі кожного штриха, тим часом саме від цих тонкощів і відтінків, зрештою, залежить повне художнє розкриття образності музичної думки.

Працюючи над штрихами, виконавці повинні добре знати «природу» свого інструмента, особливості виконання штрихів у різних регістрах, а також пам'ятати, що вибір штриха визначається стилем та характером музичного твору, конкретно його побудовою.

У процесі репетиційної роботи оркестру всі штрихи мають бути узгоджені та внесені кожним виконавцем до своєї партії вже на початку роботи над музичним твором.

Є. Козеняшев

## ПЕРМАНЕНТНЕ ВИКОНАВСЬКЕ ДИХАННЯ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Е. Kozeniashev

### PERMANENT PERFORMATIVE BREATHING WHEN PLAYING WIND INSTRUMENTS

З давніх часів бажання людини відтворити всесвіт у своєму житті спонукало її до пошуку засобів об'єднання з ним. Перші настінні малюнки, перші відтворені людиною звуки природи — це її спроби до копіювання оточуючого середовища. Людина створювала музичні інструменти, що імітували природні звуки — вітра, дощу, співу птахів тощо. Таким чином, еволюціонуючи, людство створило музичне відображення дійсності. Музика увійшла у повсякденне життя у вигляді релігійних обрядів, весіль, поховань, побутових святкувань та родинних традицій.

На усіх континентах виконавці на духових інструментах шляхом пошуків використання різноманітних прийомів звукоутворення прийшли до відкриття так званого перманентного дихання. Воно давало можливість створювати довготривале звучання без пауз та зупинок.

Традиція Східної музики, яка базується на виконанні творів у стилі «мугам» на народних духових інструментах, таких як авлос, зурна, дудук, шалюмо тощо, вимагає від виконавця володіння перманентним, безперервним, диханням.

Назва — *перманентне* дихання — походить від латинського «*permanes*», та означає «*постійний, безперервний*». Це так зване «*ланицогове*» дихання, що являє собою *третій* тип дихання після *грудного* та *змішаного*, за допомогою якого виконавець здійснює тривалий безперервний видих.

У класичну музику цей тип дихання прийшов у ХХ ст., дозволяючи виконувати тривалі кантиленні мелодії, а з розширенням репертуару для духових інструментів — технічно складних епізодів. Техніка цього типу дихання, окрім звичайних «вдих — видих» відрізняється штучним видихом, який здійснюють м'язи щік, і штучний вдихом через ніс.

Після видиху, коли залишається у легенях небагато повітря, потрібно перемістити невелику частину повітря у ротову порожнину, розширяючи при цьому щоки, і вичавити його м'язами в інструмент, при цьому якби перехоплюючи, зробити короткий вдих через ніс.

Треба зазначити, що це найскладніший момент, тому що амбушур повинен так бути налаштованим (завдяки довготривалим вправам), щоб утримувати відповідний стрій та інтонацію звуку. Цей прийом зараз використовується музикантами-духовиками, що грають на лабіальних, язичкових та мундштучних інструментах, попри їх різні специфічні властивості.

Опанування цього процесу треба починати у середньому регістрі, і тільки потім переходити до вищого регістру. Спочатку виконувати гами штрихом *legato*, пізніше переходячи на тризвуки, арпеджіо та скачки. Все це спряє виконавцю отримати величезний досвід для виконання складних сучасних композиторів.

Втім, власний виконавський досвід та роки спілкування з багатьма виконавцями на духових інструментах дозволяють робити деякі висновки. Треба визнати той факт, що цей прийом вимагає від виконавця постійної



напрути м'язів амбушура і серцевих м'язів без можливості їх розслаблення та відпочинку. Вочевидь, це не сприяє нормальній роботі серця та органів дихання. Тому треба обережно підходити до цього питання та на початку процесу опанування перманентним диханням робити тривалі перерви, щоб не нашкодити м'язам амбушура.

*С. Романенко*

## **ТРАДИЦІЇ ВИКЛАДАННЯ ГРИ НА СКРИПЦІ В УКРАЇНІ**

*S. Romanenko*

### **TRADITIONS OF VIOLIN TEACHING IN UKRAINE**

Ефективність занять із скрипачами значною мірою залежить від того, якими методами навчання володіє викладач, наскільки йому вдається сформувати й утримати інтерес до оволодіння виконавськими навичками. Це пояснює актуальність виявлення різних методичних систем, аналіз інноваційних ідей та вдосконалення сучасної музично-педагогічної практики.

Струнно-смичкові інструменти — попередники скрипки були відомі в Київській Русі ще в X–XI ст., про що свідчать фрески Софійського собору в Києві із зображеннями музикантів, письмові згадки в документах XI ст. про інструмент «смик», традиції гри на «гудках» скоморохів тощо. Свого сучасного виду скрипка набула тільки в середині XVI ст. Прототип сучасної скрипки в Україну проник завдяки мандрівникам-музикантам у XV — на початку XVI ст. і з того часу скрипкове музикування в країні стало поширюватися у вигляді народного музичного виконавства. Становлення професійного скрипкового мистецтва в Україні розпочалося з кінця XVIII — початку XX століття в осередках музичної культури, чому сприяла організація вищих та середніх музичних навчальних закладів. У цих установах працювали провідні фахівці, закладаючи основи національної методичної системи.

У Львові виникнення скрипкових традицій пов'язують з діяльністю видатного скрипача-віртуоза Кароля Ліпінського, педагога Є. Щедрович-Ганкевичевої та їхніх послідовників — Є. Перфецького, О. Москвичіва, Ю. Крихи, надалі — О. Криси, Л. Шутко та ін. У Києві не менш плідно працювали викладачі І. Водольський, О. Шевчик та їх учні — І. Котек, А. Колаковський, М. Сикарда, М. Ерденко, Ю. Лясута, Д. Пекарський, музиканти наступних поколінь — В. Козін, І. Андрієвський, Б. Которович тощо. Особливе місце в українській скрипковій педагогіці зайняла школа П. С. Столярського в Одесі.

Важливу роль у становленні та розвитку скрипкової школи відіграло створення розгалуженої мережі музично-навчальних закладів. Аналіз змісту та методів навчання науковцями та практиками дає підстави стверджувати, що методика, яку застосовували вчителі, була значною мірою копією системи середньої та вищої фахової освіти, пристосованої до навчання відповідно віковим особливостям, що мало як позитивні, так і негативні наслідки.

Вирішення дилеми може певною мірою запобігти використанню науково-практичного досвіду, набутого в ході розробки експериментальної музично-освітньої системи, яка здійснювалася за наказом Міністерства культури України в 70–80-ті роки минулого століття під керівництвом кафедри Наукових основ музичної педагогіки Київської державної консерваторії.

Головними ідеями цього експерименту стали впровадження системного підходу до організації навчального процесу, спрямованого на розвиток художнього мислення учнів і цілеспрямоване виховання самостійності та творчої активності на засадах координації змісту навчання всього комплексу предметів, розробки технології формування художньо-виконавчих, виконавсько-технічних навичок і навичок самостійного та творчого музикування в їх єдності. В основу методики було покладено досить традиційні для музичної педагогіки питання, натомість вирішувались ці завдання на засадах інноваційного підходу, побудованого на виявленні певних етапів у формуванні художнього мислення особистості та відповідно до них — планування загального навчального процесу.

У розбудові експериментальної методики враховувались ідеї та досягнення провідних вчених (Л. Бочкарьов, А. Готсдінер, Б. Теплов, О. Костюк, В. Медушевський), досягнення науковців і практиків в галузі загального та музично-інструментального виховання (Л. Баренбойм, К. Орф, Д. Кабалевський, З. Кодая), напрацювання видатних методистів-скрипалів (Л. Ауэр, Ю. Янкевич, О. Юр'єв, О. Шульпяков, С. Мильгонян, М. Берлянич). Питанням підготовки скрипалів до музикування присвячені чисельні праці фахівців, серед яких — методичні праці В. Григор'єва, Б. Которовича, В. Стеценка, З. Ядловської, навчальні посібники, спрямовані на цілеспрямовану організацію навчання (Н. Плахцінська, Л. Старюк, О. Станко, В. Якубовська).

Одна із провідних ідей експериментальної методики навчання містилась в тому, що стрижнем у виборі організаційних форм, методів, музичного матеріалу має бути реальний всебічно-музичний розвиток особистості, її виховання як художньо освіченої, здатної до самостійної та музично-творчої діяльності музиканта. У цьому аспекті важливим було встановлення зв'язку із музично-теоретичною освітою учнів. Відправними положеннями слугувала організація навчання на засадах науково обгрунтованої логіки формування послідовності щодо оволодіння навичками гри на інструменті, читання з листа, домашньої роботи над репертуаром.

Особлива увага надавалась формуванню навичок гри по нотах і формування навичок самостійної роботи над незнайомим текстом, які досягались на засадах забезпечення відомої «тріади» — принципу гри по нотах: бачу (нотний текст) — уявляю його звучання (усвідомлюю характер співвідношення звуків та уявляю його собі внутрішнім слухом) — граю, тобто практично озвучую представлений образ в конкретних виконавських діях.

Отже, у надрах розглянутої методики вирішувалось питання оволодіння виконавськими навичками на високому рівні складності, здатності до втілення художньо-образного змісту твору, його свідомої інтерпретації. Все це засвідчило наявність потенційних можливостей щодо вдосконалення методичної системи навчання скрипалів у вітчизняній музично-педагогічній науці та практиці, підвищення її ефективності в духовному, культурному, музичному розвитку.

В умовах оновлення педагогічної парадигми, гуманізації освітньо-виховної системи, посилення уваги до духовності та рівня культури хвилює вчених і практиків.

В. Зима

**КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА З ОРКЕСТРОМ А-DUR В. А. МОЦАРТА:  
ВТІЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ В АВТОРСЬКИХ РЕДАКЦІЯХ**

V. Zyma

**CONCERT FOR CLARINET AND ORCHESTRA IN A-DUR BY W. A. MOZART:  
IMPLEMENTATION OF PERFORMING INTERPRETATIONS IN AUTHOR'S EDITIONS**

«Концерт для кларнета з оркестром *A-dur* Вольфганга Амадея Моцарта» — це один із перших рядків списку з вимогами до виконання будь-якого конкурсу солістів чи відбору на посаду артиста симфонічного оркестру. Важко уявити твір більш значущий у репертуарі будь-якого соліста-кларнетиста; виконання Концерту є серйозним показником зрілості музиканта, адже недостатньо лише безпомилково відтворювати нотний текст, потрібно володіти виразними засобами, мати тонкий музичний смак, знання та розуміння стилістичних особливостей твору.

На сьогодні відео- та аудіохостинги переповнені варіантами виконання Концерту для кларнета з оркестром *A-dur* В. А. Моцарта, а на полицях музичних крамниць можна побачити редакції твору багатьох всесвітньо відомих видавництв. Таке різноманіття версій легко пояснити розбіжностями, що існує до теперішнього часу серед музикантів, трактування нотного тексту твору. Суперечності стосуються визначення правильного темпу частин (особливо першої), виконання мелізмів, динамічних нюансів та штрихів.

Часто музиканти-початківці звертаються до записів досвідчених виконавців, щоби взяти до уваги деякі деталі штрихової виразності, фразування чи звукодобування. Інколи й солісти із доволі широким сценічним досвідом також не хнутьють знайомством із новими записами давно знайомих творів чи їх редакціями. Окрім безсумнівної користі постійних пошуків нового звучання, величезна кількість варіантів аудіо-записів чи редакцій одного твору може завести сучасного виконавця у лабіринт, в якому надто легко заблукати.

Перші друковані версії Концерту з'явилися завдяки видавництвам *André of Offenbach*, *Breitkopf & Härtel of Leipzig* та *Sieber of Paris*. Майже півтора століття музиканти послуговувались цими найбільш ранніми виданнями із авторським присвяченням австрійському кларнетисту та другу В. А. Моцарта — Антону Штадлеру. Найбільшим скарбом для музиканта, що зацікавлений у редакції, в якій будуть максимально враховані властивості музичного інструмента, для якого твір написаний, становитиме видання із редакціями безпосередньо солістів.

Із середини минулого століття у різних європейських та американських видавництвах почали з'являтися друковані версії виконання солістів-кларнетистів. Наприклад, редакція *International Music Company (IMC)* головного кларнетиста початку ХХ ст. у провідних британських оркестрах Реджинальда Келла (*Reginald Kell*), який перетранспонував клавір у *B-flat* для можливості виконання на кларнеті строю *b*. Той самий прийом використаний й у видавництвах *Ricordi* з редакцією італійця Аламіро Гамп'єрі (*Alamiro Giampieri*) та *G. Schirmer* із редакцією американського кларнетиста австрійського походження Еріка Симона (*Eric Simon*). Ще один англійський виконавець

Алан Гакер (*Alan Hacker*) запропонував свій варіант виконання, який з'явився у видавництві *Schott Music*.

Найбільше цінуються сучасними солістами-кларнетистами редакції Концерту для кларнета з оркестром *A-dur* В. А. Моцарта двох найбільш відомих виконавців на кларнеті сьогодення – німецьких кларнетистів Карла Ляйстера (*Karl Leister*) та Сабіни Майєр (*Sabine Meyer*). Редакцію першого випустило видавництво *Eufonia*, а от С. Майєр випустила свою версію разом із чоловіком Райнером Веле (*Reiner Wehle*) у видавництві *Schott*, а також у складі родинного тріо *Trio di Clarone* із чоловіком та братом Вольфгангом (*Wolfgang Meyer*) у *Breitkopf edition*.

Це зумовлено багатьма причинами, серед яких те, що обидві версії створені саме німецькими музикантами, а також щедрість вказівок щодо штрихів та динамічних нюансів. Між двома таборами прихильників цих редакцій та манери виконання їх творців часто точаться суперечки: гру Карла Ляйстера характеризують строгою, інколи навіть сухою та позбавленою різноманіття яскравих кольорів, але разом із тим відзначають найкрасивіший звук серед кларнетистів сучасності; виконання Сабіни Майєр у порівнянні – розслаблене та невимушене.

Редакції обох виконавців не мають критичних відмінностей, але вони все ж є. Сабіна Майєр дає варіанти штрихів, що вказані у лапках, які відрізняються від уртексту, але не виписує каденції соліста, на відміну від Карла Ляйстера. Кларнетистка також насичує партію соліста постійними поступовими змінами динаміки. Цікаво, що обидва виконавця використовують прийом перенесення деяких пасажів на октаву нижче, але роблять це у різних місцях.

Усім кларнетистам, від студентів до професіоналів, слід ознайомлюватися з якомога більшою кількістю редакцій та записів, щоби мати уявлення про різноманітність інтерпретацій, а також про те, які аспекти виконання залишаються незмінними. Не обов'язково копіювати записи чи як за схемою відтворювати нотний текст тієї або іншої редакції, але бажано визначити, які аспекти варті наслідування. Слід зазначити, що навіть один і той самий виконавець, граючи за однією редакцією та зберігаючи ознаки індивідуального стилю, матиме кожного разу нову інтерпретацію. Найкращим виходом стане прослуховування записів та вивчення різних редакцій із відкритим розумом до широких можливостей, на які здатен кларнет.

*А. Калашикова*

### **ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ МАНЕРИ Б. КУДРИКА НА ПРИКЛАДІ ЙОГО ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ**

*A. Kalashnykova*

### **PECULIARITIES OF B. KUDRYK'S INDIVIDUAL MANNER ON THE EXAMPLE OF HIS PIANO WORKS**

Композитор, доктор мистецтвознавства та німецької філології (германістики), педагог, диригент, піаніст-віртуоз імпровізатор, музичний критик Борис Кудрик (1897–1952) був прихильником традиціоналізму в музиці. Його композиторський спадок представлений жанрами церковної

музики, обробками народних і стрілецьких пісень, оперно-симфонічними, камерно-інструментальними, кантатно-хоровими й фортепіанними творами.

Наукові інтереси Б. Кудрика як музиколога торкалися дослідження й пропагування надбань національної культури.

Для свого часу Б. Кудрик отримав блискучу освіту: в 1915 році він вступив на філософський факультет Віденського університету й водночас навчався у музичній академії з класу фортепіано та контрапункту. На формування його творчої особистості значний вплив мало спілкування з професором цього університету, уродженцем Буковини, Є. Мандичевським. Також міцним підґрунтям для створення музично-історичних праць стало навчання Б. Кудрика у знаного європейського музиколога Гвідо Адлера.

Повернувшись у 1918 році на Галичину, Б. Кудрик вступив до Львівського університету, але через смерть батька був змушений перервати навчання й повернутись до рідного Рогатина.

Кардинальним поворотом у його долі став переїзд у 1926 році до Львова, де митець закінчив консерваторію Польського музичного товариства з класу фортепіано, навчаючись паралельно на музикознавчій кафедрі Львівського університету у відомого польського історика музики А. Хибінського.

Під час німецької окупації Б. Кудрик співпрацював з Львівським оперним театром і розважальним Театром малих форм «Веселий Львів». Для вистав Театру малих форм він робив аранжування музичних номерів та оркестровки. У 1944 році з трупою цього театру Б. Кудрик виїхав до Відня, де в травні 1945 року за сфабрикованою справою та звинуваченням у шпигунстві його заарештували і засудили на 10 років мордовських таборів. До звільнення Б. Кудрик не дожив три роки.

Перипетії особистої долі поділяють композиторську творчість і музикознавчу діяльність Б. Кудрика на два періоди: до арешту (1920–40-ві роки) і після арешту – табірний. З них 1930-ті – початок 1940-х років були найбільш плідними у творчій, науковій, музично-критичній та музично-громадській діяльності митця. У цей час написано «Дитячу симфонію», низку камерно-інструментальних творів, у т. ч. для фортепіано: концерт («Хрещення Русі», 1944), 3 сонати (1924–1925), варіації, прелюдії, рондо, інтермеццо, вальси, марш «Унда», п'єси для дітей тощо; для струнних інструментів: «Струнний квартет», три скрипкові сонати, шумку та інші українські та західноєвропейські танці, для духового оркестру: «Просвітянську урочисту увертюру», марші, «Козачок», «Коломийку» та ін.

Особливості індивідуальної манери Б. Кудрика яскраво проявились у його фортепіанних композиціях. Будучи прихильником академічних традицій, композитор дуже обережно ставився до модного на той час захоплення модерністськими напрямками. На сміливі експерименти з гармонією чи фактурою він не наважувався, тому музична мова інструментальних творів Б. Кудрика наслідує попередників – віденських класиків. Однак, за свідченням його сучасника і колеги В. Витвицького, композитор все ж таки не бажав, щоб його вважали занадто консервативним, отже, це й стимулювало його до написання фортепіанних творів крупної форми.

З фортепіанного доробку Б. Кудрика, що зберігся до нашого часу, увагу привертають дуети, створені з педагогічними цілями. Це, зокрема, дитячий

альбом «Малі легкі кусники для початківців на теми українських народних пісень на фортепіано на 2 руки» (1933). У 10 п'єсах, призначених для фортепіанного дуету, яскраво презентований індивідуальний стиль композитора із властивою для нього класичною основою, яку він намагався «пересадити» на український ґрунт.

Ці дуетні твори, як і інші композиції митця, мають лаконічну та логічну чіткість форми й гармонічної фактури з привнесенням поліфонічних елементів (імітація, канон) та їх поєднанням з національно-фольклорною інтонаційно-ладовою основою і жанровістю. Щодо характеру музики, то, звичайно, тут переважають тацювально-побутові, жартівливі й ліричні образи.

Загалом оцінка віцілої творчої і наукової спадщини Б. Кудрика надає підстави вважати, що це — значний, ще не до кінця досліджений, пласт національної музичної культури. Попри спірні питання щодо стилістичних основ творчості Б. Кудрика, безперечною заслугою митця була його відданість українському музичному мистецтву, збереження і примноження національних надбань і традицій.

*М. Жданов*

#### **ЖАНР КАНТАТИ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ XX — ПОЧ. XXI СТ.**

*М. Zhdanov*

#### **THE GENRE OF CANTATA IN THE CONTEXT OF ARTISTIC TRANSFORMATIONS OF XX — BEGINNING OF XXI CENTURY**

Кантата — багатогранне та багатовимірне явище музичної культури, універсальний мистецький жанр, що спирається на глибинні естетико-художні, духовно-ментальні та культурні коріння, зберігає потужний евристичний та художньо-виражальний потенціал протягом усього періоду свого існування, що триває більш чотирьох століть, та не втрачає своєї актуальності у світовій композиторській та виконавсько-хоровій практиці сьогодення.

Універсалізуючою властивістю кантати є спроможність утілення широкого кола образності, смислова амбівалентність, структурна мобільність, здатність до широких узагальнень та адаптації до різних стильових контекстів та національних світів. Віддзеркалюючи художньо-естетичні доміанти певної доби та індивідуально-стильові особливості композиторської творчості, кантата у своїй мистецькій історії сформувала стійкий жанрово-семантичний комплекс характерних ознак, впізнаваних художніх маркерів, що утворюють ідентичність цього різновиду творчості. Особливість жанру кантати полягає у виключності сполучення стійких параметрів та постійному прагненні до саморозвитку, внутрішньої динамізації усіх складових рис, котрі за умов індивідуального трактування жанру та його трансформації призводять до створення яскравих самобутніх художніх результатів та появи нових авторських концепцій.

Період оновлення жару кантати припадає на XX ст. — поч. XXI ст., добу посилення мистецького інтересу до художніх явищ історичного минулого, що уможливило досягнути набуті цінності під новим ракурсом погляду, з актуальних позицій сучасності. Новітні ідеї, сформовані під впливом зміни естетичних парадигм та нових стильових орієнтирів у сфері художньої

творчості, призводять до тенденцій еволюційного розвитку кантатного жанру у хоровій (хорова кантата) та вокальній (сольна кантата) академічній музиці.

На основі глибокого переосмислення традицій барокової кантати, класико-романтичного досвіду, впродовж ХХ ст. створюються різноманітні взірці, котрі відкривають нову еру у художньому бутті жанру. Звернення видатних діячів європейського, у тому числі українського мистецтва ХХ ст. до жанру кантати, серед яких Б. Барток, Б. Брігтен, А. Веберн, П. Гіндеміт, К. Орф, Кш. Пендерецький, Л. Ревуцький, Ф. Пуленк, І. Стравінський, М. Скорик, А. Штогаренко та ін., зіграло важливу роль в еволюційній динаміці цього різновиду музичної творчості, розвитку його внутрішніх закономірностей.

Потужний поштовх до модифікації кантатного жанру в умовах ХХ ст. зумовлений тенденціями художнього синтезу й жанрового міксування (кантата-симфонія, кантата-балада, кантата-поема, кантата-пісня, кантата-дійство тощо), симфонізації, зближення з ораторією та використання законів оперної драматургії, камернізації (внаслідок посилення у другу половину ХХ ст. суб'єктивно-особистісного начала в мистецтві), театралізації (сценічні кантати «Карміна Бурана» К. Орфа, «Ми будемо місто» П. Гіндеміта), які відкрили перспективи подальшого розвитку цього мистецького різновиду.

На сучасному етапі кантатний жанр, багатогранно інтерпретований у виконавській практиці, переосмислений в контексті індивідуально-стильової системи авторської творчості, являє собою масштабне жанрове явище, що диференціюється за характером призначення (світські та духовні кантати), масштабом (великі та камерні), виконавським складом (сольні та хорові), змістовними орієнтирами (урочисто-панегірична, драматична лірична, лірико-філософська та ін.), стильовими орієнтаціями. Завдяки своїй багатогранності, цей жанр знаходиться в епіцентрі творчої музично-теоретичної думки й викликає інтерес щодо сучасної атрибуції його видових модифікацій та їх визначення.

*А. Лошков*

**ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «АЛЬКАСАР... ДЗВОНИ АРАГОНА»  
ЯК УТІЛЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ПОЕТИКИ Л. В. ДИЧКО**

*A. Loshkov*

**THE PIANO CYCLE "ALCAZAR... BELLS OF ARAGON" AS AN EMBODIMENT  
OF THE AUTHOR'S POETICS OF L.V. DYCHKO**

У стильовій системі авторської творчості Лесі Василівни Дичко, у мальовничій палітрі її музики, що виявляє ідею міжвидового мистецького синтезу, особливу роль відіграють взірці з жанровим ім'ям «фреска», в яскравих звукових барвах яких відтворено синестезійність художнього мислення української композиторки, її мистецько-культурні орієнтири й особливості поетики. До макроциклу фрескових опусів Л. Дичко, презентованих багатьма авторськими версіями і редакціями для різних виконавських складів, належить фортеп'яний цикл «Алькасар... Дзвони Арагона» (1995–1996), ідея створення якого виникла на основі вражень від шедеврів архітектури і живопису Іспанії ХІІ–ХVІІІ ст.

Візуальними прообразами монументального мистецтва зумовлена орієнтація у циклі на асоціативний тип програмності, що вплинув на принципи організації музичної тканини твору, тип розвитку музичного тематизму та специфіку застосування фортепіанно-кolorистичних засобів. Авторський задум цього масштабного фортепіанного твору послідовно розкривається в шести його частинах, контрастних в емоційно-образному і звукообразальному планах. П'єси циклу, окрім першої частини — прелюдії, своїми назвами засвідчують зв'язки з архітектурними ансамблями різних провінцій Іспанії: частина №2 — «Замок Торрелобатон» (Провінція Вальядолід), частина №3 — «Ла Хіральда (Севілья)», частина №4 — «Алькасар» (Севілья)», частина №6 — «Дзвони Арагона (Дзвінниця «Башта дзеркал» в Ітево, Арагон)», Зміст п'ятої частини, узагальненої назвою «Франсіско Гойя. Серія «Капрічос» (Танець)», пов'язаний із серією гостро сатиричних карикатур «Капрічос» видатного іспанського художника Ф. Гойя.

Зі специфіки розкриття образного змісту вимальовується художня концепція циклу «Алькасар... дзвони Арагона» — відтворення яскравого і величного образу Іспанії через створені рукотворні мистецькі твори. Авторка зосереджує творчу увагу на музичному втіленні візуальних вражень від власних емоційних почуттів, які викликані в її художній свідомості під безпосереднім впливом від природи наймальовничішої європейської країни і стародавніх архітектурних шедеврів як взірців культури, проявів людської духовності й утілень світу гармонії і краси. Інтенаційний образ Іспанії, її архітектурно-природний світ і самотній дух, пронизаний національними, а також інонаціональними (мавританськими) впливами, втілюється в циклі засобами музично-жанрового і фактурного моделювання, спирається на звукообразальні прийоми фортепіанного вислову.

Композиційно-драматургічною основою твору Л. Дичко, побудованому за структурними принципами сюїти, є логіка контрасту. Дотримуючись проведення концептуальної драматургічної лінії циклу, авторка утілює в його частинах контраст емоційних почуттів, індивідуальних вражень від візуальних (архітектурних) образів на жанровому, архітектонічному, інтонаційно-ладовому, фактурно-динамічному, метроритмічному, темповому і структурному рівнях, реалізує його шляхом застосування розмаїття засобів і прийомів сучасного композиторського письма та типів фортепіанного викладу. Звукокольорову семантику фортепіанної фрески підкреслює контраст співставлення статичних образів, які формують уявлення про монументальність архітектурних споруд, та динамічно-рухливих, пронизаних дансантими ритмами, які виявляють ментальні зв'язки з іспанським національним мистецтвом. Масштабність візуальних прообразів підкреслена фактурно-гармонічними засобами, складною акордікою у широкому розташуванні, із залученням крайніх регістрів.

У структурній площині циклу своєрідно суміщуються елементи сютності і рондальності, ознаки дзеркальної сіметрії, тематичної арковості, ремінісценції. Основою музичної динамізації образів кожної частини стає варіантно-проростаючий тип розвитку тематизму, з опорою на контрапунктичні засоби і принципи серійної організації звукового простору.

Л. Дичко майстерно використовує розмаїття фактурного викладу, темброфонічні і просторово-регістрові ресурси фортепіано, звертається до



звуко-колеристичних засобів та віртуозних піаністичних прийомів, створюючи масштабні звукові quasi-зримі полотна, відповідні фресковій жанровій орієнтації цього програмного твору. Розмаїта образність, характеристичність вислову, національно-ментальна складова, звукообразжальність як провідна виразова якість стають ознаками втілення авторської поетики у творі.

Отже, утворення в циклі Л. Дичко «Алькасар... дзвони Арагону» синтетичного художнього контексту на засадах композиторської інтерпретації візуальних вражень розширює спектр можливості мистецького осягнення картини світу, детермінує породження нових форм художнього втілення образності в музичній царині. Інтеграція у творі різних структурних принципів (сюїтності, рондальності, варіантності) та фактурних моделей, засад програмності є віддзеркаленням впливу на творчу свідомість видатної української авторки загальнохудожніх інтегративних тенденцій і засобів сучасної звукової організації.

*О. Клендій*

**«КЛАСИЧНЕ» У ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ВИМІРІ  
(НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ  
З ОРКЕСТРОМ Л. ВАН БЕТХОВЕНА, ОР. 61)**

*O. Klendii*

**“CLASSICAL” IN PERFORMANCE AND INTERPRETATION DIMENSION  
(ON THE EXAMPLE OF L. VAN BEETHOVEN’S VIOLIN CONCERT, OP. 61)**

Пристосованість музичного тексту до реалії сьогодення є найважливішим критерієм існування твору у часі. Відповідно, саме виконавська редакція стає тією сполучною ланкою між композитором, виконавцем та слухачем в історичному просторі. З одного боку, поява різноманітних виконавських версій сприяла так званій «слуховій мобільності», що дозволяє сприймати музику минулого у нових звукообразних реаліях. З іншого, інтерпретаційність породила переосмислення авторського задуму, іноді впливаючи на загальну драматургічну спрямованість твору. Завдяки порівняльному аналізу виконавських версій Концерту для скрипки з оркестром Л. ван Бетховена скрипалів ХХ та ХХІ сторіччя (Л. Коган, Я. Хейфец, Д. Грімаль, В. Соколов, І. Муравйов) стало можливим виокремити певні новаторські тенденції, які визначили «класичне» у підході в інтерпретації твору.

Концерт для скрипки з оркестром Л. ван Бетховена — квінтесенція виконавських можливостей та композиторського таланту. Поєднання накопичених знань автора, робота у симфонічному жанрі дозволили композитору синтезувати концертність та симфонічність. Так, «класичне» репрезентовано у виконанні Д. Ойстраха, якщо під «класичним» розуміти відповідність виконавських уявлень композиторському задуму. Слід зазначити, що Д. Ойстрах неодноразово виконував твір у різні періоди своєї творчості. У ранніх записах скришала (1954–1958 рр.) превалююча роль ліричного над драматичним розкриває наближеність Концерту до музики романтичного періоду. Пізніші записи є прикладом *традиційно-академічного підходу*, що виявився в домінуванні соліста над оркестром, при активній ролі останнього, як одного з рівнозначних учасників процесу. Гра Д. Ойстраха відрізняється

динамічним розмаїттям, вільним володінням звуком, лаконічністю, тремтливою кантиленою. **Лірико-драматичне прочитання** твору скрипалем полягає у розподілі драматургічних акцентів від лірико-оповідальних до драматичних образів, тембрової чуйності найніжніших тем головної та побічної партій (I частина), основного розділу II частини. Д. Ойстрах вміло поєднує виконавські установки, що склалися до середини ХХ століття: штрихова техніка, розуміння позиційної гри (аплікатура), динамічні градації та їх прямий взаємозв'язок з володінням і принципами ведення та розподілу смичка.

Інтерпретація Д. Ойстраха може вважатися моделлю «класичного» підходу до розкриття художньо-виразних елементів твору засобами інструментарію скрипаля (орнаментика, нюансування, агогіка, артикуляція, штрихи, аплікатура), що на сучасному етапі стійко пов'язується з традиційно-академічним типом мислення. Штрихова палітра в ойстраховському варіанті — частина художнього образу, що підкреслює академічне начало у грі музиканта, його ретельну роботу над звукоутворюючими компонентами. Вектор у кантилені спрямований на збагачення тематичного матеріалу особливим тембром, динамікою. Тонка градація, «напівтон» у штриховому арсеналі Д. Ойстраха багатогранні (тенутне *detache*, *portamento*, марковане *detache*, комбінація штрихів). Питання аплікатури у виконавському аналізі досить складні, оскільки їхній підбір залежить від багатьох факторів — від фізіологічних до стильових. Можна говорити про тяжіння Д. Ойстраха до традиційного рішення при виборі аплікатури, в якому поєднання тембру, зручність та доцільність змін позицій, узгоджується з темпоритмічними параметрами, тембровими завданнями. У кантилені, перевага віддається максимальному збереженню тембрового колориту, шляхом гри на одній струні, плавному прийому *portato*, застосуванню флажолетів.

Як приклад, органічне звучання скрипкових варіативних фігурацій та поєднання тембрів солюючої скрипки та дерев'яних духових (соло *Cl*, *Fag.*) у II частині досягнуто Д. Ойстрахом за допомогою легкого *portamento* у залігованих шістнадцятих, «диханні» протягом однієї фрази. Особливу увагу привертають прийоми *glissando* та *portato*, що дозволяють як мінімізувати просування лівої руки вздовж струни, так і додати певний звуковий ефект для інтонаційної єдності. Багатогранна звукова палітра, динамічні сплески, філірування звуку всередині одного мотиву, дозволяють говорити про найвищу звукокультурну організованість виконавця.

Цілісність прочитання Концерту, переважання академічного духу над романтичною емоційністю підкреслюється різноманіттям виконавчих прийомів (досконале володіння звуком), утриманням постійного фразувального руху, філігранною вишуканістю та поєднанням штрихових, аплікатурних прийомів. Звернення у різних частинах та епізодах до редакцій Л. Ауера, та К. Флеша демонструють еkleктичний підхід скрипаля до вибору редакційної версії та створення свого власного прочитання нотного тексту. Скрупульозна робота над дрібними деталями, стилістичною відповідністю використаних художньо-виразних засобів, дозволили говорити про еталонність трактування скрипалем твору німецького автора.

*Т. Клюка*

**ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ ЮРІЯ АЛЖНЕВА ТА ІГОРЯ ГАЙДЕНКА:  
ОГЛЯД ЖАНРОВИХ НАПРЯМІВ**

*Т. Kliuka*

**CHORAL CREATIVITY OF YURII ALZHNEV AND IHOR HAYDENKO:  
OVERVIEW OF GENRE DIRECTIONS**

В галереї митецьких портретів харківської композиторської школи своє гідне місце по-праву займають постаті відомих українських композиторів Юрія Алжнева та Ігоря Гайденка, які вже тривалий час є педагогами Харківської державної академії культури. Обидва композитори є авторами багатьох музичних творів, написаних у різних жанрах і формах та для різних складів і виконавців-солістів. А це — музика для симфонічного, камерного оркестрів та оркестру народних інструментів, твори для камерно-інструментальних і камерно-вокальних ансамблів, а також опера, мюзикли, саундтреки для музичних вистав й ін. Крім цього, важливим доробком у творчості цих митців є ціла низка великих і малих хорових композицій, які здобули широку відомість та регулярно виконуються різноманітними, в тому числі й провідними музичними колективами України на різних концертних майданчиках.

Горизонти хорової творчості Ю. Алжнева є доволі широкими та представляють собою плідний спектр жанрів і напрямів. По-перше, це хоровий концерт, як написаний на основі народних текстів, так і з використанням авторської поезії («Гука душа Господаря...» на поезію Н. Фурси, «Ще треті півні...» на поезію Т. Шевченка, «Співайте для Господа пісню нову...» на канонічні тексти в перекладі Івана Огієнка, «Співомовки» на народні тексти, «Дівич-сон», «Пробудження» на поезію Л. Глібова, О. Олесья, Т. Шевченка, І. Франка, «Світання Оріанти» тощо). До цієї ж групи можна віднести й інші великі циклічні хорові твори «Рідне около» на поезію Т. Мельничука, В. Сосюри, В. Самійленка). По-друге, це хорові твори (хори) малих жанрів («Слава тобі, Господи», молитва за долю українського народу на народні тексти, «Многая літа», «О. Лелю!!.» для мішаного хору і фольклорного гурту на народні тексти). По-третє, це твори для дитячих хорів відповідно із дитячою тематикою («Дощик, дощику...» пісня-закличка на вірші І. Березюка «Савурина» на народні тексти). По-четверте, це монументальні циклічні твори для хору, солістів і симфонічного оркестру, більшість з яких представлено жанром хорової симфонії (хорові симфонії «Симфонія ланів» за мотивами Велесової Книги для хору без слів, пісенна симфонія «За чумацьким шляхом» на поезію В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенко, сповідальна симфонія «Славлена Дара»). Сюди віднесемо й кантату «Libertas-Свобода» на поезію Г. Сковороди та твір «Та не однаково мені...» на поезію Т. Шевченка.

Хорова музика Ю. Алжнева відзначається масштабністю й неабияким розмахом драматургії, щільними інтонаційними зв'язками з народної пісенністю, з мелосом, глибиною й ширістю почуттів, драматизмом, емоційністю і психологічною напруженістю. Композитор залучає максимум виразальних засобів. Окрім хору (здебільшого мішаного), часто використовується симфонічний оркестр, різноманітні солісти-вокалісти, читці, допоміжні інструментальні партії тощо. Саме звідси й виростають в його творчості такі

монументальні жанри хорової музики, як хорова симфонія, пісенна симфонія, кантата тощо.

Хорова творчість Ігоря Гайденка являє собою порівняно невеликий за своїм об'ємом у творчому портфелі автора, але доволі цікавий з художньої точки зору масив творів, який можна систематизувати за кількома напрямками. По-перше, це дитячі хори автора, що віддзеркалюють внутрішній духовний світ дитини, її світовідчуття («Дощик», «Пісня про мистецтво»); по-друге, це хорові твори і кантати, що написані в неокласичній та необароковій стилістиці та які спираються на використання канонічних та інших старовинних текстів («Carol», «Sanctus»); по-третє, це хорові композиції, написані в народній манері або ж ті, що можна віднести до неофольклористичного напрямку («Зішла зоря», «Дивна ніч», «Котився горщик через дорогу»). В них автор продовжує і розвиває традиції жанру української хорової обробки та створення хорових композицій на народній основі, що активно пропагувалися вітчизняними композиторами-класиками початку і середини ХХ століття; по-четверте, це хорові твори, в яких найяскравіше проявляється індивідуальний авторський стиль композитора, який вдало поєднує традиційні жанрові і музично-мовні канони з оновленими виражальними засобами і композиційними технологіями. Це хорові твори, написані на основі літературних текстів видатних поетів різного часу — Г. Сковороди («Всякому городу нрав і права», «Ой, ти, пташко», «Весна люба», «Ангели, знижайтеся!»), І. Франка («Ой жалю, мій жалю»), О. Мандельштама («Silentium») й ін.

Жанрово-стильове різноманіття музики Ігоря Гайденка віддзеркалює багатство її образно-тематичного й емоційного змісту. Сучасні музикознавці в музиці цього композитора відзначають інтонаційне сприйняття музичної мови, гарне відчуття просторовості, тембровукову образність, що яскраво проявляється у семантичному змісті його творів.

*О. Василенко*

## **ЖАНРОВА СТИЛІСТИКА БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ТВОРЧОСТІ П. МАККОЕНА**

*O. Vasylenko*

### **GENRE STYLISTICS OF P. MAKKONEN'S BAYAN-ACCORDION COMPOSITIONS**

Фінська баянно-акордеонна школа посідає одне з провідних місць у Європі. Серед значної кількості майстрів фінського баянного мистецтва особливо виділяється постать талановитого музиканта Петрі Макконена, який поєднує в собі дві творчі іпостасі — виконавця і композитора. Будучи обізнаним у сфері виконавської техніки, він блискуче використовує виражальний і віртуозний потенціал інструменту, що допомагає йому створювати цікаві композиції, які були високо оцінені музикантами. Високий рівень його композиторської майстерності підтверджується тим, що його твори давно увійшли в репертуар баяністів та акордеоністів, звучать на концертах та конкурсах. Митець активно поповнює ансамблевий і концертний репертуар для баяна та акордеона. Загалом ансамблевий доробок П. Макконена містить понад 20 композицій. Не менш плідною є і його робота з дитячими ансамблями акордеоністів.

Жанровою домінантою баянно-акордеонної творчості Петрі Макконена є концертна мініатюра, яка посідає чільне місце в доробку митця.

За змістовним типом, стилістикою та наявністю життєвого призначення усі мініатюри композитора (незалежно від їх інструментального складу) можна розподілити на дві основні групи:

- естрадні мініатюри, визначені зв'язком із життєвим контекстом та відповідним колом жанрів (найчастіше танцювальних) або стильових напрямків сучасної музики – диско, фламенко, tango nuevo, рок, естрадна пісня (композиції «Наче лебеді», «Диско-танго», «Диско-токата»);
- концертні мініатюри автономного характеру із узагальненою програмою, що не вичерпується лише жанровими асоціаціями («Політ поза часом», «Легенда», «Жага примітиву» тощо).

З точки зору застосування стилістичних елементів між творами обох груп існує очевидна дифузна взаємодія, особливо в плані використання композитором елементів джазу, року, танго, а також принципів репетитивності.

У творчості П. Макконена трапляються й більш складні жанрово-стильові моделі, репрезентовані зокрема у композиції із поемною основою «Легенда», де взаємодія двох тем призводить до образної трансформації першої з них від ліричного до героїчного і потужно-стихійного звучання.

Звуковисотна організація творів П. Макконена зазвичай наближується до тональної, хоча іноді автор включає елементи модальності, а також штучні конструктивні елементи, які часто виводять музичний матеріал творів до сфери 12-тоновості ( композиції «Політ поза часом» та «Легенда»).

Фактурне мислення композитора ілюструє тяжіння до контрастних ліній, до виразності кожного голосу, що дозволяє говорити про ознаки контрастної поліфонії. Ансамблеве різноманіття досягається широкою тембровою багатогранністю за допомогою регістрів на банні (акордеоні), а також фактурною оригінальністю композитора. Технічна складність його музики, віртуозність зумовлена в основному фактурною і ритмічною винахідливістю («Токата», «Легенда», «Жага примітиву», «Наче лебеді»).

Композиційна техніка П. Макконена завдяки частому використанню остинато і статичної тональності наближується до репетитивної, однак у чистому вигляді він її не використовує. Інколи через рясне використання кластерів виникають сонорні ефекти, наявне тяжіння до кластерної вертикалі, («Диско-танго»). Характерним для П. Макконена є включення імпровізаційних елементів («Диско-токата», «Диско-танго»).

Виконавська палітра інструменту в П. Макконена доволі рідко виходить за межі традиційної. Окремі новітні технічні прийоми є скоріше специфічним засобом, що використовується епізодично як особлива барва («викривлення висоти» або pitch bending у «Легенді», удари по міху двома руками у «Жазі примітиву», глісандо кластерами у «Диско-танго»). Подекуди композитор залучає елементи інструментального театру, включаючи голос виконавців, які, з одного боку, слугують певним спецефектом, а з іншого – виконують роль цезури у драматургічно важливих етапах форми.

Такий жанрово-стилістичний сплав із постійним межуванням між академічною та естрадною музикою утворює своєрідний «фьюжн», у якому еkleктичне розмаїття поєднується із певним самообмеженням, простотою, що й зумовлює незмінний інтерес до творчості П. Макконена. Тяжіння митця до стилістичних мікстів і репетитивних структур відбиває загальноєвропейські риси баянно-акордеонної творчості, які вже стають певною традицією ХХІ ст.

С. Й. Винтик

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ПІСНІ ПРО ПОМЕРЛИХ ДІТЕЙ»  
ГУСТАВА МАЛЕРА: ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПОЕТИКИ ТА ДРАМАТУРГІЇ**

*S. Vynnyk*

**CHAMBER AND VOCAL CYCLE “SONGS ABOUT DEAD CHILDREN”  
BY GUSTAV MAHLER: ISSUES OF MUSICAL POETICS AND DRAMA**

Свій останній камерно-вокальний цикл «Пісні про померлих дітей» Густав Малер написав у 1901–1904 рр. Перші три пісні циклу він створив улітку 1901 р., у своїй новозбудованій садибі в Маєрнігу на оз. Вертер (Південна Австрія), що збіглося зі створенням ним П'ятої симфонії. Останні дві пісні композитор написав трьома роками пізніше; того ж року він створив свою Шосту симфонію. У 2016 р. у приватній колекції анонімного мюнхенського колекціонера антикваріату було виявлено оригінальний авторський рукопис першої пісні циклу «Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n», який датуються 1880 роком. Рукопис потрапив до Мюнхена через доньку родини Конрат з Відня, що була шанувальницею вокальних творів Малера. Звідти він був переданий до приватної колекції і довгий час залишався не виявленим. Прем'єра циклу відбулася 29 січня 1905 р. в супроводі симфонічного оркестру Віденської придворної опери під орудою автора. Пісні виконував німецький баритон Фрідріх Вайдман.

Поетичним джерелом майбутнього циклу стала однойменна поетична збірка німецького поета початку XIX ст. — Фрідріха Рюккерта, що складалася з 488 віршів. Ф. Рюккерт написав цю збірку під враженням від трагічної смерті власних двох дітей, які померли від скарлатини. Уперше збірка була опублікована у 1872 р. Вірші привернули увагу 41-річного Малера, адже той зазнав подібної втрати: в дитинстві Малер пережив смерть від скарлатини п'яťох своїх братів і сестер. Найтрагічнішою з цих подій для майбутнього композитора стала передчасна смерть 13-річного брата Ернста, роком молодшого за самого Густава. Пісні циклу витримані в пізньоромантичній стилістиці Малера, і, відповідно текстам, відображають суміш почуттів: туги, фантазійного воскресіння дітей, примирення з фактом їхньої смерті. Остання пісня завершується мажорною тональністю та настроями трансцендентності.

Деякі дослідники вважають, що цикл не має рис цілісності, його пісні об'єднані лише спільною тематикою та загальним настроєм. За сюжетною фабулою ці пісні об'єднані споминами батька про власних померлих дітей та самокартанням за можливу власну участь у цьому. Загалом, пісні написані у простих формах (дво-, тричастинна, з куплетно-варіаційним розвитком). Вокальна інтонація циклу пісенна і має багато спільного з декламаційністю людської мови. Задля емоційного підкреслення сенсу поетичного слова композитор використовує інтонації питання, зітхання, стогону. У фактурі фортепіанної партії широко використовується унісонність та підголосковість. Для створення вокального циклу Г. Малер обрав п'ять найдраматичніших віршів зі збірки Рюккерта: 1) Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n («Більше ніколи не зійде сонце») — *Langsam und schwermütig, nicht zu schleppend* (Повільно і меланхолійно, не мляво), d-moll; 2) Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen («Тепер я знаю, чому полум'я таке темне») — *Ruhig, nicht schleppend* (спокійно,

не мляво), c-moll; 3) Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein («Коли твоя матінка входить у двері»), c-moll; 4) Oft denk' ich, sie sind nur aus gegangen («Часто думаю, що вони тільки що вийшли») – Ruhig bewegt, ohne zu eilen (спокійний рух, без поспіху), es-moll/ Es-dur; 5) In diesem Wetter, in diesem Brause («В цю негоду, в цю люту бурю») – Mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck (Неспокійно, з болісним виразом), d-moll/D-dur. Чотири пісні написані у повільних темпах, остання – у швидкому. Перші чотири пісні написані у динаміці piano або pianissimo, за винятком окремих динамічних спалахів на mf. Натомість остання пісня написана у динаміці forte і fortissimo. Деякі з пісень циклу мають тематичні зв'язки із симфоніями Г. Малера. Так, мелодія віолончелі в постлюдії до пісні «In diesem Wetter, in diesem Braus» (т.т. 129–133) натякає на першу тему фіналу Третьої симфонії композитора (1895–1896), частину під назвою «Що мені розповіло кохання» («Was mir die Liebe erzählt»), а інтонації вокальної мелодики пісень «Nun wie die Sohn' so hell aufgeh'n» і «Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen» мають спільне інтонаційне зерно з інтонаціями головної партії Четвертої симфонії (1901). Крім того, як і в симфоніях, у цих піснях можна помітити певний вплив інтонацій хасидського єврейського мелосу, з яким композитор ще з дитинства був досить добре знайомим.

У першій та третій піснях («Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n», «Wenn dein Mütterlein») Г. Малер використовує підголоскову поліфонічну фактуру в партії фортепіано. Висхідний рух півтонами у вокальній партії першої пісні на слові «Sonne» у Малера символізує просвітлення. У другій пісні «Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen» використано фрігійський лад. Четверта пісня «Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen» побудована на основі трістанівського мотиву-питання Р. Вагнера. У фактурі фортепіанної партії останньої пісні циклу використано звукообразальний ефект бурі й грому. Тільки в її завершальній частині спокійний характер нагадує стиль Ф. Шуберта.

Отже, у вокальному циклі «Пісні про померлих дітей» Г. Малер використовує широку палітру музично-виражальних засобів задля досягнення драматургічної мети. Сильові риси музики попередніх епох (бароко) і народних мотивів, що використані в піснях циклу, підсилюють їх філософський підтекст та сприяють вираженню почуттів стражденного батька.

*О. Стецкович*

#### **СТИЛЬОВІ ТА МОВНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСНІ СТІНГА «ENGLISHMAN IN NEW YORK»**

*О. Stetskovich*

#### **STYLE AND LANGUAGE-COMPOSITION FEATURES OF STING'S SONG "ENGLISHMAN IN NEW YORK"**

Одними з найзначніших явищ сучасного позаакадемічного музичного мистецтва є джаз, рок- і поп-музика. Саме ці феномени утворюють стильовий портрет епохи другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та є вагомими складовими творчості багатьох видатних музикантів. Яскравим віддзеркаленням стильових процесів в сфері масової музичної культури ХХ ст. є творчість видатного британського співака, композитора, поета та актора Стінга.

Його творчість наповнена душевною складовою, музика — унікальними стилістичними поєднаннями, а поетичні тексти є багатими на яскраві метафори. Музиці композитора властива емоційна стриманість, але його вербальні тексти є дуже відкритими і зрозумілими. Пісні Стінга вражають глибиною змісту та душевним вираженням думок, як в текстах, так і в музичних полотнах.

У перший період розквіту творчої майстерності (1984–1990-ті роки) Стінг часто використовує у своїх піснях один і той же наспів, що повторюється з кожною новою строфою тексту (куплетна форма). Найбільш промовистим прикладом цього є всесвітньовідомий твір «Англієць в Нью-Йорку» («Englishman In New York») з другого альбому Стінга «Nothing Like The Sun» (1987), назва якого була нав'язана словами з 130-го сонету Шекспіра. Цей альбом, на думку деяких критиків, є найкращим у творчості композитора. Альбом «Nothing Like The Sun» також став першим цифровим записом Стінга.

Аналіз пісню «Englishman In New York» дозволяє виявити багато цікавих моментів суто авторського мислення Стінга, а також особливості втілення ним стилю *reggi*, що є важливим для творчості музиканта. Художнім завданням пісні «Englishman In New York» є створення образу самотньої людини в великому чужому місті. Втім, як зазначає дослідник творчості Стінга Кр. Гейбл, «Englishman in New York» — це не просто роздуми про відмінності між британцями та американцями. Це заклик набратися мужності та залишатися собою незалежно від оточуючого світа.

Особливість ритмічної складової реггі полягає у використанні особливої синкопованої пульсації (застосованої у творів у партії гітари) на слабкій долі на фоні більш витриманих тривалостей (четвертними та половинними) у басовій лінії. Стінг надав право групі струнних інструментів тримати музичний малюнок, де відмічається кожна слабка восьма. Нестандартність композиційного вирішення твору сприяла відразу висвітленню двох смислових аспектів: 1) збереженню загального характеру стилю реггі та водночас дистанціюванню від повної слухової асоціації з його прототипом (музикою майстра реггі — Боба Марлі).

Фактурно-гармонічною особливістю цього твору є опора на акордово-гармонічний склад і тризвукові співзвуччя, що суттєво відрізняє його від джазової гармонії, де в свою чергу більшість акордів — це септакорди. Ще одна особливість розглянутого музичного твору полягає в тому, що обидві частини А і В побудовані на одному гармонічному звороті: *Em-A-Bm*. Зазначена ситуація зовсім не властиво джазовій стилістиці, де гармонія частини В завжди контрастує з частиною А.

Композиція «Englishman In New York» має форму джазового стандарту, тобто A1 A2 B+C. Всі частини форми пісні мають по 8 тактів, тож структура твору загалом побудована як 8/8, що є характерною рисою *reggi*, але коли з'являється соло саксофону, оркестр переходить на джазову структуру — 4/4. Форму Стінг створює завдяки ритму, утворюючи контраст за допомогою фразування «up-down», тобто фрази частини А починаються зі слабкої долі, а фрази частини В з сильної. Окрім того, фрази частини В побудовані по принципу «питання-відповідь». Особливістю твору є те, що обидві частини А і В побудовані на одному гармонічному звороті: *Em-A-Bm*. Це зовсім не властиво стилю джаз, де гармонія частини В завжди контрастує з частиною А. Гармонічний план



частини С «Englishman In New York», містить модуляцію у паралельний мажор: *D-A-Bm-Fis7-G-A- Fis7-Bm*.

Після виходу альбому «Nothing Like The Sun» пісня «Englishman In New York» назавжди стала незламним хітом Стінга і постійним супутником артиста в багатьох концертних турах.

*Р. Чернова*

## **ВІДРОДЖЕННЯ СВІНГУ У ТВОРЧОСТІ ФРЕНКА СІНАТРИ 50-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Р. Chernova*

### **SWING REVIVAL IN THE WORKS OF FRANK SINATRA IN THE 1950s**

В історії сучасної культури час від часу з'являється художня течія або нова соціальна філософія, яка привертає увагу численних прихильників, в основному з числа молоді. Виникає рух, в основі якого лежить незадоволеність існуючим станом речей, прагнення до перегляду моральних критеріїв, а нерідко і всієї соціальної структури.

Важливу роль в історії розвитку масової музичної культури ХХ ст. відіграв період 30-х – 50-х років – між джазовою лихоманкою 20-х років і рок-н-рольним бумом 60-х років, – який став відомим як «*era swingu*». Цей період характеризується формуванням власних поглядів на популярну музику, специфічної моди («стильний» костюм з широкими лацканами і мішкуватими брюками), запальних танців («джіттербаг», «трак», «Лінді-хоп»), особливого сленгу. У цю добу найбільшими цінностями стають щирість, чесність, готовність висловити свої істини почуття. Нове покоління жадало мистецтва відкритого, емоційного і чуттєвого. *Swing* перетворився на явище, про яке регулярно писали газети і журнали, аналізували професори американських університетів в своїх наукових публікаціях.

Музика свінгу почала втрачати популярність під час Другої Світової війни. Свінг був популярним у часи Великої Депресії і на початку війни, внаслідок перетворився на згадку про погані часи. Люди більше не бажали слухати музику, пов'язану з поганими спогадами і сумними емоціями.

Відродження свінгу, яке також називають ретро-свінгом і нео-свінгом, було поновленням інтересу до свінг-музики і пов'язано з постаттю Френка Сінатри. У 50-ті роки ХХ ст. Сінатра майже повністю присвячує себе свінгу.

У 1951 р. Сінатрою був записаний і випущений альбом під назвою «Свінг і танці із Френком Сінатрою» (*Swing And Dance With Frank Sinatra*); у 1954 р. – «Легкий свінг» (*Swing Easy*); у 1956 р. – «Пісні для закоханих у Свінг» (*Songs for Swingin' Lovers*); у 1957 р. – «Справа Свінгу» (*A Swingin' Affair*). Композиції із цих альбомів вважаються класикою стилю свінг.

Список кращих свінг-альбомів не можна навіть уявити без альбому Ф. Сінатри «Best of Vegas». Композиція «Let it snow» Сінатри стала надзвичайно популярною і улюбленою в усьому світі. У 2011 р. вийшов у світ альбом «Best of Vegas», що складається із 17 хітів великого співака. Лас-Вегас уособлював життя для Сінатри, який осілював це місто у своїх піснях. Саме такі почуття вкладені в цей альбом, присвячений пам'яті митця та його творчій діяльності. Музика, виконана на найпрестижніших мистецьких майданчиках Лас-Вегаса,

захоплений натовп шанувальників і солодкий голос Френка Сінатри — все це в кожній композиції платівки «Краще з Вегасу».

Тож саме пісні Френка Сінатри, на яких виховані вже декілька поколінь американців та поціновувачів музики в усьому світі, стали найяскравішими зразками стилю *swing* й справжньою класикою естради та джазу.

*А Гудаму*

## **ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІЇ В ХУДОЖНЬОМУ КОНТЕКСТІ СЬОГОДЕННЯ**

*А Гудаму*

### **VOCAL ART OF INNER MONGOLIA IN THE ARTISTIC CONTEXT OF TODAY**

Вокальне мистецтво КНР початку ХХІ ст. переживає якісно новий етап свого художнього розвитку, що відбувається на тлі інтенсифікації інтеграційних культурних процесів, творчого переосмислення надбань світового музичного професіоналізму та національного мистецького досвіду. Особливу значимість у контексті сьогоденного буття вокального мистецтва Піднебесної набуває відродження творчого інтересу до духовних джерел та художньої спадщини окремих регіонів цієї поліетнічної країни, одним з найзначніших серед яких є автономний район Внутрішня Монголія.

Музичне мистецтво Внутрішньої Монголії, як вагомий сегмент художньої культури, КНР має потужну інфраструктуру та являє собою складну та багатовіснєву системну цілісність, яку утворюють композиторська та виконавська творчість, музикознавча та музично-педагогічна царини. Музика регіону охоплює вокальну (сольну та ансамблеву), хорову, інструментальну, вокально-інструментальну, музично-театральну сфери творчості.

Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії інтегровано в китайський художньо-інформаційний простір та є взірцем активного засвоєння глибинних національно-ментальних засад і духовних цінностей монгольської культури, семантично пов'язаною з архетипами степової культури, що є одним з типів культур Китаю, розповсюджених на теренах цього регіону. У вокальній сфері на різних рівнях взаємодії (духовно-ментальному, інтелектуально-художньому, жанрово-стильовому, інтонаційно-мовному) віддзеркалюються перетинання етнорегіональних фольклорних (горловий спів хумай, монгольська протяжна пісня), а також світових і європейських професійно-академічних співочих традицій (*bel canto*). У системі музичної культури КНР внутрішньомонгольська вокальна музика сприймається як взірець регіонального стилю (з монгольськими етнічними характеристиками), органічно вписаний у національний інтонаційно-стильовий контекст Піднебесної. Репрезентативною ознакою синтезуючих тенденцій у вокальній царині творчості та виконавства Внутрішньої Монголії є співіснування й міксування різних вокальних традицій та співочих практик, орієнтованих на академічний, фольклорний та естрадно-масовий пласти музичного мистецтва.

У ході стрімкої художньої еволюції, що припадає на другу половину ХХ–ХХІ ст., вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії накопичило значний художній потенціал, набули розвитку вокальна педагогіка і виконавство, сформувалася академічна вокальна школа. У процесі професіоналізації

вокального мистецтва регіону склався оригінальний вокальний репертуар, основу якого формують твори китайських композиторів (передусім монгольського походження) з ознаками монгольського музичного стилю.

На сучасному етапі розвитку специфіку вокального мистецтва Внутрішньої Монголії визначає складна інтеграція монгольської та китайської (ханьської) художніх традицій у сполученні з європейськими принципами музичного професіоналізму. Академічна вокальна царина поповнилася оригінальними різножанровими композиціями, які у своїй художньо-смысловій цілісності сполучають норми сучасної звукоорганізації і вокальної композиції з опорою на глибинні національно-ментальні засади, фольклорні джерела, творчо переосмислений монгольський національний мелос, що є звукомузичним утіленням феноменів степової культури.

Яскраві художні досягнення плідної творчої діяльності митців автономного району Внутрішньої Монголії у вокальній сфері творчості та виконавства зазнали міжнародного визнання та засвідчують зростаючу роль мистецтва цього регіону у просторі китайської та світової музичної культури.

*Ван Цзяцзин*

### **ХОРОВА МУЗИКА В СИСТЕМІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ СЕ ЕНКБАЯРА**

*Wang Jiaqing*

#### **CHORAL MUSIC IN THE SYSTEM OF COMPOSER THINKING OF SE ENKBAYAR**

Сучасна хорова музика Китаю — унікальне художнє явище, що сполучає багатоміжкові традиції національного співочого мистецтва та досвід європейського музичного професіоналізму, ґрунтується на ustalених принципах багатоголосної хорової композиції. Суттєвий вплив на розвиток хорової творчості КНР мали ключові історичні події та суспільно-політичні рухи, що відбувались у цій країні впродовж ХХ ст. Еволюція хорової музики китайських митців проходила в контексті посилення тенденцій демократизації суспільства та пошуків здійснення багатоканального культурного діалогу в системі «Схід–Захід». Одночасно вона супроводжувалася низкою реформ у музичній сфері, проведених з метою появи творів нового типу, з ознаками художнього синтезу національно-стильових та світових музичних традицій.

Яскравим представником генерації сучасних композиторів КНР, в авторській творчості яких гармонійно поєднуються національні стильові риси та ознаки новітнього музичного мислення, є Се Енкбаяр. В індивідуально-стильовій системі композитора хоровий жанр посідає центральне місце, пронизує усі етапи його творчого шляху та висвітлює зв'язки з диригентсько-виконавською сферою діяльності цього яскравого музиканта.

Новаторська за своєю сутністю, хорова музика Се Енкбаяр — нині широко відомого в Китаї композитора монгольського походження, своїм корінням сходиться до стародавніх традицій кочової культури, легендарної історії монгольського етносу, його світоглядних та ціннісних орієнтирів, фольклорних обрядів та звичаїв, а також етнотрадиційного музичного, передусім народнопісенного мистецтва, які стали джерелом авторської творчості.

Своєрідним індикатором хорової музики сучасного композитора є використання в інтонаційній тканині хорових творів фольклорного мелосу (цитованого та стилізованого автором), що надає їм національно-ментальної забарвленості, яскраво образної характеристичності та символічності змісту. Зацікавлення етнічними традиціями і давніми шарами китайського та монгольського музичного фольклору зумовило інтерес митця до сфери хорового опрацювання аутентичного мелосу. Активне засвоєння інтонаційної специфіки, мовно-лексичних і ритмічних особливостей монгольської народної музики, розмаїто утіленої в хорових творах Се Енкбаяра, вплинуло на індивідуальний стиль і музичну мову митця. Оригінальність художнього осмислення етнотрадиційних пісенних взірців виявляється у гнучкому застосуванні композитором поліфонічної техніки, складної тембрової і динамічної драматургії, сонорики, вокально-хорових звукообразальних засобів і сучасних прийомів хорової колористики. Важливою рисою хорової музики Енкбаяра є надзвичайно тонке прочитання поетичних першоджерел, слідування за їх синтаксичною будовою.

Свідченням утілення в хоровій музиці Се Енкбаяра національної монгольської образності, музично-фольклорних традицій (протяжної пісні з «довгим» монгольським наспівом, епічних взірців улігер, співочої практики хумай тощо) є твори «Монгольські сапоги», «Верблюжий колокол», «Голос землі», «Міражі Гобі», «Вісім скакунів» тощо, які зазнали міжнародне визнання та відзначені вищими нагородами на різного рівня музичних фестивалях і хорових конкурсах.

Зростаюча популярність хорової музики Се Енкбаяра серед сучасних професійних хорових колективів Китаю, її постійне залучення до концертно-виконавського репертуару і диригентсько-хорової педагогічної практики, стають підтвердженням художньо-сміслового та інструктивно-практичного значення творів композитора у сучасному музичному мистецтві.

*Van Ke*

### **ЛЮ ШИКУНЬ ЯК ФУНДАТОР АВТОРСЬКОЇ СИСТЕМИ ПОЧАТКОВОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ОСВІТИ В СУЧАСНОМУ КИТАЇ**

*Van Ke*

### **LIU SHIKUN AS THE FOUNDER OF THE AUTHOR'S SYSTEM OF PRIMARY PIANO EDUCATION IN MODERN CHINA**

Видатний китайський піаніст Лю Шикунь по-праву вважається одним з патріархів сучасного фортепіанного мистецтва КНР. Своєю плідною і яскравою творчою діяльністю він безумовно сприяв становленню та подальшому стрімкому злету цього виду інструментального виконавства в Китаї, визнанню його творчих досягнень на світовому рівні. Але поруч із виконавською та композиторською творчістю Лю Шикуня не меншого визнання заслуговує й педагогічна сфера діяльності митця та його робота по організації системи дитячої фортепіанної освіти у своїй країні.

Незважаючи на те, що Лю Шикунь почав займатися викладацькою роботою в Пекінській консерваторії ще у доволі молодому віці (тобто фактично відразу ж після свого світового виконавського визнання), все ж таки справжня організаційно-педагогічна діяльність розпочинається ним з початку 1990-х років, коли митець оселяється зі своєю дружиною в Гонконзі. Саме тут відомий

музикант організовує першу власну музично-педагогічну справу — дитячий музичний центр, тобто приватну музичну школу.

На відкриття цього центру Лю Шикуню прийшлося зібрати кошти своєю активною концертною діяльністю, а також приватними уроками, лекціями й майстер-класами. Успіх цієї приватної музично-просвітницької справи Лю Шикуня надійшов доволі швидко, що дало змогу йому вже через рік значно розширити свій проєкт та організувати «Мистецький центр фортепіанної музики Лю Шикуня», діяльність якого вже не вичерпувалася лише викладанням гри на фортепіано. Окрім педагогіки і музичного просвітництва важливу роль у діяльності центру відігравав і комерційний вектор з продажу й обслуговування музичних інструментів.

Безумовно, успіху власного музично-просвітницького підприємства Лю Шикуня сприяли як суб'єктивні чинники, тобто широка відомість митця як талановитого виконавця і обдарованого педагога, так і об'єктивні. І в цьому аспекті сучасні дослідники відзначають й інші причини, насамперед, соціокультурного характеру, а саме: бажання багатьох мешканців Гонконгу навчати своїх дітей грі на фортепіано; брак необхідної кількості професійних педагогів-піаністів у цьому місті, а з відси — й високі ціни за навчання.

Несподіваний успіх і динамічність розвитку діяльності музичного центру Лю Шикуня, а також попит на дитячу фортепіанну освіту, який динамічно зростав серед мешканців міста, згодом актуалізували необхідність відкриття філій та створення цілої мережі таких центрів по всьому Гонконгу. Започаткування й подальше успішне функціонування системи дитячих музичних шкіл Лю Шикунем стало одним з головних чинників значної активізації розвитку дитячої фортепіанної освіти в Гонконзі в останнє десятиріччя XX століття, який пізніше назвали справжнім фортепіанним бумом.

Згодом маестро Лю Шикунь повертається до Китаю і так само як і в Гонконзі, поступово формує нову, ще більш розвинену мережу шкіл-філій свого мистецького центру в різних містах. Ця мережа у другому десятиріччі нового XXI століття вже налічувала такі школи в більш ніж тридцяти містах Китаю, зокрема в Пекіні, Фучжоу, Сіані, Хайкоу та ін.

Саме педагогічна сфера творчої діяльності Лю Шикуня, особливо створення ним розгалуженої системи авторських музичних шкіл, значно сприяла становленню і розвитку дитячого фортепіанного мистецтва Китаю, що згодом зумовило появу цілої плеяди молодих талановитих китайських піаністів нової генерації. Багато з них в останні десятиліття своїми творчими досягненнями впевнено заявили про себе на світовому музичному олімпі, підтвердивши таким чином існування високопрофесійної китайської фортепіанної школи.

*Чень Хайюнь*

**КИТАЙСЬКА ТЕМАТИКА У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ СПАДЩИНІ  
ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА**

*Cheng Haiyong*

**CHINESE SUBJECTS IN THE COMPOSING HERITAGE  
OF OLEKSANDR CHEREPNIN**

У музичному мистецтві XX ст. важливе місце посідає творча постать видатного американського композитора, піаніста, педагога та культурного діяча

Олександра Миколайовича Черепніна (1919–1977), який здійснив величезний внесок у процес формування нового музичного мислення епохи, створивши нові принципи ладової та фактурної організації музичного тексту, а також сприяв налагодженню активних творчих взаємозв'язків і порозуміння між культурними світами Заходу та Сходу.

Особливу роль у творчому житті О. Черепніна мали багаторічні зв'язки з Китаєм. У 1930-ті роки музикант для реалізації своїх культуротворчих ідей спеціально приїхав до цієї країни, певний час прожив у ній, активно та плідно взаємодіючи з китайськими діячами мистецтва. Багатогранна творча діяльність митця (композиторська, виконавська, педагогічна, музично-просвітницька, організаційна тощо) здійснила колосальний вплив на музичне мистецтво Китаю ХХ ст., сприяла формуванню нових шляхів його розвитку.

Водночас занурення до глибин унікальної китайської культури та дружнє спілкування з великою кількістю її талановитих представників суттєво вплинуло як на особисте життя самого Олександра Черепніна (який саме у Китаї зустрів свою другу дружину – талановиту китайську піаністку Лі Сян Мін), так і на його композиторську творчість.

Величезна композиторська спадщина О. Черепніна містить значну кількість творів різних жанрів, тим чи іншим чином пов'язаних з Китаєм, його історією, міфологією, релігією, поезією, музикою, театром. Серед них – опера «Селянин та фея» ор. 72 (1952), сюжет якої базується на старовинній китайській легенді; балет «Фрески Аджанти» (1923); фортепіанний твір «Побажання» («За мир на Сході») ор. 39b (1926), Етюд для фортепіано в пентатонічному ладі ор. 51 (1934–35), що містять дві сюїти (№ 1 і № 2, 1934) та «Китайські багателі» (№ 3, 1935); Концертний етюд «Вшанування Китаю» ор. 52 (1934–35); Мелодії (Тран Ван Тунг) для сопрано та фортепіано ор. 68 (1946), Сім пісень на вірші китайських поетів для сопрано або тенора та фортепіано ор. 71 (1945); Цикл із семи китайських народних пісень для баса або інших голосів та фортепіано ор. 95 (1962).

*Кун Чжуцзюнь*

**МУЗИКА А. АВШАЛОМОВА ВІДКРИВАЄ МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ  
«КИТАЙ ЗАРАЗ» У НЬЮ-ЙОРКУ: ДІАЛОГ СХОДУ ТА ЗАХОДУ**

*Kong ZhuJun*

**MUSIC BY A. AVSHALOMOV OPENS THE "CHINA NOW" MUSIC FESTIVAL  
IN NEW YORK: THE DIALOGUE OF EAST AND WEST**

Провідну роль у сучасній репрезентації музики китайських митців у Сполучених Штатах Америки відіграє щорічний музичний фестиваль «Китай зараз» («China now»), який було започатковано у 2018 р. Створення цього фестивалю та його регулярне проведення стало можливим завдяки творчій співпраці між Америко-китайським музичним інститутом (USCMI) Консерваторії Бард-коледжу (Нью-Йорк) та Центральною консерваторією музики Китаю (ССОМ).

Головною метою цього поважного мистецького форуму є сприяння кращому взаєморозумінню між Сходом та Заходом шляхом широкого ознайомлення американських слухачів з творчими досягненнями академічної

музики сучасного Китаю та активізації безпосередніх особистісних контактів між культурними діячами обох країн.

Цьогорічний П'ятий музичний фестиваль «Китай зараз» («China now»), який відбувся у Лінкольн-центрі в Нью-Йорку у жовтні 2022 р., отримав змістовну назву «East of West» («Схід Заходу»). Його програма містила п'ять великих симфонічних та оперних концертів та низку інших культурних заходів, проведених у м. Нью-Йорку та у північній частині штату Нью-Йорк.

Символічним музичним втіленням самої ідеї цього культурного заходу став вибір особи автора, твором якого урочисто відкрився перший концерт фестивалю «East of West», що відбувся у Театрі Роз у Лінкольн-центрі і мав назву «Казки з Пекіна». Такою персоною було цілком справедливо обрано видатного єврейсько-американського композитора Аарона Авшаломова, який жив у Китаї упродовж 30 років і став основоположником сучасної китайської музики, створивши перші яскраві зразки китайської опери, китайської симфонії та китайського балету. Сама творча постать цього митця та його художня спадщина фактично уособлюють у собі ідею плідного діалогу культур Сходу та Заходу.

Твором, який відкрив концертну програму цього річного фестивалю, стала знаменита симфонічна поема Аарона Авшаломова «Пекінські алеї» (1931 р.). Цей натхненний твір яскраво передає незабутні враження автора від старого Пекіна, з любов'ю відтворюючи звуки його стародавніх провулків (ранкові храмові дзвони, крики вуличних торговців, напруження сцен Пекінської опери, скорбне звучання похоронних барабанів тощо), які поступово згасають у спокої цього великого міста.

*Пан Фень*

### **СТАН СУЧАСНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ КИТАЮ**

*Pan Feng*

### **THE STATE OF THE MODERN COMPOSING SCHOOL IN CHINA**

Сучасні китайські композитори, як правило, дуже працьовиті та старанні. Вони активно покладаються на ідеї Заходу, але також сподіваються знайти майбутнє китайської музики у власній культурі. Це було складним завданням, і вони використовували свою винахідливість у надзвичайно обмеженому просторі.

Після реформування та відкритості Китаю китайські студенти-музиканти почали сприймати велику кількість сучасних музичних технік ХХ-го століття. Сучасна музика має багато слухачів у Китаї, це невіддільно від нової атмосфери, спричиненої реформою та відкритістю.

Сучасна музика в Китаї виникла відносно пізно, лише на початку 1980-х років. На той час це була ще стадія імітаційного навчання. Пізніше, зі збільшенням обміну із Заходом, сучасні китайські композитори все більше створюють музику в міжнародних музичних клубах. Що китайська композиторська школа може запропонувати цьому міжнародному клубу? Які є можливості для китайських композиторів?

Перший музичний фестиваль китайських сучасних композиторів, який відбувся в Гонконгу в 1986 році, став важливим початком для виходу сучасних

китайських композиторів на світову арену. Серед них — Чуньчжі. Він вважає, що питання національності та сучасності є ключовим фактором у розвитку китайської музичної творчості. Митець зазначив: «Якщо китайська музика хоче закріпитися у світі, китайські композитори повинні відобразити у своїй творчості національність, дух, успадкувати і розвивати традиції».

Проблема, з якою стикається китайська композиторська школа, полягає в тому, щоб шукати можливість власної культури на основі чужої та прагнути зробити міжнародний внесок. Немає сумніву, що музиканти можуть колись повернутися на рідну землю, щоб знайти поживу та натхнення в тисячолітніх багатих історичних і культурних традиціях Китаю.

Молодий композитор Чен Циган розмірковував: «Останніми роками мої китайські колеги і я глибоко усвідомили в музичних презентаціях по всьому світу, що, хоча усі ми різні, ми вийшли з китайської культури і чутлива кров китайської нації тече в нашому тілі. Ми йдемо своїм шляхом». Натомість перспективний музикант Тан Дун зазначав: «Музика, яку я хочу створити, не є ні концепцією, властивою Китаю, ні концепцією, властивою іноземній країні. Швидше, я шукаю в ній щось, що може належати майбутньому нашої національної музики».

У середині-кінці 1990-х років школа китайських композиторів та їх творчість вступила в новий етап. Його можна описати наступним чином:

- разом зі зрілими та всесвітньовідомими композиторами у Китаї сформувалася група композиторів на всіх рівнях різного віку;
- їх твори включають різні музичні жанри, є навіть багато «межових жанрів», які перетинають сферу мистецтва;
- за технікою письма твори еkleктичні, від суворой послідовності до вільної атональності, від випадкової музики до простоти, постпростоти, інтегрованих звукових блоків тощо.

Слід зазначити, що використання китайських музичних інструментів, використання елементів східної музики тощо має унікальні особливості. У той час як сучасна музика в Китаї поступово розширює свою аудиторію, вона також розвивається вглиб. Наприклад, саме багато коледжів і університетів створили сучасні музичні інноваційні та дослідницькі центри, які проводять фестивалі сучасної музики.

Таким чином, китайська сучасна композиційна школа має два давні «бажання»: бути визнаною вдома та у світі, що передбачає локалізацію та інтернаціоналізацію відповідно. Перше полягає в тому, щоб сподіватися, що місцеву культурну ідентичність можна розкрити, представити та розвивати, не вимагаючи аплодисментів у публіки, але принаймні мати можливість пізнавати себе та знайти китайську ідентичність через творчість. Останнє стосується визнання на міжнародному рівні. Це виходить за рамки простого створення власної китайської ідентичності, але можна сподіватись, що власний можливий внесок буде визнаний на міжнародному рівні.

Велика кількість композиторів зрілого та молодого покоління склали сьогодні значну і впливову композиторську групу. Хоча кожна людина має різні особистості та різні творчі методи, усі вони пишуть нову китайську сучасну музику у своїй музичній манері, свідомо чи несвідомо, з традиційними елементами східної та китайської музики.



Отже, розвиток сучасної китайської сучасної музики яскравий, здоровий і енергійний. Китайська сучасна музика створюється під впливом західної музичної культури, а її теорії та техніки мають вестернізований аспект; вона не є імітацією чи копією західної музики (хоча деякі ранні роботи – все ж сильна імітація), але композитори дотримують суб'єктивності місцевої традиційної культури, приймають традиційну китайську музичну культуру як «корінь» і активно поглинають корисні переваги іноземної музичної культури, щоб досягти культурної оптимізації.

Також слід зазначити, що у другій половині ХХ-го століття, з темпами нового витка соціальних, економічних і культурних перетворень у материковому Китаї, китайська музична індустрія під впливом і натхненням «постмодерністської культурної тенденції мислення» має сильний розвиток. Західний дискурс здійснив глибоку рефлексію й доклав великих зусиль для просування традиційної культурної трансформації китайської сучасної та сучасної музики в нову епоху з головним напрямком «виходу з Заходу і повернення на батьківщину». Метою культурної трансформації китайської сучасної та сучасної музики є «повторне розуміння» та «перевідкриття» китайської традиційної культури в контексті диверсифікованої культурної естетики сучасного світу, пошук сучасного значення місцевих культурних традицій й подальше висвітлення традиції.

*Пен Лю*

#### **АЛЬМА ФОСТРЕМ У ХАРКІВСЬКІЙ ОПЕРНІЙ АНТРЕПРИЗІ 1893 РОКУ**

*Peng Liu*

#### **ALMA FOSTREM IN THE KHARKIV OPERA COMANY OF 1893**

Ім'я фінської співачки Альми Фострем (1862–1936) посідає одне з провідних місць у вокальному мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. Вперше А. Фострем відвідала Харків з концертом наприкінці 1880 р., тільки-но завершивши навчання у видатних педагогів того часу – Г. Ніссен-Саломан (Петербург, приватні курси), Ф. Ламперті та Ф. Варезі (Італія). Харківська преса лише обмежилася анонсом, зазначивши, що молода співачка з успіхом виступала в оперних театрах Європи.

На початку 1893 р. А. Фострем, вже як європейська знаменитість, виступала в харківській оперній антрепризі О. Картавова. У біографічному нарисі, надрукованому напередодні гастролей, зазначалося, що, маючи на той час успішну виконавську практику на оперних сценах Європи та Америки, співачка продовжувала підвищувати вокальну майстерність завдяки заняттям з відомими вокальними педагогами свого часу. Зокрема, А. Фострем визнавала значний вплив на її творчість однієї з визначальних оперних співачок свого часу Аделіни Паті, з якою вони були примадоннами в лондонському Covent Garden (сезон 1883/84 pp.).

Після концертів по містах Швейцарії та Німеччини, А. Фострем з тріумфом виступала в берлінському театрі «Кроль-опера», де отримала професійне визнання виконанням партії Віолети в опері Дж. Верді «Травіата». Надалі артистка з величезним успіхом виступала в США (двічі), Німеччині, Шотландії,

Ірландії, Англії, Австро-Угорщині, Італії, Франції, Швейцарії, Фінляндії, Російської імперії та Кавказу.

15.02.1893 р. А. Фострем дебютувала на харківській сцені в опері Дж. Верді «Травіата». Рецензент відзначав «гнучкий, звучний та красивий голос, яким талановита артистка володіє з майстерністю першокласної віртуозки», та наголошував на надзвичайній простоті й витонченості сценічної гри співачки. Наголошувалося, що Віолета А. Фострем і по грі, й зовнішню, і за співом відповідала художньому задуму Дж. Верді та лібретиста. Після закінчення вистави А. Фострем виконала романс О. Аляб'єва «Соловей» «чарівно та привела публіку в здивування й захоплення і своїми трелями, і тією легкістю й чистотою, з якими прозвучало в неї наприкінці романси верхнє *re*».

Харківський публіцист М. Черняєв докладно характеризував виконавську майстерність А. Фострем, відзначаючи колоратурне сопрано співачки, яке захоплює розкішшю й красою голосових можливостей, як рідкісне явище у вокальному мистецтві. Рецензент зазначав про мистецький рівень володіння артисткою «доведеним до інструментальної виправки» голосом, що дозволяло розкривати зміст кожної музичної фрази та незрівнянно відтіняти кожну думку композитора. Високо оцінив критик і майстерність гри А. Фострем, запорукою чого стали такі чинники, як «рухливе й витончене обличчя, виразні очі, природна грація, пластика та зовнішність».

Наступними партіями, які виконала мисткиня в Харкові, були ролі Джильди в опері Дж. Верді «Риголетто» (17.02.1893) та Маргарити в опері Ш. Гуно «Фауст» (19.02.1893). Рецензент, відзначаючи чудове відтворення ролі Джильди, писав, що «чудесний голос, чарівний спів, дивовижна колоратура, витончена зовнішність, шляхетна пластика й розумна гра, зігріта теплим почуттям, — все це зливалось у знаменитой артистки в одне струнке ціле й надавало невимовну красу своєрідно створеному нею захоплюючого образу Джильди». Разом із тим, наголошувалося, що блискуча колоратура для А. Фострем є не самоціллю, а тільки засобом довершити чарівність свого співу та поетичність створюваного нею образу.

У контексті виконання ролі Маргарити відзначалися майстерність, глибока осмисленість, драматизм і художній такт у сценічній реалізації образу. Критик писав, що А. Фострем «втїлила у плоть і кров одне з поетичніших створінь гетевського генію, скориставшись всіма силами свого таланту й артистичного чуття».

Надалі А. Фострем виступила в партії Маргарити Валуа (опера Дж. Мейєрбера «Гугеноти») та повторно в ролях Віолети, Джильди і Маргарити (двічі). На початку березня харківська публіка побачила видатну вокалістку в операх Дж. Россіні «Севільський цирюльник» та Дж. Верді «Бал-маскарад». Перша опера була поставлена в бенедіс А. Фострем та стала «дійсним триумфом для знаменитой артистки», яка вперше показала свою артистичну майстерність, виконавши дві комічні ролі — Розіни й пажа Оскара. Критик писав, що у відтворенні цих ролей співачка вразила публіку витонченим комізмом та створила два цілком закінчені типи, вірні за задумом та чарівні за виконанням. Натхненної характеристики отримало виконання співачкою партії пажа в опері Дж. Верді.

Узагальнюючи враження від виступів А. Фострем на харківській сцені, критик стверджував, що спів і гра артистки завжди зливаються в єдине струнке ціле, і чарівне враження від голосу та дивовижної вокальної майстерності довершується мімікою, жестами й пластикою. Висловлюючи вдячність А. Фострем, рецензент зауважував, що «її ім'я завжди буде промовлятися в Харкові з повагою, як ім'я першокласного, високоталановитого художника, як ім'я однієї з представниць сучасного мистецтва, яка складає його гордість і славу».

Отже, аналіз публікацій у харківській пресі дає можливість, на прикладі відомостей про А. Фострем, визначити специфіку вокальної підготовки як ґрунтовної основи подальшої успішної самореалізації на академічній сцені: здобуття навичок співу в безпосередньому спілкуванні з відомими та авторитетними педагогами-практиками. Відгуки критиків уможливають виокремлення чинників, які, в гармонічному поєднанні, є основою майстерності оперного співака: а) наявність природних співочих даних; б) ґрунтовна вокальна підготовка та високий рівень володіння голосовими засобами відтворення музики; в) артистизм виконання партії на сцені.

*Н. Жученко*

#### **ФОНОГРАМА ЯК ДОПОМІЖНИЙ ЗАСІБ У ДИСТАНЦІЙНОМУ НАВЧАННІ ГРИ НА СКРИПЦІ В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ**

*N. Zhuchenko*

#### **PHONOGRAM AS AN AUXILIARY TOOL IN DISTANCE LEARNING OF VIOLIN PLAYING IN AN ART SCHOOL**

В реаліях сьогодення, зумовлених соціальними й політичними катаклізмами (Ковід-19, війна в Україні 2022 р.), викладачі постійно перебувають у пошуку дієвих засобів реалізації освітнього процесу: оптимальних, з огляду на його організацію, і ефективних – стосовно освітніх результатів. У дистанційному форматі через технічні причини неможлива сумісна робота з концертмейстером над виразним виконанням музичного твору, тому допоміжним засобом навчання стає гра у супроводі фонограми. Як зазначають дослідники, перевагами використання фонограм є зацікавлення учня процесом, розвиток метро-ритмічного чуття і концентрації уваги, що прискорює набуття навичок ансамблевого виконання.

Застосування фонограми зумовлюється чітким завданням, що вирішується у даний момент педагогом:

- наочний показ учневі музичного твору – як зразок виконання (фонограма «плюс»);
- супровід гри учня фортепіанним або оркестровим акомпанементом (у дистанційному навчанні (фонограма «мінус»);
- організація самостійної роботи учня;
- допомога у проведенні репетицій ансамблів;
- монтаж відеороликів концертних онлайн-виступів.

Акомпанемент у вигляді фонограми значно ускладнює завдання учня грати в ансамблі, оскільки, зазвичай, концертмейстер підлаштовується під соліста, а не навпаки. Тому грати під фонограму можливо тільки тоді, коли текст учнем

вивчений майже напам'ять, він може підхопити мелодію з будь-якого місця. Дистанційно заграти разом з учнем практично неможливо, тому учню корисно практикуватися разом з фонограмою «плюс».

Фонограма, збагачена тембрами різних інструментів, має значно ширші можливості, ніж акомпанемент концертмейстера. Навіть початківець, який може зіграти 1–2 звуки, мимоволі стає повноправним учасником оркестрового колективу. Такий супровід активізує творчу фантазію юного скрипаля, розвиває тембральний слух, збагачує слухові уявлення. Сольфеджування з відстукуванням сильної долі, гра з супроводом фонограми-«плюс» прискорить засвоєння учнем взаємозв'язку нотної грамоти, звучання нот та аплікатури.

Допоміжним засобом-«тренажером» до гри з фонограмою, який ритмічним супроводом буде корисним у дистанційному навчанні та урізноманітнить домашні заняття, може бути цифровий метроном – драм-машина. Наприклад, у мобільному застосунку Loorz, можна вибрати біти потрібних розмірів та стилів музики: рок, блюз, хіп-хоп, джаз та ін. За його допомогою зручно відпрацьовувати технічні твори, змінюючи темп з повільного до швидкого.

Щоб відпрацьовувати навички відчуття ритмічної пульсації, під фонограму можна: марширувати; робити рівномірні рухи руками; плескати в долоні; сольфеджувати з диригуванням або відтворюючи у повітрі рухи смичком. Такі прийоми привчають учня грати ритмічно, в заданому темпі, дослуховувати та розподіляти у часі звучання кожної ноти та паузи.

Невід'ємною складовою навчання виконавців-інструменталістів є ансамблеве музикування. Ефективність сумісного виконання п'єс, навіть на відкритих струнах, доведена традиційною педагогічною практикою. Для учнів гра в ансамблі – гарна можливість самореалізації та мотивація до підвищення виконавського рівня.

Через технічну неможливість одночасного звуковідтворення онлайн у груповому чаті на платформах ZOOM або Skype, групові заняття ансамблем можна продовжувати у формі «індивідуально-групових», коли учні по-черзі грають свою партію. Таким чином, нотний матеріал відтворюється кілька разів, кожен учень має змогу порівняти своє виконання з виконанням інших, та прослухати рекомендації керівника по вдосконаленню навичок.

Результатом роботи з ансамблем в звичних умовах є концертний виступ, а дистанційно – зведений відеозапис вивченого твору: кожен учасник ансамблю записує своє виконання у супроводі фонограми на відео. А за допомогою відео-редактора Sony Vegas робиться монтаж відео.

Власний педагогічний досвід показав, що використання фонограми у дистанційному навчанні гри на скрипці сприяє розвитку мелодійного та гармонійного слуху учнів, концентрації слухового контролю, формуванню метро-ритмічної стабільності, відчуття темпу, виконавчої виразності, сприяє артистизму, заохочує до самостійної роботи, є важливою умовою зростання мотивації учнів в опануванні музичним інструментом, підвищенні їх самооцінки, набуття досвіду виступів, навіть в умовах дистанційного навчання, поширення домашнього музикування.

*Чжан Мін*

**ПОСТАТЬ ШИ ГУАННАНЯ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Chzhan Min*

**THE FIGURE OF SHI GUANNAN IN THE CONTEXT  
OF CHINESE MUSICAL CULTURE OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY**

Постать Ши Гуаннаня в музичній культурі Китаю другої половини ХХ століття по-праву виявляється доволі важливою і знаковою. Він є одним з найвідоміших китайських композиторів середини другої половини ХХ століття, визнання якого настало, не в останню чергу, завдяки впровадженню ним певних новаторських ідей і проявів у своїй музичній творчості, що спостерігається переважно в жанрах популярної музики, а також в масштабних і масових жанрах академічного мистецтва, таких як опера, мюзикл тощо.

Митець народився у 1940 році в м. Чунцин. Після закінчення у 1964 році консерваторії в м. Тяньцзін, Ши Гуаннань почав працювати як композитор в оперному театрі цього міста. Згодом, у 1978 році він перейшов на роботу в Центральну філармонію в м. Пекін. У 1980-х роках (фактично до своєї смерті у 1990 р.) Ши Гуаннань працює на посаді заступника голови Асоціації китайських музикантів.

За свою не дуже тривалу, але насичену двадцятирічну кар'єру на шляху композитора Ши Гуаннань здійснив значний внесок щодо оновлення китайської популярної музики як жанрового напрямку, що відбилося, з одного боку – на позбавленні її від насиченості рисами революційної пропагандистської пісні, з іншого – на відмінності рис, властивих європейській рок-музиці. Музичний стиль Ши Гуаннаня є доволі мелодійним, що сприяє легкому його сприйняттю. Тексти пісень композитора зазвичай є ідеологічно нейтральними, але разом з тим, вони часто апелюють до тематики ідеалізованого суспільства в Китаї. Популярність музики Ши Гуаннаня частково зумовлена здатністю його музичних творів висловлювати популярні в суспільстві настрої і ідеї, що також простежується й у його оперній творчості. Одним з його раних таких музичних доробків є «Прем'єр Чжоу, де ти?», присвячений пам'яті широко шанованого китайським народом політичного діяча.

Загалом Ши Гуаннань створив більше ста музичних творів, переважно в пісенно-популярних жанрах. Серед найбільш відомих слід відмітити пісні «На полях надії», «Бий у барабани, співай пісню», «Коли виноград дозріє в Тулуфані» та ін. Серед великих монументальних музичних полотен необхідно відзначити балет «Сто біографій Змія», декілька мюзиклів, а також дві опери, в яких виразно поєднуються національні пісенні традиції Китаю з композиційними й драматургічними канонами сучасного європейського оперного мистецтва. Найбільш яскраво цей художній синтез в жанровій площині видовищних мистецтв у творчості Ши Гуаннаня демонструє його опера «Скорбота за померлими».

Цей монументальний витвір створений композитором на початку 1980-х років на честь 100-річчя від дня народження Лу Сюня та представляє собою яскравий синтез народної китайської опери, пісенної творчості, масових видовищ та жанрової драматургії європейського оперного мистецтва. Композитор, який

тривалий час переважно працював у сфері народно-патріотичної і популярної пісні, створив масштабний сценічний твір, в якому яскраво переплелися і національні риси, і традиції сучасної класичної опери. Цей твір ознаменував собою новий виток розвитку оперного жанру в китайській музичній культурі останньої чверті ХХ століття.

Композитор пішов з життя у 1990 році. Його передчасна смерть була викликана фізичною перевтомою, яка спровокувала мозковий крововилив. Після смерті митця його ім'я було вшановано найвищою відзнакою в Китаї в музичній сфері — присвоєнням почесного звання «Народний музикант», а також проведенням на його честь пам'ятного концерту в Пекіні у 2000 році.

*Ян Юджи*

**ГУАН СЯ ОПЕРА «ПІСНІ ПРО МУЛАНЬ»:  
ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ І СЦЕНІЧНЕ ЖИТТЯ**

*Yan Yudzhi*

**GUAN XIA OPERA "SONGS ABOUT MULAN":  
HISTORY OF CREATION AND STAGE LIFE**

Опера сучасного китайського композитора Гуан Ся «Пісні про Мулань», в якій актуалізуються найважливіші людські цінності (зокрема людяність, громадянський обов'язок, дружба, довіра, любов й ін.), є масштабним і цікавим творінням сучасного оперного мистецтва Китаю. Вона завоювала широку популярність і у своїй країні, і в багатьох інших, на сценах яких була неодноразово втілена з великим успіхом. Сьогодні ця опера представляє собою яскравий зразок жанрової трансформації в середовищі сучасної китайської опери, оскільки синтезує цілий ряд жанрових форм і видів сценічного мистецтва. Вона по-праву увійшла до когорти світових оперних шедеврів нового часу з високою мистецькою цінністю і художнім результатом.

Опера «Пісні про Мулань» створена композитором Гуан Ся у 2004 році, і в цьому ж році (16 жовтня) відбулася її прем'єра в Пекінському оперному театрі, яка викликала жвавий і позитивний резонанс. В наступному 2005 році опера була поставлена в Нью-Йорку в Американському центрі мистецтв імені Лінкольна (Lincoln Art Center) та присвячена святкуванню 60-ліття заснування Організації Об'єднаних Націй. За свідченням ЗМІ та музичних критиків постановка опери «Пісні про Мулань» в найбільшому місті Сполучених штатів пройшла з великим успіхом та викликала неабиякий резонанс.

По завершенню американської прем'єри «Пісні про Мулань» композитора Гуан Ся було відзначено почесною нагородою «Видатний митець». Слід зазначити, що цю престижну нагороду у свій час отримували найвідоміші й найталановитіші корифеї світової музичної культури. Такому значному успіху проведення цього заходу сприяло й те, що останній виступ китайських музикантів (в особі Мей Ланфан) на сцені цього мистецького центру Америки сягає ще далеких 1930-х років, але ж пам'ять по нього зберіглася на довгі десятиліття. Окрім Лінкольнського центру мистецтв у Сполучених Штатах Америки опера Гуан Ся «Пісні про Мулань» з успіхом відбулася й ще на кількох престижних сценах, зокрема у Великому залі народних зборів у 2006 році.

Не меншим успіхом відзначилися й постановки цієї опери також і на європейському континенті. Так у 2008 році «Пісні про Мулань» було поставлено на відкритті нового оперного сезону у Віденській державній опері — одному з найкращих і авторитетніших центрів світового оперного мистецтва. Ініціатором цього заходу, а також безпосереднім його організатором виступила інституція «Асоціація сприяння австрійсько-китайським стосункам» та міністр внутрішніх справ Австрійської республіки. За задумом організаційної сторони, такий проєкт мав на меті ознаменувати сприяння і розвиток культурного обміну та взаєморозумінню між Австрією і Китайською Народною Республікою, знайомство та визнання шедеврів китайського оперного мистецтва на європейському культурному ландшафті.

Художній керівник Віденського філармонійного хору з приводу постановки «Пісні про Мулань» відзначив, що до цього часу постійно експортувалася європейська опера до Азії, а тепер, і азійська опера поставлена в Європі, що знаменує нову еру культурного обміну між Європою і Азією. Він також підмітив, що до цього часу зазвичай китайські артисти виконували опери на європейських мовах і для Віденського філармонійного хору виконання китайської опери принесло користь і досвід.

Слід також відзначити й ще одну важливу для сучасної китайської опери постановку «Пісні про Мулань». Мова йде про гастролі цієї опери в Японії, що відбулися у 2009 році на декількох сценах різних міст. А це — постановка цієї опери на відкритті Столітнього меморіального залу Токійської академії освіти; в Токійському концертному залі Нового національного оперного театру; в Токійському культурному центрі Великого театру; у Великих театрах міст Хоккайдю і Саппоро. Оперні вистави спостерігали наслідник принца Японії Нарухіто і посол КНР в Японії Цуй Тянькай. Японські гастролі китайської опери, як втім і американо-європейські відбулися зі величезним успіхом. Музична критика називала «Пісні про Мулань» (мулань — магнолія) — квіткою миру, яка блискуче зацвіла на японській сцені.

*Itao Дун*

## **МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ І КИТАЮ В ЧАСОПРОСТОРІ КУЛЬТУРНОЇ СПІВПРАЦІ**

*Itao Dong*

### **ART OF UKRAINE AND CHINA IN TIME-SPACE CULTURAL COOPERATION**

Встановлення дипломатичних відносин між Україною і Китаєм має багаторічну історію. Основу договірно-правової бази співробітництва у сфері культури складає Угода між Урядом України та Урядом КНР про культурне співробітництво від 31 жовтня 1992 року. Крім зміцнення прямих контактів між культурними і художніми установами, сторони заохочують митців обох країн до участі у великих міжнародних заходах (фестивалях, виставках, концертах). З цієї нагоди в Україні та Китаї відбувалися культурно-мистецькі події, які дали змогу глибше пізнати історію й досягнення обох країн, знайти те, що об'єднує два народи на рівні людських переживань та емоцій. Одна з них відбулась у пекінському театрі «Тяньцао» — церемонія відкриття «Днів культури України у Китаї» і музичний концерт українських майстрів мистецтв (26 квітня 2002 р.).

Наступним став святковий концерт у залі Львівської філармонії, організований 1 жовтня 2012 р. Культурно-дослідницьким Центром України та Китаю «LanHua» (Голова правління Юрій Котик). На урочисте зібрання прибуло багато громадян КНР, які працюють і навчаються в Україні, представників обласної та міської української державної влади.

У святковому концерті взяли участь оркестр «Віртуози Львова» (керівник Сергій Бурко), відомі танцювальні колективи, також лунала українська музика у виконанні китайських співачок Ван Ї, Янь Мейцзяо і цимбалістки Жень Цзяці. Лауреати міжнародних конкурсів і фестивалів Квартет Tenors BEI'SANTO виконали перлини світової та української вокальної класики, серед яких знаменита італійська пісня «O, sole mio» в китайському перекладі. Вперше китайською мовою прозвучав «Заповіт» Тараса Шевченка. Святкування було захоплюючим та цікавим, не залишивши байдужим жодного відвідувача.

Серед інших вагомих подій міжнародної співпраці – підписання угоди про відкриття Українського Культурного Центру (УКЦ) в Шанхаї. Ініціаторами підписання виступили вже згадана львівська організація «LanHua» та Шанхайська компанія «Інлун». За словами Ю. Котика, «китайці захоплюються усім європейським. Тому Україна для них – одна з європейських держав, в якій бажають побувати чимало китайців». Діяльність УКЦ відбувається у декількох напрямках, а саме: дослідження у сфері історії, науки, культури та мистецтва, співробітництво у сфері поширення української мови в Китаї та китайської в Україні, обмін мистецькими акціями, освітніми та культурними програмами, вивчення подібності культур України та Китаю, проведення різноманітних семінарів тощо.

За сприянням Генерального консульства України в Шанхаї було надане безкоштовно приміщення, площа якого займає 960 м. кв. Відкриття Центру відбулося 24 серпня 2013 року і стало культурною віхою у житті та взаєминах обох країн. У рамках відкриття відбулася низка мистецьких заходів: виставка українського живопису, творів скульптора Василя Салиги, презентація книги відомого китайського художника Чжен Жєнгана «Листи кохання до України», а також показ моделей українських дизайнерів. У святковому концерті взяли участь чоловічий вокальний ансамбль з України «Lavivo», співак Чжоу Шєн та шоу-балет «Карма», баяніст Чжан Лічін виконав українські популярні пісні, а віртуозне виконання на цимбалах продемонструвала Жєнь Цзяці.

Діяльність УКЦ в Китаї спрямована на просування позитивного іміджу України за кордоном та сприяє знайомству китайських громадян із багатогранною культурою українського народу. Центр активно працює над освітніми та культурними проектами, сприяє більш ефективній співпраці українських і китайських університетів, налагодженню партнерських стосунків з українськими діячами у сфері освіти, науки, культури та творчості. Він також допомагає українцям не втратити своє коріння та віднайти частинку Батьківщини у далекій країні. За допомогою проведення різних мистецьких заходів (презентації, виставки, концерти, літературні вечори) обидві нації стають набагато ближчими та зрозумілішими одна для одної. Прикладом став фортепіанний фестиваль, до програми якого входили три концерти класичної музики. У них взяли участь такі талановиті виконавці як: Хоу Сижуні, Ван Чуню, Ши Чєнья, лауреати міжнародних конкурсів Чжан Хань та «Kyiv Piano



Дио» (Олександра Зайцева та Дмитро Таванець). Виконання музичних творів на високому справилі глибоке враження для кожного з присутніх.

У рамках реалізації Програми культурного співробітництва протягом 2018–2021 років партнерами було реалізовано низку заходів культурно-мистецького і просвітницького спрямування, серед яких на особливу увагу заслуговують музичні: гастролі популярного українського гурту «ОНУКА» в Китаї (серпень – вересень 2019 р.); концерт класичної музики та показ короткометражного анімаційного фільму «Причинна» до 205-ї річниці з дня народження Тараса Шевченка (березень 2019 р.); сольний концерт «Київського квартету саксофоністів» Національної філармонії України у пекінському «Музеї мистецтв Цзіньгай» (грудень 2019 р.).

Традиційними вже стали гастролі у Китаї українських театральних і музичних колективів, зокрема балетної трупи Національної опери України ім. Тараса Шевченка, Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України, театру «Молодий балет Києва», Театру пластичної комедії «Мімірічі», Харківського дитячого балетного театру тощо. У 2021 році українські артисти взяли онлайн участь у 21-му щорічному фестивалі «Meet in Beijing» (січень-лютий). Оперні співаки Катерина Кухар та Олександр Стоянов представили китайським глядачам модерний балет «Діти ночі».

Інноваційний проект відбувся і в галузі професійної музичної освіти, ініціатором якого виступила НМАУ ім. П. І. Чайковського, яка нещодавно отримала ліцензію на створення Міжнародної академії музики у КНР. Новий освітній проект, яким керують дві сторони – Україна та Китай, не має аналогів у світі. Зацікавленість міжнародних інвесторів у такій співдружності ще раз доводить високий рівень української музичної освіти. Таким чином, активний обмін творчими й мистецькими колективами та освітніми програмами триває і в теперішній час. Особливе значення таких проектів це те, що вони є важливою складовою програми розвитку культурної співпраці між нашими країнами.

*М. Гольштейн*

**ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МНОЖИННІСТЬ ВИКОНАНЬ У БУТТІ ДВАНДЦЯТОЇ  
УГОРСЬКОЇ РАПСОДІЇ Ф. ЛІСТА: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ |**

*М. Holshtein*

**INTERPRETATIVE PLURALITY OF PERFORMANCES IN THE BEING  
OF F. LISZT'S 12<sup>TH</sup> HUNGARIAN RHAPSODY: COMPARATIVE ANALYSIS**

Уведення до музикознавчої науки поняття інтерпретаційної множинності виконань у бутті музичного твору обумовлено формуванням нового типу музиканта-інтерпретатора, сформованого у романтичну добу. Йдеться про виникнення такого типу виконавця, який поєднував у своїй особі віртуоза та композитора одночасно. Саме до таких художників належав угорський композитор, піаніст, педагог, критик і диригент Ференц Ліст (1811–1886). Творчість Ф. Ліста стала переломним моментом в історії музичного виконавства: якщо у «долістівську» епоху домінував тип музиканта «віртуоз, який створює», в «післялістівську» серед інтерпретаторів переважали виконавці («віртуози, які відтворювали»), то саме Ф. Ліст (та його сучасники) поєднував композиторську та виконавську діяльності.

Лістівські принципи інтерпретації визначили епоху у виконавському мистецтві. Ф. Ліст гармонійно поєднував «суб'єктивне» (індивідуальні виконавські новації) та «об'єктивне» (дотримання авторського стилю) у виконавській інтерпретації. Він уважав, що для більшої виразності музичного матеріалу виконавець має право «підкреслювати», «загасати», «спрощувати», але водночас ставився до композиторського тексту надзвичайно шанобливо, лише розкриваючи та поглиблюючи задум автора, ретельно доопрацьовуючи та конкретизуючи його ремарки. Відсутність композиторської диктатури та вільність інтерпретації є принципами творчості Ф. Ліста. Через позитивне ставлення до інтерпретації власних творів піаністами-сучасниками Ф. Ліст став одним з найбільш виконуваних композиторів-романтиків для піаністів як і доби ХІХ ст., так і майбутнього.

«Угорські рапсодії» – національно-романтичні поеми Ф. Ліста, де вільність імпровізації, змін темпів, динаміки, інтонації постають як творчий принцип автора. Завдяки іманентно властивій «Угорським рапсодіям» вільності відтворення авторського тексту, цей цикл став об'єктом інтерпретацій безлічі солістів-піаністів та інших виконавських складів. Як показує історичний аналіз, однією з найбільш виконуваних з цього циклу стала дванадцята рапсодія Ф. Ліста. Саме цей факт обумовив вибір даного твору як матеріал аналізу.

Наведемо декілька фактів з історії створення дванадцятої рапсодії. Дванадцята Угорська рапсодія містить п'ять тем, які Ліст чув та транскрибував у свій альбом в 1846/47 під час концертного туру в Угорщині та Трансільванії. Рапсодію було опубліковано музичним видавником М. Шлезінгером (1798 – 1871) в Берліні у 1853 році і було присвячено видатному австрійсько-угорському скрипалю Йозефу Йоахіму (1831 – 1907). Й. Йоахім був одним із послідовників та партнерів Ф. Ліста з камерної музики, а також брав участь у написанні скрипкової партії в аранжуванні дванадцятої рапсодії для фортепіано та скрипки.

Угорська рапсодія №12 написана у двочастинній контрастно-складеній формі (у І частині три оригінальні теми, у ІІ – відповідно, дві) та має двоелементну музичну драматургію (під котрою прийнято визначати наявність двох контрастних частин у творі). У дванадцятій рапсодії гармонічно поєднуються ознаки таких жанрів, як вербункош, чардаш та міська пісня, що спостерігається у гармонізації, специфічному чергуванні темпів, пунктирних ритмах, синкопах, орнаментиці, відповідних сполученнях хорейчних та ямбічних структур, застосуванні угорської гами. У рапсодії наявна імітація звучання тарогато (угорський музичний духовий інструмент, в минулому – варіант східного гобою), цимбал, а також інших стилєвих ознак так званої «циганської музики», що за Дж. Беллманом є ознакою відповідності стилю *hongrois*. Даний твір побудовано на контрастах, які втілено у змінах темпів (*Lassu – Friss*), тональностей (І частина в *cis-moll*, ІІ – в *Des-dur*), розмірів ( $4/4$  та  $2/4$ ), динаміки (від *ppp* до *fff*) та емоційних станів (напружений, нервовий, войовничий в І частині; урочистий, переможний, святковий – у ІІ).

Для компаративного аналізу виконань дванадцятої рапсодії Ф. Ліста було обрано три інтерпретації (видатного піаніста, учня Ф. Ліста О. Зілоті, 1923; всесвітньо відомого американського піаніста В. Кліберна, 1962; італійської

піаністки В. Бенеллі Мозелл, 2012), що вирізняються досконалим втіленням логіки контрастного співставлення, властивій композиторському мисленню.

Виконання Олександра Зілоті вирізняється застосуванням *tempo rubato*, що спостерігається у вільному володінні темпом і насиченій агогії. Виконання О. Зілоті – одного з найкращих учнів Ф. Ліста – характеризується частковим відходженням від авторської «фортепіанної партитури». Це спостерігається у додаванні таких виконавських «нюансів», як додаткові мелізми, скорочення дії педалі, мислення невеликими мелодичними фразами. Проаналізувавши виконання О. Зілоті, дослідивши підходи до інтерпретації Ф. Ліста, а також оцінку від музичних критиків, які стверджують, що О. Зілоті грав твори Ф. Ліста, начебто вони були написані спеціально для нього, можна зробити висновок, що інтерпретаційна версія О. Зілоті найбільш наближена до виконання його Вчителя. Таким чином, слід зробити гіпотезу, що О. Зілоті у своєму виконанні генерує той звуковий зміст, який Ф. Ліст вклав у дванадцятку рапсодію, а також, як грав цю рапсодію сам автор.

Використання *tempo rubato* характерне для всіх піаністів, виконання яких залучено до аналітичної частини роботи. Але, на відміну від О. Зілоті, інтерпретації В. Кліберна та В. Бенеллі Мозелл вирізняються більшою стриманістю. Наприклад, у В. Кліберна наявні фрагменти, в яких він не змінює темп (наприклад, на початку першого та другого розділах I частини). В той же час, американський піаніст використовує такі елементи агогії, як невеликі паузи та фермати. Що стосується виконання В. Бенеллі Мозелл, в її інтерпретації *tempo rubato* характеризується поступовим сповільненням або прискоренням основних авторських темпових позначень.

Виконання і В. Кліберна, і В. Бенеллі Мозелл характеризуються різноманітністю в динаміці. Італійська піаністка тяжіє до домінування лагідного *piano*, яке Ф. Ліст класифікував як *placido*, а також частого використання *subito piano*. Виконання О. Зілоті відрізняється домінуванням більш стабільної динаміки.

Артикуляція найбільш чітка у В. Кліберна та В. Бенеллі Мозелл.

Виконання Бенеллі Мозелл вирізняє «ювелірна» віртуозність.

Образний діапазон у всіх трьох інтерпретаціях є надзвичайно широким: від драматичного, напруженого, трагічного у I частині (*lassan*) – до мрійливого, задумливого, умиротвореного та урочистого станів у II (*friska*). Виконання В. Бенеллі Мозелл відрізняється тендітним, грайливим, умиротвореним характером у «спокійних» розділах рапсодії. Це може бути пов'язано з гендерним фактором інтерпретації.

Серед симфонічного тлумачення фортепіано у всіх трьох виконаннях можна визначити імітацію звучання струнних (зокрема, прийому «циганської» гри на скрипці), духових (флейти пікколо, кларнету, фаготу, валторни і тромбону), а також народних інструментів – цимбал, тарогато. Важливо відзначити і наявність елементів «циганського» співу у виконавській партитурі.

Отже, інтерпретаційна множинність виконань дванадцятої рапсодії Ф. Ліста спостерігається у *tempo rubato*, додатковому застосуванні мелізмів, різноманітності в динаміці, штрихах, артикуляції, педалізації, імітації інструментів симфонічного оркестру, народних інструментів, а також елементів «циганського» співу.

*М. Панга*

**ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ КОМПОЗИЦІЇ “SPEECHLESS”  
З МЮЗИКЛУ «АЛАДДІН»**

*M. Panha*

**PERFORMANCE ANALYSIS OF THE COMPOSITION “SPEECHLESS”  
FROM THE MUSICAL “ALADDIN”**

Одним з унікальних жанрів музичної культури ХХ ст. є мюзикл, який сформувався на початку ХХ ст. під впливом фольклору та джазу і посів особливе місце в американській і світовій культурі. У мюзиклі, як сценічно-музичному жанрі, важливе місце посідає музичне виконавство, де музика матеріалізується в об'єктивній звуковій реальності, стає об'єктом сприймання й почуттєво-емоційного переживання та виконує притаманні їй соціальні функції. Мюзикл призначається передусім для артистів-вокалістів, які володіють не лише високим рівнем професіоналізму, але й універсальною обдарованістю, тобто здатністю об'єднувати різного роду професійні уміння — спів, танець, мову, міміку, пластику, а кожен виконавський прийом, застосований вокалістом під час виконання композиції, відповідає тій чи іншій рисі характеру героя, настрою пісні, її змісту тощо.

Однією з найуспішніших театральних постановок в історії шоу-бізнесу став мюзикл “Walt Disney Animation Studio” «Аладдін». Розглянемо детально вокально-технічну специфіку та виконавські прийоми вокаліста на прикладі композиції “Speechless”.

Композиція “Speechless” («Безмовний») композитора Алана Менекена у виконанні англійської акторки та співачки Наомі Скотт була спеціально написана для мюзиклу «Аладдін» у 2019 р. та повністю відповідає опису персонажа, який репрезентує її.

Створення вокально-сценічного образу досягається артистом-вокалістом передусім голосовими засобами: тембровим забарвленням, динамічними нюансами, інтонаційними відтінками, вимовою тощо, які передають різноманітні емоційні стани та настрої. Втім звичайно вокаліст не обмежується одним виражальним засобом — звуковим, а поєднує звук із мімікою та жестом, у театральних постановках до цього додається ще рух і зовнішнє оформлення (грим, костюм, декорації).

На початку пісні розспівування звучить доволі впевнено, проте спокійно і тільки після другого куплету риторика розспівування змінюється і звучить більш потужно, із певним закликком до дії, а персонаж демонструє свою волю, незалежність та справжню силу у протистоянні. Для того щоб виразити впевненість у своїх словах, співачка Наомі Скотт використала в цьому розспівуванні такі вокальні прийоми, як *twang* (укр. «тванг»), *vibrato* (укр. «вібрато»), а перше розспівування прозвучало на динаміці *piano* (укр. «тихо»), друге — на *forte* (укр. «гучно»), оскільки відбувається кульмінація в музичному супроводі та в емоційному стані та настрої персонажа. Оскільки у цьому розспівуванні переважає тванг, технічно задіюється висока гортань, високе положення язика, відкриті хибні голосові складки, використовується мала кількість повітря. Звук завдяки даному прийому набуває дзвінкості та різкості,

а відбувається це завдяки подачі та емоції. Саме емоція тягне за собою зміну дихання, силу звуку, його динаміку, гучність і навіть спосіб звуковидобування.

На слові “crumble” використовується тональний йодль, підкреслює зухвалість персонажа. Інколи в другому розспівуванні відбувається чергування високої гортані та низької, що підкреслює глибину звучання. Також на слові “down” використовується низхідний мелізм, а на слові “try” – форшлаг; в обох словах використовується hitch (укр. хітч) – переривчастий звук, схожий на пунктир, поштовх, який дозволяє вийти на приспів на більш потужному звучанні, грає ключову роль у динаміці.

Приспів після першого куплету також відрізняється від приспіву після другого куплету за динамікою та технічною складовою. Перший приспів починається з жорсткої атаки звуку, відомої нам, як фальцет. Фальцет відкриває слухачу принцесу Жасмін не лише як сильну особистість, яка прагне до незалежності, але і як ніжну та тендітну дівчинку, яка наважилася відшукати своє справжнє щастя. Проте жорстка атака чергується з твердою атакою, оскільки за динамічним малюнком принцеса Жасмін на початку композиції тільки намагається донести своє право на особисту свободу.

Другий куплет виконується переважно з опущеною гортанню, що додає голосу глибини звучання, додає об'єму звуку та тембрально насичує його. Також в другому куплеті застосовується м'яка атака звуку, що надає звучанню голосу м'якість, «оксамитний» відтінок та багатство обертонів.

Найцікавішим моментом в композиції “Speechless” є bridge (укр. «міст») – розділ музичного твору, який контрастує за своїм змістом сусіднім розділам композиції і готує перехід або повернення до основної музичної теми. Основною музичною темою в даному випадку є приспів, оскільки він в повній мірі відповідає опису персонажа принцеси Жасмін. Bridge виконується мікстом, підкреслюючи наростаючий динамічний малюнок.

У художньому процесі співу застосовуються багатоманітні різновиди співацького звуку, своєрідність якого завжди безпосередньо пов'язана з творчою уявою вокаліста, психологічним трактуванням утілюваного образу, а отже, з інтонуванням, характером, забарвленням слова, фрази, твору загалом. Відповідно до різноманітності емоційних, психологічних рухів, творчих нюансів виконавця-вокаліста в процесі співу змінюватиметься й співацький звук.

*Г. Вінницька*

### **ФОЛЬК-РОК ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

*Н. Винницька*

### **FOLK ROCK AS A PHENOMENON OF MODERN MUSICAL CULTURE**

Фольклор – це складний культурно-історичний феномен. У його глибинах, у вигляді логічних і виразових структур живе пам'ять про усі минулі епохи. У фольклорі поєднано різні види мистецтва і творчості – поезію, музику, хореографію, живопис, ремесла, міфологію. Тому фольклор вивчається, крім фольклористики, також такими науками, як історія (події та ознаки епох), лінгвістика (граматика, лексика), літературознавство (поетика, віршова форма, тематика, стилістика), археологія (рештки викопних музичних інструментів, предмети музичних культур), етнографія (обряди, традиції, звичаєвість,

громадський побут), психологія (національний характер і творчість, мислення, зокрема музичне), мистецтвознавство, соціологія (фольклорне середовище, стосунки співаків та фольклористів) та інші наукові дисципліни. Предметом музичної фольклористики є народна музика.

Фольклор споріднений із джазовою, рок- і поп-музикою через загальні ознаки: колективність, анонімність, імпровізаційність творчості, незакріпленість, варіантність трактувань того самого твору. У результаті джаз, а за ним поп- і рок-музика, завдяки фольклорному походженню, є найбільш сприйнятливими до злиття з фольклором народів світу. Якщо фольклор народів Африки заснований на ритмічному різноманітті, що домінує над мелодичним началом, то європейський, зокрема український фольклор, є протилежністю в цьому. Але разом з африканським фольклором, через їх спільні музичні ознаки (імпровізаційність, архаїчна інтонаційність, архаїчна ладова сфера, квадратно-симетричні побудови, деякі спільні типи багатоголосся), він робить можливим синтез з естрадною музикою.

Як напрям музики, фольк-рок виник у США в середині 1960-х рр. і став загальносвітовим напрямом музичного мистецтва. Тематика і манера виконання були «запозичені» з народних джерел і у виконавців авторської пісні, таких як Вуді Гатрі та Піт Сігер. Гурт The Byrds, піонери жанру, свідомо прагнули зайняти вільну ринкову нішу між бардовським фольк-інспірованим звучанням Боба Ділана та популярним роком «бітлів». Потрапивши у Велику Британію, ця музика швидко і вдало трансформувалася в електричний фольк-рок.

Українська фолькова складова настільки багата, різноманітна і широка, що осягнути все досить важко. Історія української музики формувалась та розвивалась протягом багатьох віків. Найдавнішими джерелом походження української музики вважається давньоруська культура. Пісня була першим різновидом пісенного мистецтва, яка виникла в результаті розвитку мови та мислення. Одним з перших пісенних жанрів українського фольклору були землеробські, календарно-обрядові пісні. Символічність виконання цього жанру пісень виникла за часів дофеодалного суспільства, де народ оспівував радість наближення весни, підготовку до жнивських робіт тощо. Зародження професійної української музики відбувалось у період розквіту Київської Русі, коли рівень культури сягав неймовірних розмірів.

У 1989-му на запрошення Товариства українців Польщі до Варшави завітав молодий гурт «Воплі Відоплясова», який на післяконцертній вечірці від організаторів виконував народні пісні. Польські українці були в захваті. Згодом Олег Скрипка зауважив, що та імпровізована забава цілком може мати місце і на їхніх великих концертах. Відтоді «ВВ» регулярно включали народні пісні у «плей-листи» концертних виступів, які користувалися незмінним успіхом.

Український музичний фольклор пройшов довгий шлях перетворень, але не втратив своєї актуальності у світі сучасного мистецтва. Багата культурна спадщина народних пісень є джерелом натхнення для сучасних композиторів і виконавців, які створюють нову українську музику.

Фольклорний рух в Україні пов'язаний з піднесенням національної самосвідомості українців, прагненням молодого покоління віднайти свої корені, дізнатися про минуле і традиції рідного народу. «Фольклорна хвиля» охопила

майже всі види мистецтва: літературу, живопис, музику, театр, кінематограф. У багатьох регіонах України й досі проводяться численні фольклорні фестивалі.

Існують різні типи взаємодії фольклору з естрадною музикою. Саме основні різновиди взаємодії різних стилів музики з народною визначають сутність творчої діяльності різних фольк-колективів. До базових форм взаємозв'язків належать поєднання фольклору з джазом, рок- і поп-музикою.

В Україні багата музична спадщина, велика частина якої збережена в архівах. Однак просте зберігання робить фольклор лише елітарним мистецтвом для вузького кола спеціалістів. На щастя, в останні десятиріччя музиканти все частіше звертаються до пісенних традицій.

З 80-х років електронне звучання стає провідним у популярній музиці. Такі напрямки, як електро-поп, нью-романтик, синті-поп, диско, техно, хауз відкрили епоху популярності танцювальної електронної музики. Звичайно, електро-бум не оминув і фольку. Перші спроби переосмислити український фольклор крізь призму електронної музики належать фолк-синтез гурту з Коломиї «Заграва», який став лауреатом І премії на першій «Червоній руті» у 89-му році.

Отже, український музичний фольклор пройшов довгий шлях перетворень, але не втратив своєї актуальності у світі сучасної музики. Багата культурна спадщина народних пісень є джерелом натхнення для багатьох сучасних виконавців, які творять нову українську музику – фольк-арт.

Фольк-арт є своєрідним напрямом у сучасній світовій музиці, у якому український фольк не поступається ні варіативності, ні художньою виразністю.

То ж, основною віхою розвитку фольку є синтез народних пісенних мотивів із новітніми стилями музики як джаз, рок та поп-музика. Взаємодія цих стильових напрямів має безліч варіантів та особливостей і є значно складнішою, ніж це здається на перший погляд.

*У. Барсук*

**ТРАДИЦІЙНА НАРОДНОПІСЕННА КУЛЬТУРА СМТ. МАЛИНІВКА ЧУГУЇВСЬКОГО РАЙОНУ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ У ТВОРЧОСТІ О. Г. ЯНКОВОЇ**

*U. Barsuk*

**TRADITIONAL FOLK SONG CULTURE OF THE VILLAGE MALYNIVKA OF CHUHUIV DISTRICT OF KHARKIV REGION IN THE WORKS OF O. H. YANKOVA**

Сьогоднішня практика виконавського фольклоризму виявляє строка-тість щодо звуковияву української традиції. На жаль, це пов'язано не стільки з розмаїттям співочих стилів, скільки з поверховим їх вивченням і тлумаченням. Саме тому є надзвичайно важливим ретельне та ґрунтовне дослідження виконавського спадку найкращих співачок, що зафіксовано в експедиційних записах фольклористів-збирачів. Важливим для розвитку народнопісенного виконавства є також досвід творчих керівників фольклорних та фольклористичних гуртів, що проводять багаторічну невтомну роботу по відродженню співочої традиції в селах. Особливо там, де її було перервано у край несприятливих історичних умовах соціально-політичного характеру. Зокрема і під час голодомору, коли, наприклад, у селі Малинівка Чугуївського району Харківської області від фізичного виснаження помер майже кожен п'ятий мешканець. Сьогодні, під час російсько-української війни, коли більше

чотирьох місяців село потерпало від постійних обстрілів, вкрай важливим є актуалізація питання традиційної культури та самобутньої пісенності села Малинівка на Харківщині як одного з найважливіших чинників національної самоідентифікації народу. Справжньою натхненною хранителькою народно-пісенної традиції давнього козацького поселення, заснованого козаками у середині XVII сторіччя, можна назвати Ольгу Григорівну Янкову. Репрезентантка пісенного фольклору, яка виконавиця народних пісень заснувала у 1982 р. фольклорний гурт «Малинова криниця». За її ініціативи також було створено дитячі колективи «Козачата», «Обережки» і танцювальний ансамбль «Імпульс». Значно вплинуло, надало нових сенсів творчості О. Г. Янкової зустріч з провідним етномузикологом Харківщини, кандидатом мистецтвознавства, доцентом ХДАК В. М. Осадчою. Ідея відновити традиційне весілля в с. Малинівка була успішно реалізована та представлена на обласному телебаченні. За сприянням науковця відбулося і святкування десятиріччя колективу «Малинова криниця».

Важливою ознакою діяльності колективу та його керівника є прагнення відновлення та збереження локальної місцевої традиції з опорою на календарну та сімейну обрядовість, яка якнайкраще виявляє функціональність української народної культури. Щире захоплення викликає нестримна енергія, сила волі та ентузіазм Ольги Григорівни, які, безперечно, мають за джерело народну спадщину, з її мудрістю та нескінченим потенціалом натхнення.

Ольга Григорівна має сильний голос красивого тембру та широкого діапазону. Має розвинені навички співу грудного, головного та мішаного резонування, що вона майстерно використовує під час співу пісень різних жанрів. Тембрально насичений голос виконавиці чарує своїм «оксамитовим» звучанням. Широкий діапазон (від соль малої октави до сі-бемоль першої октави у грудному режимі резонування) дозволяє їй у гуртовому співі виконувати як нижні і середні, так і верхні-горякові партії. О. Г. Янкова вміло використовує «виразність тембрової експресії повного насиченого грудного звучання» (за визначенням Осипенко В. В.). Помітні впливи міської романсової культури в репертуарному розмаїтті співачки та її гурту, але це не змінило характер виконання більш давніх жанрів традиції.

Прикладами самостійного співу О. Г. Янкової є виконання різних за жанрами народних пісень, серед яких до найкращих сольних виконавських версій можна віднести: «Суботонька-неділенька, як один день», «Ой пане Богдане» та «Якби я мала крила орлині». Близька розмовна позиція звуку та щирість виспівування народного поетичного слова характеризують співачку як представницю українського традиційного мистецтва співу, якому притаманний, на думку дослідниці В. В. Осипенко, «загальний щиросердечний тон виспівування». Народна співачка активно та успішно себе проявляє як керівник фольклорного ансамблю, дитячих гуртів, організатор тематичних заходів та концертів. Неодмінно, кожного разу вражає особлива атмосфера концертних заходів колективів с. Малинівка. Вони організовані Ольгою Григорівною як обрядові дійства, під час яких кожен присутній поринає у стихію народного буття з «живим» проявом давньої обрядовості та традицій. Щирість, доброзичливість, гостинність та велика Любов до своєї культури пронизують ці заходи. Безперечно, їх можна вважати взірцем для відтворення традиційної культури в сучасних умовах концертної репрезентації.



*Г. Бучинська*

## **ЗВУКОВЕ ВТІЛЕННЯ КАРТИННОСТІ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ІГОРЯ ШАМО**

*Н. Buchynska*

### **SOUND EMBODIMENT OF PICTURESQUENESS IN THE PIANO WORKS OF IHOR SHAMO**

Невід'ємною складовою культури України є величезний пласт музичного мистецтва, унікальність, самобутність та безмежність якого привертають увагу широкого кола дослідників як з боку критиків, музикознавців, так і пересічного слухача. Словосполучення «музична картинність» позначає парадоксальний зміст, адже сполучає в одне ціле два протилежних типи художньо-образного пізнання світу, два різних способи створення і сприйняття художнього образу; поєднує акустичність і візуальність, динаміку і статичність, простір і час. Картинність у музиці, як і у мистецтві в цілому, являє собою тип мислення, який апелює до презентації образно-конкретних уявлень.

Попри сутнісну невізуальність музичного мистецтва, «музична картинність» виявляє себе у симфонічній, інструментальній, камерно-інструментальній, вокальній та хоровій музиці. Досить вагомим місцем займає «музична картинність» і у фортепіанній творчості українського композитора Ігоря Шамо.

І. Шамо нерідко вдавався до аналогій з образотворчим мистецтвом, використовував елементи образотворчих технік і прийомів, особливості композиції. Основне джерело натхнення та образну основу для своїх творів композитор найчастіше знаходить у народній творчості, фольклорі, культурній спадщині рідної України і інших країн світу. Фольклорне начало професійно переосмислюється українським композитором та виявляє себе в багатстві музичної мови і значному арсеналі композиторської техніки.

Фортепіанні твори «Гуцульські акварелі», «Картини російських живописців», «Українська сюїта» І. Шамо є музичним відображенням конкретних творів образотворчого мистецтва. За допомогою музичних засобів композитор здійснює «перенесення» візуальної композиції в акустичний простір.

«Гуцульські акварелі» є зразком відтворення живописної техніки засобами фортепіано. Акварель вважають одним із найпоетичніших видів живопису. У даному творі визначається дефініція феномену «прозорої поліфонії кольорів», розкривається можливість його використання в дослідженні різноманіття кольорово-гармонійного співзвуччя в акварельному зображенні. П'єси фортепіанного циклу розташовані за принципом контрасту, об'єднані між собою інтонаційними арками та наскрізними коломийковими інтонаціями, утворюючи сюжетну цілісність. Всі твори мають яскравий етнічний колорит. Апелюючи до акварельного живопису, композитор визначає техніку висловлювання, притаманну камерній музичній сфері. Загальними її ознаками стали: жанр мініатюри, м'яка колористика, фігуративна фактура, увага до деталей, витонченість динамічних градацій.

П'єси циклу «Картини російських живописців» є музичним відображенням конкретних творів образотворчого мистецтва українським митцем. Сюїта написана як відгук на конкретні картини відомих художників XIX–XX століть. Об'єднуючим фактором для більшості п'єс циклу з картиною конкретного

художника став пейзаж. Музичний пейзаж – один з різновидів метажанру «музична картинність». У живописі жанр пейзажу передбачає відображення природи.

У циклі добре простежується ідея спільного образу, втіленого різними засобами художньої виразності. Програмна назва вказує на цикл «Картини російських живописців» як на сукупність творів-екфразисів. За допомогою музичних засобів композитор здійснює «перенесення» візуальної композиції у акустичний простір. Об'єднуючою образною основою циклу став пейзаж. Прослідкувавши аналогію музичних композицій та живописних полотен, можна зробити висновок, що поняття тональність, стиль, характер є спільними рисами обох мистецтв, однак втілення цих рис у кожному з мистецтв відбувається за допомогою різних засобів художньої виразності.

Через звукове втілення образів в «Українській сюїті» композитор трактує картинну програмність у романтичному ключі, що знаходить вираження у свідомому використанні ефектних колористично-фактурних прийомів; водночас оригінальні звукозображальні, метроритмічні, фактурні знахідки І. Шамо.

Загальна тенденція до синтезу різних видів мистецтв, розширення кола програмних першоджерел, відкриття нових засобів музичної виразності приводить до еволюції музичної картинності у музиці ХХ століття.

*А. Пушкіна*

### **РОК-ОПЕРА В СУЧАСНІЙ МУЗИКОЛОГІЇ**

*A. Pushkina*

### **ROCK-OPERA IN MODERN MUSICOLOGY**

На сьогодні рок-опера посідає досить важливе місце серед інших музично-драматичних жанрів. У сучасній мистецтвознавчій думці існує велика кількість праць, присвячених рок-опері як явищу сучасної музичної культури, українські композитори, режисери, лібретисти, актори-вокалісти, критики час від часу розглядають у різних виданнях окремі питання, пов'язані з художніми особливостями жанру, сучасним станом музичного театру тощо, але в українському музикознавстві дотепер обмаль фундаментальних наукових досліджень, спеціально присвячених цьому феномену.

Сучасна музична культура, тріумфальний поступ якої розпочинається з другої половини ХХ століття і продовжується до сьогодення, являє собою новий і всеохоплюючий духовний простір, що вимагає переосмислення багатьох художньо-музичних, соціально-культурних феноменів. В протистоянні старого і нового, в становленні, часто діаметрально-протилежних ціннісних парадигм відбуваються зміни в ієрархії цінностей, створюється нова філософська, а відповідно і музична картина світу.

У статті Л. Ігнатової «Сучасна музична культура: тенденції розвитку», присвяченій питанням тенденції розвитку сучасної музичної культури, зокрема, зростання ролі науки і техніки, формування сучасного постіндустріального суспільства, поява нових інформаційних технологій, в результаті чого відбувається омасовизація мистецтва, пріоритезується масова музична культура, змінюються способи передання і трансляції музики;

проаналізовано розвиток музичної культури сучасності нарівні з комп'ютерною культурою і новими інтерактивними каналами масової комунікації; висвітлено провідну тенденцію сьогодення — синтез академічного та популярного у музичній культурі, так званий стиль класичний кросовер.

Багато наукових праць присвячено питанню виникнення, становлення та розвитку рок-музики. Дослідженню рок-опери як сучасного музичного жанру присвячені публікації вітчизняних науковців І. Палкіної, С. Манько, В. Шпаковської, поета Ю. Рибчинського, музичного критика І. Мамчур та інших. У згаданих роботах досліджені наступні проблеми: жанроутворення у рок-музиці; традиції та аспекти розвитку вітчизняної рок-опери; здійснений аналіз мюзиклу і рок-опери в українському соціокультурному просторі; розглянуті питання інтерпретації історичної теми у жанрі рок-опера.

Однією з таких фундаментальних праць можна назвати дослідження І. Палкіної «Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії». Автор глибоко усвідомлює специфіку рок-культури, поєднує світовідчуття, притаманне рок-середовищу, має свій власний мистецтвознавчий науковий погляд на проблему. У дисертації І. Палкіної розглянуто поняття «рок-мистецтво», що є середньою ланкою трирівневої системи «рок-культура — рок-мистецтво — рок-музика», і дано йому визначення. Внаслідок інтегративних процесів у рок-мистецтві, загальної його еволюції, первинний інтуїтивний синкретизм був замінений на усвідомлений синтетизм, завдяки якому виникли нові жанри. Існує два рівні жанроутворюючих процесів у рок-мистецтві, що відбуваються в інтегративній площині. Міжвидовий рівень інтеграції, перш за все, пов'язаний з процесами взаємопроникнення різних видів мистецтва. На внутрішньовидовому рівні відбувається залучення елементів академічної музики і світового фольклору до музичної тканини рок-твору. Також дослідницею запропоновано класифікацію жанрів рок-мистецтва за ознакою домінування елементів того чи іншого виду мистецтва. Відповідно до цієї класифікації, новими складними жанрами рок-мистецтва визначено рок-оперу. Інтегративний потенціал, закладений у синкретичній природі рок-мистецтва, є чинником процесів жанроутворення. Позірними результатами розвитку рок-мистецтва стало стилістичне оновлення жанру рок-опера.

С. Манько у своїй праці «Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі» розглядає процес виникнення і становлення жанрів мюзиклу та рок-опери в соціокультурному просторі України. Автор зазначає, що музичний театр завжди привертав увагу пересічного глядача завдяки характерній особливості — прагненню до демократичності та зрозумілості. Така ознака стимулює жанрові модифікації як реакцію на соціокультурні зміни, що, у свою чергу, спричиняють трансформацію смаків, поглядів, уподобань глядацької аудиторії. Це стосується і мюзиклу — жанру, зародження якого зумовлене специфікою американської культури, і рок-опери, що особливо близька до нашого менталітету своєю драматургічною насиченістю. Виникнення цих жанрів в Україні відбулося в останній чверті ХХ століття. Дослідник стверджує, що перспектива подальших досліджень означеної тематики полягає у визначенні оптимізації функціонування сучасної музичної культури, зокрема жанрів мюзиклу та рок-опери.

Отже, суттєве місце у дослідженнях посідає також проблематика, яка пов'язана з історією становлення рок-опери як явища сучасної музичної культури, традицій та аспектів розвитку рок-опери як музично-драматичного жанру, інтерпретації історичної теми у жанрі рок-опера тощо.

#### СЕКЦІЯ:

#### ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У КРОС-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

*Е. Гаджиева*

#### **ВИСТУПИ ДИТЯЧОГО ХОРУ В ОПЕРІ ПІВДЕННОЧЕСЬКОГО ТЕАТРУ**

*Е. Gadzhieva*

#### **CHILDREN'S CHOIR PERFORMANCES AT THE SOUTH BOHEMIAN OPERA**

Хор в опері посідає особливе місце, він є потужним засобом виразності з різноманітними художніми можливостями. Багато хто з композиторів поряд з хоровими сценами для мішаного хору залучає до оперної дії дитячий хор та дітей-солістів. Участь дітей в опері надає постановці жвавості, світлого звучання та особливої енергії маленьких акторів. Цікавою тенденцією сучасних оперних режисерів Європи є залучення дітей до спектаклів, в яких композитор їхню участь не планував.

Дитячий хоровий спів є особливим напрямом хорового виконавства. Він також є фундаментом для музичного розвитку дітей, формування їхньої співочою культури та розвитку музичного смаку. Так у місті Чеські Будейовіце при Палаці для дітей та юнацтва у 1966 р. був створений хор, який протягом більш, ніж 55 років веде активну творчу та виховну діяльність.

Засновник хору – у минулому соліст опери Південночеського театру, тенор Отакар Дубський. Саме з його легкої руки вже у перший рік свого існування хор був задіяний в оперній постановці «Богема» Дж. Пуччіні. Пан Дубський був головним хормейстером неймовірних 45 років. З 2006 року другим хормейстером стає Ельвіра Гаджиева<sup>1</sup>, яка замінила О. Дубського на посаді керівника. У складі хору – біля 160 дітей у віці від 5 до 19 років. Хор поділяється на головний концертний склад та два молодших хори (підготовчих відділення). Палац молоді організує для дітей різні хобі та секції за інтересами. Специфіка цього хору в тому, що для більшості його учасників – це єдиний музичний гурток, який вони відвідують. Тільки чверть співаків також є учнями музичних шкіл (тобто грають на музичному інструменті та вивчають музичну теорію). Основна ж частина хористів музичною грамотою не володіє.

Перший виступ хору під орудою Е. Гаджиевої відбувся у 2011 р. в опері «Богема» Дж. Пуччіні – досить символічно, адже саме з цієї опери хор «Jitřenka»

---

1 Ельвіра Гаджиева – хормейстер та педагог, випускник Харківського музичного училища ім. Лятошинського та Харківської державної академії культури, художній директор Міжнародного хорового фестивалю «Cantate Budweis», завідувач музичним відділенням Палацу дітей та юнацтва у м. Чеські Будейовіце, хормейстер дитячого хору «Jitřenka». З 2015 р. викладає на кафедрі музичного виховання педагогічного факультету Південночеського університету. Аспірант кафедри музичної культури педагогічного факультету Західночеського університету у м. Пльзень.

розпочав свій оперний шлях. У 2014 р. Південночеський театр запрошує хор для участі у наступному проєкті – інсценізації опери Леуша Яначека «Пригоди лисички-хитрюшки», що була присвячена 100-літтю прем'єри опери у листопаді 1924 р. у м. Брно. Цей твір Яначек написав наприкінці своєї творчої діяльності, він сповнений дивовижною музикою, гумором, ніжністю та правдивим поглядом на реальність. Це гімн природі та циклу життя. Опера є одним з найвиконуваниших творів композитора як у чеських театрах, так і на світових оперних сценах.

Опера містить 3 дії, написана на лібрето самого Яначека. Сюжет оснований на графічній новелі (коміксі) Рудольфа Тесноглідека. Наряду з дитячим хором (III акт) в опері передбачено й кілька невеличких сольних ролей у I акті: Маленька Лисичка, Жабенятко (також у III акті – Фіналі усїєї опери), Цвіркун та Коник, які трохи згодом перетворюються в Пепіка (сина лісничого) і Франтіка (друга Пепіка). Цікаво, що у героїв опери є двійники серед звірів (Дружина Лісничого – Сова, Вчитель – Комар, Пастор – Борсук).

Виставу у Чеському Крумлові було здійснено в унікальному театрі, що обертається («Otačivé hlediště») просто неба, на літньому майданчику Південночеського театру в парку замка у місті Чеський Крумлов (UNESCO). Режисуру постановки здійснив творчий дует SKUTr (Мартін Кукучка та Лукаш Трпішовський), музичну інтерпретацію – аргентинський диригент Маріо де Росе. В опері взяли участь 19 дітей (15 учасників хору та 4 соліста).

Найбільша складність в роботі з дітьми у проєктах оперного театру – це поєднання співу та сценічного руху. Діти мають розподілитися по сцені серед дорослих співаків, хору і оркестру з їхнім потужним звуком, і при цьому бути спроможними утримати свою партію. Складність полягає у тому, щоб навчити кожного вільно рухатися, впевнено почуватися на сцені, не розгубитися. Тут головне завдання – розвивати у дітях артистизм, акторські здібності.

У музичному плані твір Яначека є досить складним для маленьких виконавців. Модуляції, півтони, тритони ускладнюють чисте інтонування. Є й технічні складності. Особливістю театру просто неба є розташування оркестру з диригентом всередині літнього замку, звідки за допомогою 3 телевізорів відбувається пряма трансляція диригента. Співаки мають слідкувати за ТБ-екраном. Проте зображення і звук іноді транслюються не зовсім синхронно, отже, у такі моменти важливо зосередитися на звучанні оркестру.

Ще однією важливою складністю є і те, що у театрі просто неба дуже важливу роль відіграє погода. Актори мають витримати і холодний вітер, і навіть невеликий дощ. Заради запобігання нещасних випадків, всі мають максимально дотримуватися правил безпеки.

Попри всі складності, участь у роботі хору є дуже корисною для маленьких виконавців: вони мають можливість поринути у чарівний світ опери, бути учасниками народження оперної вистави. Все це відкриває дітям новий простір для подальшого музичного зростання. Багато хто з них пізніше визнавав, що після участі в опері почали регулярно слухати класичну музику, відвідувати театр, хоча раніше не мали до цього аніякої цікавості.

Важливо і те, що діти отримують невеличкий гонорар за кожний спектакль, для багатьох це є суттєвою мотивацією.

В останні роки діти з хору «Jitřenka» дедалі частіше вступають до музичного училища на відділення сольного співу. Хор бере участь навіть у тих виставах, в яких дитячий хор не був спочатку передбачений, але майстерно інтегрується режисером («Єнуфа» Л. Яначека, «Продана наречена» Б. Сметани, «Набукко» Дж. Верді). У таких випадках разом з головним хормейстером театру створюється партія дитячого хору з урахуванням вокальних можливостей маленьких виконавців. Участь дітей в оперних постановках оживляє виставу, а також приваблює численних глядачів. Отже, «Jitřenka» очікує нових численних проєктів.

*О. Кузьміна*

### **ОПЕРНІ СТУДІЇ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ЯК ПЕРШИЙ ЕТАП ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ МОЛОДИХ СПІВАКІВ**

*O. Kuzmina*

### **WESTERN EUROPE OPERA STUDIOS AS THE FIRST STAGE OF YOUNG SINGERS' S PROFESSIONAL FORMATION**

Оперні студії («*Opernstudio*» нім., «*Opera Studio*» англ.), що існують в Західній Європі, — це програми вдосконалення для молодих оперних співаків, а також піаністів-концертмейстерів, які хотіли б спеціалізуватися саме на роботі з вокалістами<sup>1</sup>. Можна виділити кілька різновидів такої післядипломної професійної освіти: короткострокова навчальна програма — *Lyric Opera Studio Weimar* (1 місяць); однорічний (рідше дворічний) курс, що є продуктом кооперації між вищим навчальним музичним закладом та театрами (Гюринзька оперна студія); своєрідне стажування при театрі (Нижньорейнська оперна студія при театрі Крефельд/Мьонхенгладбах, оперна студія в театрі у Франкфурті-на-Майні, *Junges Ensemble* в Дрездені, *Jette Parker Artists Programme*<sup>2</sup> в Королівській опері в Лондоні тощо). Останню форму існування оперних студій певною мірою можна порівнювати зі стажерськими групами, які існували в деяких оперних театрах за радянських часів<sup>3</sup>. Пройти відбір та стати членом однієї з оперних студій нелегко, судячи з інформації, яку наводить, зокрема, Ліонська оперна студія: у сезон 2022/23 вони отримали 1089 заявок від співачок та співаків з 74 країн, на живе прослуховування запросили 250 претендентів, а для стажування відібрали 5 людей (сопрано, мецо-сопрано, тенора, баритона та баса-баритона)<sup>4</sup>. Під час перебування в оперній студії студенти-стажисти найчастіше отримують стипендії; іноді з ними підписують контракт на мінімальну заробітну плату,

1 Зазвичай їх називають французьким словом «*répétiteur*» в англломовному середовищі або «*Konrepetitor*», якщо йдеться про німецьку мову.

2 Ця програма пропонує навчання не тільки для співаків та піаністів, але й для молодих диригентів та режисерів.

3 Потрібно зауважити, що в Україні і зараз функціонує така стажерська група в Одеському національному академічному театрі опери та балету. Але, на відміну від західноєвропейських оперних студій, це не навчальна програма з великою кількістю сценічної практики, а скоріше, робота на випробувальному терміні. Стажисти беруть участь у творчій діяльності театру, керівництво ж придивляється до них і по закінченню стажування може запропонувати найперспективнішим з артистів місце в основній трупі.

4 <https://www.opera-lyon.com/en/l-opera-de-lyon/les-artistes-l-equipe/le-lyon-opera-studio>

до якою вони отримують додаткові гонорари, якщо беруть участі у поточних виставах оперного театру (здебільшого це партії другого та третього положення, але зрідка в екстрених випадках молоді виконавці можуть терміново замінити захворілих більш досвідчених колег, якщо вони готували ці партії як *«cover singers»* – співаки для заміни).

Навчання у короткострокових оперних студіях (як у Ваймарі) спрямоване насамперед на отримання сценічного досвіду. Студенти працюють над однією певною партією (яка вивчена заздалегідь) у репетиційному процесі та презентують її у кількох виставах. Участь же в одно- або дворічних програмах дозволяє молодим співакам не тільки поповнити свій репертуарний список кількома новими ролями (як представленими на сцені, так і просто підготованими до виконання), а й вдосконалити практичні навички. Зокрема, багато уваги приділяється роботі з коучами зі співу основними європейськими мовами («золотий стандарт» – це італійська, німецька, французька, іноді додається англійська, інші мови з'являються за потреби: наприклад, для постановки опери Л. Яначека або Б. Бартока запросять спеціаліста з чеської або угорської мови); є заняття з вокальними консультантами та воркшопи з запрошеними викладачами співу (часто це видатні митці сцени). Ще у навчальному плані можуть бути танець або рух, майстер-класи з акторської майстерності. Також приділяється увага збільшенню обізнаності у практичних моментах, пов'язаних з побудовою співацької кар'єри – як спілкуватися з кастинг-директорами театрів та агентами, як поводитися на прослуховуваннях, які моменти потрібно зауважувати у контрактах, як складати кілька різновидів резюме та репертуарні списки тощо.

Хоча перебування в оперній студії часто допомагає співакам розпочати кар'єру, існує й тіньовий бік: деякі великі театри використовують молодих співаків як дешеву робочу силу та сильно навантажують їх, не залишаючи часу на вивчення додаткових партій, які знадобляться в подальшому, і виснажуючи психологічно. Це прикро, але водночас може продемонструвати артистам, як інколи складатиметься професійне життя в реальних умовах в театрі з невеликою постійною трупю. Від колег, які працюють, зокрема, в Німеччині, відомо, що графік роботи може бути дуже напруженим (за 5 місяців відбувається 5 нових постановок, одночасно артисти виступають у поточному репертуарі та вчать нові партії). Проживання таких ситуацій в оперній студії дає змогу молодим артистам заздалегідь привчитися розподіляти свої вокальні, фізичні та емоційні резерви, планувати підготовку нового матеріалу й відпочинок, що є запорукою довгого та успішного творчого шляху.

*В. Г. Бойко*

### **ОРГАНІЗУЮЧА ФУНКЦІЯ ЕМОЦІЙ У ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ**

*V. Boiko*

### **ORGANIZING FUNCTION OF EMOTIONS IN CHORAL PERFORMANCE**

У хоровому мистецтві диригент і хор представляють собою спільний процес інтерпретації хорової партитури, створення єдиного художнього образу. Диригент організовує інтерпретацію за допомогою знаків диригентського

апарату, а хор реалізує процес музичної інтерпретації та втілює художній образ у звучанні, керуючись диригентськими знаками.

Естетичні, комунікативні та соціально-психологічні аспекти вокально-хорової та музично-виконавчої роботи диригента та хорового колективу реалізуються в синтезованій діяльності через емоції. Створення, фіксація, виконання, сприйняття художнього образу музичного мистецтва стають можливими завдяки специфічним функціям емоцій.

Цінність музичного виконання хорового твору багато в чому визначається його здатністю до комплексного і, насамперед, до емоційного впливу на слухача. Науковці, які досліджували питання хорознавства, відзначали значущість емоцій як у виконавстві, так і у хоровій педагогіці, акцентували на особливій ролі емоційної виразності хору, відзначали першорядне значення волевого та емоційного «посилу» диригента хору як на репетиції, та і на концертному виступі.

Типи емоцій, що виникають у процесі спілкування з музичним матеріалом (за В. М. Холоповою):

- 1) емоції як почуття життя;
- 2) емоції як чинник саморегуляції особистості;
- 3) емоції захоплення майстерністю мистецтва;
- 4) суб'єктивні емоції музиканта-практика – композитора, виконавця;
- 5) зображувані у музиці емоції (емоції втілюваного у музиці образу);
- 6) Специфічні природні емоції музики (емоції природного музичного матеріалу).

Проблема вивчення емоційної виразності хору полягає у несвідомій природі емоційної сфери психіки людини. Неможливість вербалізації емоційного переживання пояснює слабку вивченість питання методами хорознавства. Загально визнана для хорового мистецтва значущість емоцій веде до дедалі поглибленішого вивчення об'єктивних механізмів, які забезпечують виразне звучання хору.

Розучуючи твір, працюючи над комплексом вокально-хорових навичок (стрій, ансамбль, артикуляція тощо), диригент хору формує у своїх співаків комплекс вокально-хорової установки, який на виступі буде основним у звучанні хору.

*В. О. Гіголаєва-Юрченко*

### **ОСОБЛИВОСТІ ПЕДАГОГІЧНОГО ПІДХОДУ У ВИХОВАННІ МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ КОНЦЕРТНО-КАМЕРНОГО ЖАНРУ**

*V. Hiholaieva-Yurchenko*

### **FEATURES OF THE PEDAGOGICAL APPROACH IN THE EDUCATION OF FUTURE SINGERS OF THE CONCERT AND CHAMBER GENRE**

Вокально-академічний курс у кожному конкретному випадку має методичну базу, в якій хрестоматійно представлені ті чи інші твори, написані авторами-класиками, певні уявлення та стійкі професійні навички, що відповідають вимогам канону, стилю та, звичайно, школі загалом. Але найскладніше здобувачам, чиє вокальне виховання починається із несистемних уявлень. Це стосується не тільки специфіки вокальної техніки,



але й вокальних уявлень в цілому як структури звукоутворення. Зазвичай, на цьому етапі не існує чітких свідомих розмежувань ані для жанрових, ані для стильових суджень. І тільки занурення у професійне співоче середовище з його сформованими й встановленими термінами та визначеннями, а також іноді застарілими помилками й табу змушує майбутнього вокаліста засумніватися у своїх універсальних якостях як виконавця та сприйняти думку викладача про його тип голосу, фізичну, фонотехнічну, а також музично-стильову схильність. І саме це стає вирішальним чинником визначення спеціалізації та напрямку у методиці навчання.

Сучасні принципи вокальної педагогіки щодо виховання майбутніх концертно-камерних співаків пов'язані із проблемою формування навчального репертуару, в якому особливу увагу слід приділити вокальній мініатюрі, не витісняючи водночас оперні арії.

Подібно «руху по спіралі» такий вокальний репертуар збагачується шляхом поступового покращення якості відтворення обраних камерних творів та фіксації темпів творчого зростання (тобто виконавського «самоконтролю»).

Ця установка не є обов'язковою, але є дуже корисною для здобувачів-початківців, які прагнуть досягти професійної зрілості та більш впевнено адаптуватися на концертній сцені.

Камерно-вокальна музика є комплексом голосового та інструментального компонентів. Її поетичний підтекст посилюється музичним звучанням, створюючи єдину поетично-музичну форму, що реалізується через виконавця та оцінюється слухачем.

На початку ХХ ст. камерний спів із простої вокальної спеціалізації перетворився на елітарну інтелектуальну діяльність, що вимагає не тільки особливих умов виконавської презентації, а й навіть особливим чином підготовленої публіки.

Характеризуючи специфіку камерно-вокального мистецтва (виконання без гриму, сценічних костюмів, декорацій тощо), треба зазначити, що камерні жанри базуються на «внутрішньому перевтіленні», що є найвірнішою та непорушною основою для кожного артиста.

Під час роботи над камерно-вокальним твором здобувач-виконавець повинен:

- усвідомлювати, що на розуміння авторського задуму та розкриття власного творчого потенціалу потрібен час;
- знайти цілісну емоційну ідею, що не суперечить композиторському задуму і що підпорядковує собі всі його творчі компоненти;
- ясно відчувати психологічні відтінки емоційного стану та уявляти зовнішні деталі поведінки свого героя чи героїні;
- контролювати межі творчої свободи, що повинні співпадати із межами музичного задуму, щоб не руйнувати його.

Виховання справжнього концертно-камерного артиста нерозривно пов'язане із розумінням вокальної школи не лише як системи методичних правил та технічних прийомів, а й як усвідомленої оцінки власних виконавських ресурсів та осмисленого їх творчого використання.

*К. Ю. Донцова-Пушенко*

## **АКТУАЛЬНІСТЬ ФІЛОСОФІЇ Г. СКОВОРОДИ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ**

*K. Dontsova-Pushenko*

### **RELEVANCE OF H. SKOVORODA'S PHILOSOPHY IN UKRAINIAN CHORAL MUSIC**

Філософія Г. Сковороди — це невичерпне джерело віршів, пісень, філософських текстів, байок, трактатів, педагогічних систем. Кожен, хто цікавився та читав твори філософа, може з легкістю знайти відповіді на багато питань, які турбують людину сучасного життя. Останнім часом інтерес до творчості Г. Сковороди не згасає, а навпаки, набуває великих обертів. У зв'язку з війною, яка ведеться країною агресором (Росією) з 24 лютого по теперішній час, суспільство як ніколи потребує духовної, наукової та філософської «їжі», багато хто хоче знайти відповіді на питання, про які навіть ніколи раніше не замислювався. Першим, хто звернувся до філософських текстів Г. Сковороди з одвічними темами про життя й смерть, про роздуми людини й навколишній світ, був геніальний український композитор Іван Карабиць. У 1971 р. ним був створений хоровий концерт «Сад божественних пісень» для солістів, хору й симфонічного оркестру. Поштовхом до написання цього твору стала підготовка до відзначення 250-річчя від дня народження Г. Сковороди, чії філософські теми були близькі І. Карабицю, а книга «Сад Божественних пісень» була настільною в його домі.

Ще одним композитором, який адресував свою прихильність до філософсько-художніх ідей Г. Сковороди, був Віталій Кирейко. До 250-річчя від дня народження філософа він також написав два хори (1972 р.), текстовою основою яких став цикл «Сад Божественних пісень». З 30 пісень композитор взяв тільки дві: пісню №13 «Ах поля, поля» та №17 «Видя житіє сего я горе» і поклав їх в основу своїх хорів. У хорі №17 змальовується людина, яка бачить оточуючий, мирський світ як темний світ, і просить до Христа «пожить у небесному граді, щоб не згоріти у мирському аді». Концепція заглиблення у власні почуття, яка надає музичній композиції лірико-психологічного змісту, повністю розкривається в подальшому. Хор «Видя житіє сего я горе» як ніколи є актуальним у наш час, час війни, час хаосу, час горя, від якого хочеться заховатись, укритись, схоронитись.

Хор «Ах поля, поля» відрізняється від першого лірико-психологічним змістом, роздумами та заглибленням у власні почуття героя. Спільними ознаками двох мініатюр є те, що композитор спрямовує розвиток музичної дії, основується повністю на поетичному тексті.

У 1991–1992 рр. світ побачить ще один музичний твір, який був написаний на латинські тексти Г. Сковороди композитором Леонідом Грабовським, а саме — хорова кантата «Temperie Mortem» (яка у перекладі означає «Зневажати смерть»). Зміст твору наближає слухача до розуміння метафізичного надтекстового сенсу біблійних істин, високої містики, втаємниченої в релігійності, усвідомлення животворності Божественного світла. Композитор відносить кантату до знакових творів та вважає її найкращим серед свого творчого спадку.

У 2003 р. харківським композитором Олександром Щетинським була написана хорова симфонія «Узнай себе». У симфонії використано слова Григорія Сковороди, фрази з Біблії та праць античних філософів, які він цитував у деяких своїх творах. Хорова симфонія «Узнай себе» — це свого роду музичний портрет самого Сковороди-філософа, своєрідне втілення єдності України, у музично-поетичному образі якої об'єднуються картини її минулого, її сучасності, її майбутнього.

Хорові твори на вірші Г. Сковороди харківського композитора Ігоря Гайденко написані у період з 2015 року і по теперішній час. Це такі хори як: «Ангели, знижайтеся» з циклу «Три наспіви на слова Г. Сковороди», «Весна люба», «Ой ти пташко, жовтобока», «Блажені вбогі духом», «Всякому городу нрав і права» з «Саду божественних пісень». Характерною ознакою композиторської праці над вербальними текстами Г. Сковороди постає нарощення змістоутворюючої міці смислообразів, відсутніх в поетичному оригіналі, що відбувається в результаті приєднання знаків з інших художніх текстів: «Ластівочка» (хорова обробка нар пісні М. Леонтовича), «Я є любов» у взаємодії з цитатою бетховенської теми долі.

Творчість Г. Сковороди була актуальною в усі часи і нині залишається на самому високому щаблі його існування. Образ Г. Сковороди в хоровій музиці українських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століть набуває значення свого роду очільника, «батька сучасної української художньої культури», української ментальності, до вибудовування котрої приєднуються генії наступних поколінь. Треба зазначити, що 3 грудня 2022 р. виповнюється 300 років з дня народження великого філософа Григорія Савича Сковороди. Ювілей буде відзначатись на державному рівні.

*О. Смирна*

### **РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ЯК ЗАСІБ ВИКОНАННЯ, А НЕ САМОЦІЛЬ СПІВАЦЬКОГО ВИХОВАННЯ**

*О. Smyrna*

### **THE DEVELOPMENT OF VOCAL TECHNIQUE AS A MEAN OF PERFORMANCE, NOT AN END IN ITSELF, OF SINGING EDUCATION**

Роль викладача-вокаліста — виховати співака-виконавця високої кваліфікації з готовим для роботи голосовим апаратом, який професійно володіє технікою і самостійним методом у підході до опрацювання вокального матеріалу, вміє розкрити і передати ідейно-художню сутність твору. Для цього треба прагнути розвинути у студента художній смак і високу культуру. Викладач повинен підтримувати у студентів прагнення знань. Учень може досягти значних результатів тільки за умови великої самостійної роботи. Керівництво викладача — це лише половина успіху, а без повсякденної, наполегливої роботи молодий співак ніколи повністю не розвинеться. Студенти повинні слухати інших виконавців, виявляючи щось корисне для себе, і вчитися постійно все життя. Викладач повинен звертати особливу увагу на загальне виховання і професійний розвиток молодого співака, на формування його естетичних та етичних поглядів.

Розвиток вокальної техніки — це засіб виконання, а не самоціль у вихованні співака. Прийоми виконавської техніки, що існують у співі, не повинні розглядатися абстрактно, поза зв'язком з художньою змістовністю та емоційністю. Вокальна виконавська техніка шліфується і удосконалюється в активному творчому процесі співу. Глибоке розкриття смислового та емоційного змісту музичного твору сприяє виробленню і удосконаленню вокальної техніки найтонших нюансів виконавської виразності і тим самим посилює дійовість співу в цілому. Спів буде «мертвим» і нецікавим, якщо він не буде розкритий глибокою і щирою виразністю. Добре, коли викладач на початку роботи зі студентом вимагає виконання навіть найпростіших вокально-технічних вправ з певним емоційним змістом. Викладач також має працювати над словом у співі, тому що правильно сформоване слово сприяє не тільки виразності, а й самому процесу звукодобування.

Викладач повинен бути незаперечним авторитетом для студента, але разом з тим не варто подавляти творчу ініціативу і самостійність учня, навпаки, потрібно намагатися розвивати та підтримувати їх.

У педагогічній роботі необхідне глибоке вивчення індивідуальних особливостей кожного студента і відповідний продуманий добір педагогічних засобів для кожного конкретного випадку. Основний методичний принцип — цілковита природність виконання, заперечення будь-якої напруженості. На початку занять треба стежити за правильною постановкою корпусу студента: спина повинна бути рівною, руки в довільній, зручній формі. Вдих має бути спокійний без підймання плечей. Таке положення забезпечує природне грудно-черевне дихання.

Необхідно звернути увагу на поєднання грудного та головного резонування майже на всьому діапазоні голосу, особливо на середньому його відрізку. Це дає повне згладжування регістрів і красиве, насичене обертонами звучання, особливо у низьких голосів (меццо-сопрано, драматичне сопрано, баритони, баси).

Велике значення треба надавати округлому, критому звучанню на гарній опорі дихання — це основа співу, але при цьому треба стежити, щоб не втрачалися близькість і яскравість звучання.

Не треба зловживати верхніми нотами, не дозволяти студентам їх співати без свого контролю. Треба починати з удосконалення середини діапазону як більш комфортної зони для звучання та виявлення природного тембру голосу і поступово розширювати його. На першому етапі навчання розспівки мають бути нескладними, з поступовим ускладненням у процесі роботи. Особлива увага повинна приділятися:

- вокалізам, як технічній складовій роботи з голосом,
- старовинним аріям,
- нескладним класичним аріям,
- італійським та українським народним пісням.

Одним з основних принципів викладача є особливо уважне і дбайливе ставлення до природного тембру голосу студента, збереження його індивідуального забарвлення. Викладач повинен виявляти надзвичайне вміння розкривати в кожному голосі все його тембральне багатство, а також навчити

молодого співака застосовувати різне забарвлення звуку залежно від характеру виконуваних творів.

Дуже наполегливо треба працювати над кантиленою, домагаючись повного legato у виконанні навіть найпростіших вправ, поступово пропонуючи найрізноманітніші вправи для розвитку рухливості голосу.

Принцип індивідуального підходу до студента, урахування особливостей формування звука притаманного кожному з них — одне із завдань, яке стоїть перед викладачем.

У роботі над репертуаром слід дотримуватись точного прочитання авторського тексту, працювати над словом у співі, тому що культура слова і звука нерозривні. Дуже важлива самостійна робота студента, яка не закінчується на вивченні музичного та поетичного текстів. Історична складова, яка пов'язана з написанням твору, прослуховування арій, романсів у виконанні різних видатних співаків (інтерпретації, індивідуальність) та обговорення на занятті з викладачем для виховання власної індивідуальної манери, розуміння ідейної спрямованості музичного твору та вміння знайти потрібні засоби виразності.

Успіх педагогічної роботи залежить передусім від особливостей вокального слуху викладача, від його естетичного смаку, педагогічної майстерності.

*Г. О. Зуб*

### **СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНИХ ТА ОСОБИСТИХ ЯКОСТЕЙ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**

*Н. Zub*

#### **MODERN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL AND PERSONAL QUALITIES OF A CONCERTMASTER**

При розгляді явища концертмейстерської культури як художнього феномену є виправданим звернення до категорії *цілісності* в мистецтві. Художнє *ціле* не є сумою смислів окремих елементів форми, значення окремого елемента осмислюється лише в контексті змісту цілого зі зміною типів співвідношення. Фортепіанна партія може створювати фон, бути рельєфом. Головні музичні події можуть брати участь у партії супроводу: створювати емоційний фон, настрої, висловлювати підтекст, коментувати. Фортепіанна партія вступає в діалог, а іноді і в суперечку, як елемент художнього *цілого*. Сприймання музичного твору зумовлює те, що одні елементи фактури перебувають на першому плані у сфері активної уваги, інші складають фон, який створює глибину, об'єм звучання.

Концертмейстер повинен мати, крім виконавських навичок, особливі якості, які, швидше за все, є специфічними рисами характеру, його психологічними особливостями. Перш за все це емпатичність, вміння відчувати, слухати партнера, ансамблево взаємодіяти. Так, концертмейстер має вміти вибирати методи роботи з урахуванням індивідуальних особливостей партнерів, спільно вирішувати творчі завдання, добре знати специфіку інструментального, вокального, оркестрового, хорового виконання.

На сучасному етапі музичного мистецтва концертмейстер потребує особливого артистичного потенціалу. Поряд із солістом, він інтерпретує, співтворить твір. Артистизм концерт-мейстера спрямовано до активної

виконавської комунікації. Ансамбль — це насамперед процес передачі глибоких смислів, які є ядром музичної драматургії.

Виявлення особистих якостей безпосередньо впливає на професійний рівень концертмейстера.

Психологічні аспекти діяльності концертмейстера змушують по-новому поглянути на педагогічні та виконавські аспекти цієї професії. Дослідження різноманітних видів взаємодії в процесі роботи в ансамблі вказує на істотні відмінності між концертмейстером-піаністом, педагогом-піаністом та виконавцем-піаністом. Ці відмінності полягають в рисах характеру, особливостях темпераменту. Об'єднуючи якості виконавця, педагога, концертмейстер існує лише у ансамблі.

У зв'язку з цим виникає запитання: чи має діяльність концертмейстера у сфері музичної освіти серйозні підстави претендувати на самостійну «нішу» у сфері психології музичної діяльності? Так, звичайно. У концертмейстерського мистецтва є вагомий аргумент на користь його особливих зв'язків з психологією. Це — взаємодія, психологічний фундамент професійної діяльності. Професія концертмейстера — це і покликання, і майстерність, і вміння спілкуватися, ансамблево існувати, творити музику, адже концертмейстер — психологічна опора ансамблю. Пошук інтерпретації, здатність віднайти спільне русло творчих пошуків — усе це є ядром концертмейстерської діяльності. Надзвичайна складність визначення критеріїв професійної майстерності пояснюється винятковістю, котру неодмінно повинен мати концертмейстер — інтуїцією, а пошук шляхів розвитку є особистими намаганнями професійного зростання.

*А. І. Адам'ян*

### **ПСИХОЛОГІЯ ВІДНОСИН У РОБОТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ВОКАЛЬНОГО КЛАСУ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

*A. Adamian*

#### **RELATIONSHIP PSYCHOLOGY IN THE VOCAL CLASS CONCERTMASTER WORK: PROBLEMS AND PERSPECTIVES**

Професійна діяльність концертмейстера — це складний багатогранний процес, ґрунтований на різноманітних аспектах інтерпретацій творчої актуалізації.

Майстерність концертмейстера включає не лише високий рівень володіння виконавськими та педагогічними прийомами, а й психологічну компетентність, а саме знання аспектів психології та вміння застосовувати їх на практиці.

Концертмейстерство, що сформувалось як самостійний вид діяльності у процесі практики творчої взаємодії та художньо-педагогічної корекції ансамблю з солістами-вокалістами, є вдалим прикладом універсального поєднання в рамках однієї професії елементів майстерності педагога, виконавця, імпровізатора і психолога.

Практично в процесі творчої взаємодії соліста та концертмейстера стикаються дуже полярні особистості. Тож важливо розуміти різницю й особливості того чи іншого типу характеру, темпераменту, способи уникнення конфлікту та приведення співпраці до найпліднішого результату. Адже головною метою даного синергізма є не витрата ресурсів на подолання бар'єрів

у спілкуванні, а максимально продуктивна співдія, що надає практичний, творчий результат.

Важливим аспектом у творчих відносинах колег-музикантів є сумісність.

Загалом сумісність — оптимальне поєднання якостей людей у процесі спілкування, що сприяють успіху виконання спільних акцій. Прийнято виділяти чотири види сумісності: фізичну, психофізіологічну, соціально-психологічну та соціально-ідеологічну.

Розглядаючи види сумісності, слід мати на увазі, що всі вони можуть бути представлені в акті конкретного спілкування, хоча такі випадки вкрай рідкісні. Практично зустрічається сумісність у межах одного або двох видів.

Зважаючи на емоційну ресурсність творчої особистості, при співпраці кількох таких особистостей нерідко виникають ситуації, що призводять до нерозуміння, невдоволення і зрештою до конфлікту. Тому доречно відзначити чинники, що викликають конфліктну ситуацію. Це можуть бути особливості поведінки — нетактовність, грубість, егоїстичність, непередбачуваність.

У міжособистісних відносинах найбільш типовими поведінковими факторами, які викликають конфліктні ситуації, є прагнення переваги, прояв агресивності, прояв егоїзму тощо.

Слід враховувати й інформаційні чинники, пов'язані з неприйняттям інформації однією зі сторін.

До факторів психологічних відносин відносять: невдоволеність взаємодією між сторонами; внесок сторін у відносини, баланс сил; саме важливість цих відносин для кожної зі сторін; сумісність об'єктів у плані цінностей, поведінки, особистих та професійних цілей та якості особистісного спілкування; ціннісні структурні чинники.

Важливим фактором профілактики конфліктів є зрілість партнерів, яка проявляється в умінні бачити позитивні сторони один одного, у толерантності до важких рис характеру, в умінні свідомо згладжувати напружені ситуації, що неминуче виникають. Отже, для запобігання конфліктам доцільно розпочинати з налагодження робочих відносин.

У роботі концертмейстера вокального класу важливо відокремити ряд чинників, як-от: творчий зв'язок з солістом задля знаходження й втілення художньої інтерпретації; компетентність концертмейстера, тобто музиканта, який опрацьовує весь музичний текст, що, крім фортепіанної фактури, включає знання, розуміння й «передслухання» вокальної мелодичної стрічки, зокрема й її тексту; самостійна робота з нотним текстом в позаурочний час і роль концертмейстера-виконавця, що допомагає у підготовці ансамбля до концертного виступу. У цьому контексті варто акцентувати на взаємодії двох взаємопов'язаних суб'єктів художньої співпраці «вокаліст — концертмейстер», яка реалізується у процесі відповідності дії концертмейстера виконавським вимогам соліста, у здатності до співпереживання та збагачення виконання індивідуальним інтелектуальним й емоційно-образним колоритом.

*С. О. Присяжнюк*

## **СУЧАСНИЙ СТАН ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКЛАДІ ХОССП**

*S. Prysiazhniuk*

### **THE CURRENT STATE OF CHORAL ART ON THE EXAMPLE OF SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CHOIR**

Сучасний стан хорового мистецтва України характеризується суттєвим впливом європейського хорового мистецтва і прагненням до оновлення хорового мистецтва як невід'ємної частини загальноєвропейської хорової культури. Українське неакадемічне музичне мистецтво сьогодні репрезентоване різними напрямками, серед яких — джаз, рок, популярна та електронна музика.

Хорова спільнота шукає нові стежини для удосконалення та популяризації хорового мистецтва для нових поколінь. На сьогоднішній день, хіти рок-, поп-музики активно впроваджується в репертуар академічних хорових колективів, оркестрів, ансамблів, чим засвідчують свою безсмертність. Відбувається всебічне осучаснення рок естетики шляхом академічного виконання.

Галузь інтерпретації популярних зарубіжних хітів різного жанру для академічного хору набирає обертів, та перед хормейстером постає цілий ряд хорознавчих й інтерпретаційно-стильових проблем, про шляхи подолання яких систематично не йдеться у жодній з хорознавчо-теоретичних праць. Поодинокі дослідження за цією темою є в роботах Я. Кириленко, Л. Васильєва, В. Откидач, Ю. Мостова.

Перед диригентом постає безліч завдань ще до вивчення самого твору. Вибір партитури обробки цілком залежить від складу та виконавських можливостей хору. Дуже часто хормейстери самостійно роблять переклад для хору, базуючись на власному уявленні про хорову інтерпретацію обраного твору.

Хормейстер, який береться за відродження популярних хітів, має володіти цілим комплексом теоретичних знань та виконавських навичок:

- вмінні порівнювати й аналізувати різноманітні вже існуючі інтерпретації;
- знатися на законах жанру, який він обирає, що дає змогу віднайти власну оригінальну інтерпретацію, яка не порушить стилістику та естетику обраної оригінальної композиції в подальшому поєднанні з академічним втіленням;
- майстерно володіти знаннями з аранжування та хорознавства, щоб якнайкраще висвітлити потужні сторони колективу та приховати недоліки.

Окрім перекладу матеріалу на хорову фактуру, перед хормейстером постає безліч завдань у виконавському аспекті. По-перше, виникають питання щодо виконавської манери, в якій важливо зберігати академічну культуру звуку, правильне дихання, опору та злагоджене ансамблеве звучання. По-друге, це наявність або відсутність акомпанементу, від якого залежить складність та насиченість хорової партитури. Третім, але другорядним фактором, є сценічне втілення — допоміжні елементи.

В роботі над популярними піснями, керівник хору виконує не лише функцію хормейстера, а й постановника, хореографа, декоратора, костюмера.

ХОССП — вокальний колектив, який сформувався у Харкові у 2011 році. Тоді до репертуару ХОССП переважно входили пісні таких рок-класиків,



як Pink Floyd, The Doors, Radiohead. Любов до подібної музики і згуртувала однодумців.

Весь час існування колективу його склад постійно змінюється. Керівник, концертмейстер та автор аранжування всіх пісень – Ганна Мінакова. Також найяскравішим лідером у складі ХОССП є диригент хору Вікторія Мелікенцова.

Незвичайність хору полягає у виборі репертуару – це аранжування всесвітньовідомих зарубіжних та вітчизняних рок- та поп-виконавців (Океан Ельзи, Акваріум, Агата Крісті, Radiohead, Beatles, Pink Floyd, Nirvana, RHCP, SOAD та ін.) Цей колектив, який поєднує традиції академічного виконання з любов'ю до класичного року і не лише, є наочним прикладом популяризації хорового мистецтва.

В арсеналі хору – загалом 20 голосів та фортепіано, в деяких моментах та під окремі пісні можуть бути застосовані інші інструменти, наприклад, флейта і т.п. Колектив складається з любителів. Хор не відповідає стандартним вимогам професійних академічних хорів, у плані кількості та наповненості окремих партій, але це не впливає на загальне звучання, керівник експериментує та вдало використовує особливості хору, вдало підбирає та пише репертуар.

Можемо зробити висновок, що обробки популярних естрадних пісень стають одним з дієвих факторів ширшої заангажованості і зацікавлення можливостями хорового виконавства як самих співаків, так і слухачької молодіжної аудиторії.

*Н. А. Белік-Золотарьова*

**ХУДОЖНІ ОБРІЇ ВТІЛЕННЯ ПОЕЗІЙ Г. СКОВОРОДИ  
(НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ В. КИРЕЙКА)**

*N. Bielik-Zolotarova*

**ARTISTIC HORIZONS OF THE EMBODIMENT OF H. SKOVORODA'S POETRY  
(ON THE EXAMPLE OF V. KYREIKO'S CHORAL WORKS)**

Григорій Сковорода – геніальний український філософ, поет, музикант XVIII століття, творчість і особистість якого привертає увагу вітчизняних митців до створення скульптур Н. Крандієвської, І. Кавалерідзе, М. Степанова; художніх полотен: «Григорій Варсава. Сковорода» М. Вайнштейна, «Григорій Сковорода» В. Риботицького, «Григорій Сковорода» В. Кушніра; літературних творів: поема-симфонія П. Тичини «Сковорода», роман В. Шевчука «Предтеча», повість Л. Ляшенка «Блискавиця темної ночі», роман В. Єшкілева «Всі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди», кіносценаріїв («Варсава» І. Драч та В. Мельник), кінострічок («Григорій Сковорода» режисера І. Кавалерідзе) і театральних вистав за його творами («В саду світла», режисер Ю. Гасиліна, театр «МІСТ» і театральний центр «Пасіка»). Відтворення образу мислителя та його літературно-філософського спадку у музичних, зокрема хорових, творах розпочалося у 70-ті роки ХХ століття: Два хори на вірші Г. Сковороди В. Кирейка, концерт «Сад божественних пісень» І. Карабиця, кантата «Temnere Mortem» Л. Грабовського, симфонія «Узнай себе» О. Щетинського, «Три хорові наспіви на тексти Г. Сковороди» І. Гайденка. Звернення митців до спадщини мандрівного філософа сприяло зростанню

національної самосвідомості, духовному самопізнанню, і вже на межі ХХ–ХХІ століть українці відчували себе нащадками Г. Сковороди.

У хорівій творчості першим до відтворення поезій вітчизняного генія звернувся В. Кирейко 1972 року. Він обрав дві пісні: № 13 «Ах, поля» та № 17 «Видя житіє сего я горе» зі збірки «Сад божественних п'єсней, прозябший из зерн Священного писанія» (1757 – 1785 pp.).

Вивчення поезій Г. Сковороди, обраних композитором для втілення у хорових звукообразах, має два напрями. Перший – осягнення, розуміння змісту, розвитку сюжету, художнього образу. Другий – синтез поетичного й музичного, вияв особливостей розкриття змістової сутності сквородинівських поезій хоровими барвами. Важливо розуміти сенс ключового слова САД, що для поета і філософа було уособленням умиротвореної людської душі. На думку Л. О. Мельник, уведення до звукопростору ХХ ст. поетичної спадщини ХVІІІ є свідченням «міжпохального діалогу музики і слова» й отримує ознаки стилю неobaroco. В. Кирейка, якого вважають останнім романтиком, поезія Г. Сковороди надихнула до відтворення музичних символів епохи бароко, що виявилось в застосуванні риторичних фігур, які розкривали художньо-філософський світ віршів. У пісні № 13 «Ах, поля» – anabasis після поетичних рядків «Ах вы, вод потоки чисты» на захопленому вигуку «Ах!»; у пісні № 17 «Видя житіє сего я горе» – catabasis, що з'являється в темі моря вже на початку хорового твору і згодом насичує хорову фактуру різними тембровими барвами. Г. Сковорода назвав свої поезії піснями, що зумовило застосування В. Кирейком, з одного боку, традиційних куплетних структур, з іншого – їх ускладнення відповідно до багатозначності віршованих текстів. Композитор не тільки трансформує поетичну першооснову, застосовуючи метод довільної повторюваності слів і фраз, але й посилює зміст завдяки звукообразальності, вибору світлої тональності Es-dur у хоровому пейзажі «Ах, поля» і похмурої c-moll у драматичному монолозі «Видя житіє сего я горе», яка у кульмінації змінюється на Es-dur, створюючи тональну й образну арку, що сприяє єдності «Двох хорів В. Кирейка на вірші Г. Сковороди».

#### СЕКЦІЯ:

#### СВІТОВІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА: МИНУЛЕ Й СУЧАСНІСТЬ

*О. Чепалов*

#### **MONTE VERITA YAK MISCE STANOVLENНЯ КУЛЬТУ ЛЮДСЬКОГО РУХУ**

*О. Chepalov*

#### **MONTE VERITA AS A PLACE OF ESTABLISHMENT OF THE CULT OF HUMAN MOVEMENT**

Монте Веріта, Гора Істини (у іншому варіанті Гора Правди) – ця назва, дана пагорбу над Асконою на озері Маджоре в Тічино (Швейцарія). Справедлива думка, що це місце притягало представників контркультури, які від'їжджали з великих міст на лоно природи. Вони, передусім, експериментували з невербальними структурами, пов'язаними з культом людського тіла.

Отже, насамперед, мешканців Монте Веріта цікавила культура тіла і його функції, чому сприяли наявність субтропічної природи, сонячні ванни, купання і вправи на свіжому повітрі, правильне харчування. Тобто відбувалася переоцінка тіла і важливості його вдосконалення для здорового способу життя. До кінця XIX ст. посилилися застережні голоси тих, хто вважав, що людський організм може стати вразливим перед загрозою посилення індустріалізації і нових темпів суспільного життя. Нововведення, що прийшли зі зростанням модернізації світу, відчутно підвищили добробут і комфорт людини, проте значно скоротили рівень фізичної активності. На тлі цих процесів культура тіла мала стати основною формою існування для мас, що опікувалася про новий тип людини майбутнього.

Водночас у Західній Європі спостерігався розвиток вільного, експресіоністського танцю. Безумовно, він зародився і в інших місцях, проте Монте Веріта особливим чином виокремлюється з них, тому що була пов'язана з альтернативною культурою, яка хотіла стати відповіддю на забуття тіла та його вивільнення за нових умов.

Рудольф фон Лабан, впливовий хореограф і теоретик сучасного танцю в Німеччині, на літні місяці переніс свою школу руху в Монте Веріта. Звідси вийшли такі відомі танцівниці, як Мері Вігман, Сюзана Перротте, Гертруда Лейстиків і Катя Вульф.

У 1909 р. женецький композитор та учитель музики Еміль Жак-Далькроз гостював у Монте Веріта декілька тижнів, ще до того, як відкрив музичний навчальний заклад у Хеллерау біля Дрездена. Жак-Далькроз відкрив для себе ритм як джерело людської сили і бажання самовираження: його цікавили можливості пластичного передтворення музики через людське тіло.

На «горі істини» викладали мистецтво руху, один з чотирьох курсів в літній школі Лабана. Вправи зазвичай супроводжувалися ритмічними звуками, барабанами, бубнами, кастаньетами, дзвіночками, тамтамом або гонгами й доповнювалися пронизливими тонами блокфлейти. Ритмічний акомпанемент, як і самі рухи, був результатом вільної імпровізації, тоді як ритм звільнював тіло від заборон. Тобто не музика, а саме вільний танець знаходився в центрі уваги Лабана.

Один з принципів Рудольфа фон Лабана полягав у тому, що рух — жива архітектура. Інший: кожна людина — танцівник, але повинен випустити назовні те, що носить в собі, тож звільнитися, аби стати вільним. До того ж, для Лабана танець був технікою досягнення екстазу. Він вважав, що такі гарячкові криві танцю дозволяють людині конкурувати з сучасністю.

Серед близьких до нього історичних зразків Лабан називав, наприклад, танцюючих дервішів. Танці, кінець кінцем, були для нього імунізаційною стратегією, тобто намаганням навчити людину протистояти загрозливому світові. Тож, можливо, що не випадково саме молоді жінки, яким доводиться ігнорувати традиційні зразки для наслідування і відстоювати себе у ворожому їм середовищі, ставали його видатними ученицями. «Hexentanz (Танець відьми)» — одна з перших сольних композицій Мері Вігман. Що й досі викликає як пристрасне захоплення, так і радикальне неприйняття.

Лабан хотів повернути танець до його витоків у ритмічному русі тіла і перетворити на екзистенціальний досвід. Він описував ситуацію свого часу

як жорстокість однобічності, що означає розкладання тіла, душі і мислення в сучасному суспільстві. З іншого боку, в танці, або, ширше, в пізнанні світу через танець, він відчував можливість звести до купи рух, відчуття і мислення, тобто м'язи, нерви й мозок. Для нього танцівник — це втілення нової людини, про яку мріяли й монтеверітани.

Як пише Лабан у своїх мемуарах, однією з його найперших ідей (ще до того, як він став відомим хореографом) була культура фестивалів на відкритому повітрі, в яких люди знаходили б способи поліпшення своїх фізичних можливостей. Нині ця ідея знайшла регулярне втілення — в Монте Веріта проводяться так звані Laban Event. На одному з таких фестивалів автор цих рядків зустрівся з безпосередньою ученицею Лабана Валері Престон Данлоп (Valerie Preston Danlope), якій в 2017 р. було 87 років. І мав можливість спостерігати за заняттями по системі Лабана, а також процесом відтворення його авторських композицій.

[https://www.youtube.com/playlist?list=PLWSplF2u\\_MSpGfYB45Sj40tD4d8DSTb](https://www.youtube.com/playlist?list=PLWSplF2u_MSpGfYB45Sj40tD4d8DSTb)

*К. Журавльова*

### **ОСОБЛИВОСТІ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ ЗАСОБАМИ СТИЛЮ CONTEMPORARY**

*K. Zhuravlova*

### **FEATURES OF THE VISUALIZATION OF A CHOREOGRAPHIC IMAGE BY MEANS OF THE CONTEMPORARY STYLE**

Сучасне мистецтво ознаменоване ідеями вільних трактовок, митецької свободи та пошуку нового бачення традицій. І якщо класичний і народний танець плекає норми й догми свого існування, то сучасна хореографія пропонує більш широкий простір для думки митця. Поступове ускладнення танцювальної техніки, як і передбачувалося, вже зараз починає стикатися з обмеженістю людського тіла. Але розвиток хореографічного мистецтва — це динамічне явище, і якщо воно продовжується не через технічні надбання, то через режисерське вдосконалення хореографічних вистав. Розгалуженість інтелектуальної праці балетмейстера вражає, але слід зупинитися особливостях втілення хореографічного образу в сучасному танці.

Так, важливою особливістю вважаємо відмінність костюму сучасного танцю. Як відомо, костюм виконавця — вагоме доповнення хореографічного образу. У сучасному танці, особливо у стилі contemporary, костюм відрізняється своєю лаконічністю та мінімалізмом. Тому єдиними формами виразності лишаються лексика, яку винайде хореограф та пластика, якою володіє танцівник. Хореографічний текст обов'язково повинен мати гіперболізовано виразні елементи, щоб компенсувати простий костюм, що не несе суттєвого змістовного навантаження. Тіло людини в хореографії — єдиний спосіб комунікації з глядачем, тому тут візуалізація стикається з обмеженнями фізичних властивостей тіла. Танцівник з кожним тренуванням намагається розсунути рамки обмежень, щоб мова хореографії могла збагатитися хоча б ще на один рух. І якщо у класичній хореографії танцівник може лише досягнути якомога ідеального виконання базового руху, то у сучасному танці хореограф може трансформувати рухи під задум, візуалізуючи ідею органічно.

Сучасний танець побудовано на законах інерції та свободи руху під впливом емоції, практичності руху і одночасній складно скоординованій роботі центрів тіла. Все це здобутки нової ери хореографії, що має розширену мову пластичного прояву світу та завдяки цьому може якісно візуалізувати складні явища, які не мають фізичного аналогу, але ж на мить з'являються через тіло танцівника.

Наступною особливістю візуалізації хореографічного образу засобами стилю contemporary, на наш погляд, є можливість руйнування «четвертої стіни». Як відомо, «четверта стіна» — термін, запозичений з театру. Ця стіна явна та відмежовує глядача від актора. Та у сучасній традиції візуалізації митці намагаються руйнувати цю стіну. З художнім образом це пов'язано наступним чином: герой вистави може виступати розповідачем, хореографічний образ може будуватися на засадах розмови з глядачем, розвиток хореографічного образу може залежати від живої реакції глядача. Специфіка такої роботи над хореографічним образом потребує неабиякої розкутості танцівника та його уміння швидко реагувати на зміни загальної настрою аудиторії. Тож під час постановочного процесу балетмейстер розробляє декілька варіантів розвитку фабули, а танцівник має розуміти ті моменти, де потрібно «звернути на ту, чи іншу доріжку». Можливість для цього заточена у постійній звичці імпровізувати. Багато митців у тренуваннях використовують систему Ежи Гратовського, в якій підібрані різноманітні вправи на розвиток незвичних координаційних здібностей танцівника та оригінальних рішень завдань балетмейстера-постановника.

Вагомою відмінністю, вважаємо, що митець сучасної хореографії може «надавати життя» реквізиту, який використовується в композиції. Тобто чоловіком у номері може бути сорочка і його образ ми дізнаємося через візуалізацію емоцій танцівниці.

Серед сучасних експериментальних хореографічних студій слід відзначити театр Ethno Contemporary Ballet під керівництвом Н. Булгакової та В. Єсауленко. В цьому творчому тандемі народилися постановки, що відрізняються вектором у дослідження ідентичності української жінки. Ethno Contemporary Ballet — буквально «балет сучасного народу». У своїй театральній-танцювальній творчості досліджує систему символів, які пронизані посиленнями на побутові ритуали та церемоніальні обряди, що відображають кореневе світосприйняття народів, поєднуючи аутентичну музику з сучасними трактуваннями та образами. У виставах митці широко використовують побутові предмети, такі як віники, серпи, тази та простирадла, надаючи їм нові значення та відшукуючи сакральні трактування.

Загалом сучасний танець вже давно сповільнив гонитву за технікою. Більшість сучасних балетмейстерів зосереджені на пошуку своєї «мови в танці». Кожен хоче збагатити хореографічну скарбницю віків своїми здобутками, утворити новий танцювальний механізм з новими алгоритмами втілення почуттів та станів, щоб дивувати глядача кожного разу, як спалахує перший прожектор сцени.

*О. Широковська*

**СВІНГ ЯК БАЗОВА ДІЯ ТА ОСНОВА НАВЧАННЯ ТАНЦЮРИСТІВ РУХУ  
ТА РИТМІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКИХ БАЛЬНИХ ТАНЦЯХ**

*О. Shyrokovska*

**SWING AS A BASIC ACTION AND THE BASIS FOR TEACHING DANCERS  
FOR MOVEMENT AND RHYTHMIC INTERPRETATION  
IN EUROPEAN BALLROOM DANCES**

Свінг — одна з головних складових європейського бального танцю. Практично всі танці програми європейських бальних танців, крім танго, є свінговими танцями. Свінговий тип руху в європейському бальному танці є принципово важливим, та розглядати його потрібно передусім з огляду на те, що рух тіла має бути природнім, вільним, невимушеним та безперервним. Swing у дослівному перекладі з англійської мови означає мах, розмах, замах, помах. Всі ці слова мають одне коріння — «мах». Тобто стосовно техніки виконання європейських бальних танців, йдеться про замахи і мах або маховий рух (махову дію). Це вільний маятниковий або обертовий рух тіла, який починається з опорної ноги та опанування яким суттєве для розуміння танцівником канонів виконання вальсу або фокстроту.

На сьогодні в бальних танцях розрізняють чотири види свінгу, засвоєння яких є обов'язковим для оволодіння технікою виконання європейських бальних танців свінгової групи: 1) маятниковий (pendulum); 2) метрономний (metronome); 3) обертальний або сторонами (rotation or side swing); 4) поперечний або боковий (lateral).

Маятниковий свінг — приклад: маятник (пристрій для продовження ходу годинника) — характерний для руху рук, ніг, стегон. Замах починається з відведення руки, ноги або стегна в сторону. Мах відбувається по знайомій схемі руху маятника, тобто зверху вниз, через положення рівноваги, потім вгору. Такі танцювальні фігури, як натуральний (правий) поворот (Natural Turn) — будь-якого танцю, точки маятника (Pendulum points) — танцю квікстеп є яскравими прикладами саме використання цього виду свінгу.

Метрономний свінг — приклад: метроном (пристрій для відбивання ритму у музикантів) — характерний для верхньої частини корпусу, голови, рук. Замах починається з відведення верхньої частини корпусу, голови, руки в бік. Мах відбувається за схемою метронома, тобто знизу вгору і згори вниз. Як приклад танцювальної фігури є підготовча дія перед кроком з променадної позиції будь-якого танцю.

Обертальний або сторонами — приклад: маятник у годиннику, площиною руху якого є горизонталь — характерний сторонам нашого тіла — правій і лівій. Замах починається з відведення (повороту навколо хребта, осі) одного боку назад, відповідно іншого — вперед. Мах починається з руху відведеної сторони в протилежну сторону, при цьому не змінюючи площину руху і вісь обертання. Рух відбувається в горизонтальній площині з однією віссю обертання. Прикладом танцювальної фігури може бути будь-який рух типу спін оберт (Spin).

Поперечний або бічний свінг — приклад: щось схоже на підйом вантажу на системі з блоків — характерний тільки для руху в стегнах. Замах починається з підйому одного стегна поперечними м'язами убік і нагору, при цьому вільна

нога злегка відривається від підлоги слідом за рухом стегна догори (відчуття, що вільна нога стає коротшою). Мах починається з відпускання (розслаблення) поперечних м'язів; вага переноситься на іншу ногу; повторюється теж саме на іншій нозі, з іншим стегном. Приклад – підтягування сторони тіла для більш точного балансування корпусу при свінговому і поступальному русі.

Також з виконанням свінгу нерозривно зв'язані нахили. Нахил (Sway) – це рух, який відхиляє тіло від вертикального положення рівноваги у просторі. Нахили змінюють лінії тіла. При виконанні обертів вправо чи вліво з'являються відцентрові та доцентрові сили, тому з'являється потреба у нахилах для збереження рівноваги. Інше призначення нахилів – це як можна краще та ефективніше відобразити музичний матеріал. Танцюристи високого рівню спеціально збільшують нахили, щоб краще виразити музику, тобто поліпшити видовищність пари, виконуючи лінійні фігури, затримані кроки, пози, тощо. Нахил починається від стопи ноги, на яку буде перенесено вагу тіла, далі йде крізь коліно, стегна, плечі та закінчується головою виконавця. При цьому використовується так званий роллінг по стопі, якому також потрібно при навчанні приділяти велику увагу. Також важливо контролювати, щоб плечі ніколи не починали рух перші. Нахили завжди пов'язані із почуттям напруги відповідних м'язів тіла, та завжди виконуються активно. Нахил може бути: свінговий або статичний. Свінговий нахил у свою чергу поділяється на: нахили, які збільшуються поступово, тобто продовжуючи нахил, та нахили, які не збільшуються, тому що застосовується прогресивний рух та виконується попередній тип підйому. Статичний нахил поділяється на такі типи: лінійні фігури, в яких виконуються збільшені нахили тіла і витягування, щоб створити більш ефектний вигляд цих фігур; нахили, які не керуються свінгом, зниженням та підйомом, тобто фігури, у яких прогресивний рух затримується; та особливий вид нахилу в “Natural turn with hesitation”, де нахил виконується під час останнього кроку, підтягуючи ліву ногу, яка рухається, до правої ноги. У цих рухах є небезпека для танцюриста – бажання зламати лінії таза, зігнути одну сторону тіла або окремо використати руки та позицію пари, тобто саме те, на що необхідно звертати увагу при навчанні.

Кінцеве пояснення свінгу та зв'язаних з ним нахилів можна сформулювати наступним чином: для виконання різноманітних свінгових танців у просторі використовують різні види об'єктивного просторового свінгу, а для створення динаміки – види суб'єктивного свінгу. При виконанні свінгу важливо зрозуміти коли треба повернути тіло танцюриста навкруги уявної осі свінгу в просторі, та навколо якої саме осі це необхідно зробити – вертикальної, горизонтальної чи сагітальної, і завдяки яким м'язам тіла це можна зробити. При цьому обов'язково необхідно навчитись користуватись наступними принципами:

- передчасний оберт тіла зменшує динамічну виразність свінгу в просторі;
- запізнитий оберт тіла може вивести танцюриста з рівноваги;
- оберт тіла повинен бути виконаний так, щоб була досягнута своєчасна рівновага між відцентровими та доцентровими силами, діючими під час обертгу;
- кінцеву крапку в виконанні свінгу гарантує своєчасний нахил у напрямку осі свінгу, який можна контролювати. Тобто – рух тіла повинен бути вільним, природнім та безперервним, свінг буває чотирьох видів –

маятниковий, метрономний, обертальний та поперечний, тіло рухається в трьох площинах, роллінг по стопі, технічний (свінговий) та косметичний (статичний) нахили є невід'ємними складовими при навчанні виконання танців свінгової групи європейської програми.

*Б. Колмогузенко*

## **ЖАНРИ МИСТЕЦТВ**

*В. Колногузенко*

### **ART GENRES**

Поняттям «жанр» доволі вільно визначають найрізноманітніші явища. Частіше за все «жанр» застосовують до позначення видів мистецтв, їх різновидів, стилів і напрямів, що помилково.

Слово «жанр» походить від французького «genre», що перекладається як «рід».

Поняття жанру енциклопедією «Колосвіт» характеризується таким чином: історично сформована, засвідчена традицією і тим самим успадкована сукупність певних тем та мотивів, закріплених певною художньою формою, яка пов'язує їх між собою і впізнаними почуттями та думками.

Поняття жанру виникає завдяки спадковості сприйняття: читач, глядач знаходять у творі ті або інші особливості сюжету, місця дії, поведінки дійових осіб і відносить його (твір) до якогось відомого йому жанру (пізнання у новому вже знайомого).

Будь-який жанр може запозичити специфічні особливості інших жанрів і суттєво змінювати свою суть та вигляд. Ідентифікувати його в цьому разі стає дуже складно.

Слід зважати й на той факт, що один і той самий жанр може по-різному сприйматися у різні епохи, тож орієнтуватися в цьому є сенс на літературні традиції.

Можна сказати, що жанр в літературі це форма твору, а вже потім зміст. Поняття жанру не окреслюється рамками художньої літератури. Будь-який твір будь-якого виду мистецтва має відношення до того чи іншого жанру. Кожен жанр характеризується низкою формальних та змістовних ознак; головною змістовною ознакою жанру є певний набір конвенцій, які стосуються відносин між автором і адресатом даного твору. Жанр як реальність існує в мистецтві як обов'язкова якість творчого процесу та сприйняття. Навіть тоді, коли сучасний автор декларативно налаштований проти жанру, це не скасовує жанрового виміру в його творі.

Для сценічних творів їх жанри — це їхній змістовний образ. У театральному мистецтві жанр може виступати як визначення загального образу, який складається з зчинків людей та їх взаємовідносин, а може бути визначенням роду та виду театрального дійства, наприклад:

- ***Водевіль***
- ***Драма***
- ***Комедія***
- ***Мелодрама***
- ***Мім***



- *Містерія*
- *Монодрама*
- *Мораліте*
- *Мюзикл*
- *Пародія*
- *Трагедія*
- *Трагікомедія*
- *Фарс*
- *Феєрія*
- *Фліаки*

Жанри ліричні, героїчні, епічні, драматичні та т.п. рідко існують у чистому вигляді. Часто вони поєднуються, і тоді виникають балетні вистави або лірико-епічні, лірико-драматичні, епіко-драматичні та інші хореографічні твори. Не лише балетні вистави, але й інші хореографічні можуть бути ліричними, комічними, трагічними, героїчними т. ін.

*К. Островська, Т. Брагіна*

### **ТАНЕЦЬ ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА ВЕСІЛЬНИХ ОБРЯДІВ**

*К. Ostrovska, T. Brahina*

### **DANCE AS AN INTEGRAL PART OF WEDDING CEREMONIES**

Займаючись дослідженням хореографічного фольклору, неможливо оминати увагою весільні обряди, в яких відбилися народна мораль, звичаєве право, етнічні норми та світоглядні уявлення, що формувалися протягом століть. Українське весілля завжди відзначалось урочистістю та вважалося одним з найпрекрасніших свят в нашій культурі. Українці завжди вирізнялися своєю оригінальністю та нетрадиційними підходами, тому й весілля наших предків були надзвичайно колоритними й насиченими.

У цілому ж українське весілля поділяється на три цикли: передвесільний, власне весільний і післявесільний. У свою чергу кожен з циклів складався з низки обрядів. «Сценарій» традиційного народного весілля в основних рисах зберігся й дотепер — більшою мірою в сільській місцевості та у значно трансформованому вигляді в умовах міста.

Весільні звичаї і традиції українського народу відомі своєю надзвичайною різноманітністю, залежно від регіону, самотністю та оригінальністю. Сьогодні в репертуарі багатьох професійних та аматорських хореографічних колективів наявні танцювальні номери й хореографічні композиції, пов'язані з темою весілля. Яскравим прикладом вдалого втілення цієї теми в національному хореографічному мистецтві є вокально-хореографічна сюїта «Буде весілля», створена народним артистом України Борисом Колногузенком у Великому академічному Слобожанському ансамблі пісні і танцю. Борис Колногузенко є одним із провідних хореографів України, чия творчість добре відома у багатьох країнах Європи, в Китаї та США. Сюїта «Буде весілля» представляє собою твір, в якому засобами хореографії показано повний весільний обряд, з дійовими особами, весільною атрибуцією, тощо. Сюжет композиції, головні дійові особи та їх стосунки, драматургія загальна та окремих частин, побудова просторової композиції, а також вдало підібраний музичний матеріал — все це посприяло

появі високохудожнього твору, який неодноразово отримував високі нагороди на престижних Всеукраїнських та міжнародних конкурсах.

Сюїта складається з декількох частин. Для першої було використано одну зі старовинних популярних пісень, яка народилася на Слобожанщині, — «Марина». Її зміст вплинув на сюжет першої частини. Напередодні Івана Купала група дівчат, співаючи і водячи хоровод, виходить в поле за селом. Дівчатка збирають квіти і плетуть вінки. Одна з них тримає Марину — це деревце (на Слобожанщині це частіше гілка чорноклену), уквітчане вінками, квітами, стрічками. Воно є головним атрибутом свята і всього обрядового дійства. Дівчата з красивими вінками в руках ходять навколо Марини, нібито спілкуються з нею і зі своїми віночками. А вінки в українських народних обрядах користуються великою пошаною, а також є символом молодості та чистої краси. Крім того, вінок з живих квітів за народним звичаєм є своєрідним оберегом від усього недоброго і злого. Саме ці чинники впливають на манеру поведінки дівчат у цій частині. Після емоційних кружлянь дівчата розвішують свої віночки на Марині і залишаються біля неї разом зі своїми потаємними бажаннями. Далі вони збиралися нести Марину до річки і топити, а вінки пускати по воді, а ще могли би віднести додому і повісити у хатах, як засіб охорони від чистої сили.

Парубки у дівочих хороводних дійствах участі не беруть, але трапляється і так, що вони можуть з'явитися, жартома напасти на дівчат та спробувати забрати Марину. Так сталося і в цій сюїті: хлопці з'явилися зненацька, чим завадили дівчатам закінчити свою обрядову дію, але Марину відбирати не стали, оскільки кожного з них цікавили самі дівчата. Парубки стали знімати з деревця віночки та шукати їхніх власниць. Майже всі хлопці за допомогою чарівного віночка знайшли своїх дівчат. Зняв з Марини віночок і один з найпривітніших хлопців на селі, який вже давно закоханий у найвродливішу дівчину. Їхні почуття взаємні. Бавлячись з віночком, вони на якусь мить застигають один перед одним. Інші пари в цей час розходяться у різні боки і вже не помічають, що відбувається навколо.

Звучить ніжна музика, її емоційний розвиток співпадає з почуттями головних героїв. Хлопець і дівчина милуються один одним, а в цей час на подвір'ї з'являється мати дівчини, яка сердиться через те, що побачила свою доньку в обіймах парубка. Жінка кличе на допомогу свого кума, який є батьком нареченого. Для закоханих виникає неприємний розвиток подій. На допомогу приходить уся молодь, а далі завдяки кмітливості друзів нареченого та підтримці всієї громади, батьки не лише міняють своє ставлення до стосунків своїх дітей, а й дають своє благословення на їх одруження. Два друга починають свій гордовитий танець. Далі відбувається танець батьків, який всі із задоволенням підтримують. Веселий загальний танець вирує на галявині. З найбільшою радістю в центрі танцюють наречені. Темп танцю та його емоційний стан все збільшується. Батьки спочатку тільки милувалися молоддю, потім знов не витримали і стали танцювати самі, оскільки вони теж радіють, що така пара востаннє одружилася. У кульмінаційний момент всі на мить ніби замирають у живописній картині, а далі кланяються і знову веселим танцем рухаються в бік села — попереду на всіх чекають приємні події та щасливе життя.

Однією з важливих задач балетмейстера-постановника було знайти потрібні пластичні фарби для різних образів. Навіть там, де не було сольних партій,

яскравим виявився і загальний образ усіх задіяних персонажів. І все це завдяки усвідомленню виконавцями режисерсько-балетмейстерського завдання, цікавого аранжування музичного матеріалу та, звичайно, професіоналізму та таланту балетмейстера.

Сучасні балетмейстери та колективи активно використовують елементи автентичних весільних обрядів у своїх хореоторах, що забезпечує збереження національних традицій. Дослідження цієї тематики може стати перспективою подальших студій.

*Н. Семенова*

## **НАЦІОНАЛЬНА БАЛЕТНА ВИСТАВА ЯК СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА**

*N. Semenova*

### **NATIONAL BALLET PLAY AS A COMPONENT OF UKRAINIAN CULTURE AND ART**

Синтетична за природою хореографія презентує здобутки не тільки у галузі танцю, а й літературної творчості, музики, образотворчого мистецтва, інтерпретує народні звичаї, традиції, розкриваючи певні національні особливості. Дослідження української балетної вистави є актуальним та своєчасним, оскільки представляє у синтезованому вигляді не тільки специфіку українського танцю (класичного, народно-сценічного, сучасного), а й хореографічну культуру та особливості національного менталітету і характеру.

Феномен української національної балетної вистави презентує багатомірну духовну еволюцію народу з певними традиціями та історичним досвідом. Він пройшов певні етапи розвитку й піднявся на мультикультурний рівень, в якому загальнолюдські цінності, «вічні питання» інтерпретовано узагальнюючими виражальними засобами, але у специфічній національній манері, з притаманними українцям якостями — героїзмом та ліричністю.

Воснові українських національних балетних вистав, переважно, знаходяться сюжети, запозичені з минулого або сучасного життя українців, усної народної творчості або вітчизняної літератури. Частіше вони передують створенню музичної партитури і хореографічного тексту. Автори лібрето інтерпретують певні теми, визначають сюжетні лінії та окреслюють характеристики героїв майбутнього твору, розкриваючи риси національного характеру — незалежність, волелюбність, нескореність, прагнення свободи, навіть ціною власного життя.

Сюжет, викладений у лібрето, стає основою музичної партитури, яка провідними українськими композиторами ХХ ст. інтерпретує народні мелодії в найкращих національних традиціях. Крім того, балетними композиторами активно використовуються принципи музичного симфонізму, які по-різному представлені у хореографічному тексті вітчизняними балетмейстерами, про що свідчать різні редакції одного й того ж музичного твору.

Головним виражальним засобом національних балетів є гармонійне поєднання української хореографічної культури, що виходить з первісного синкретичного мистецтва та віддзеркалює системи цінностей, етапи історичного розвитку нашого народу та давні традиції європейського балетного театру через синтез українського народного та класичного танців. Але цей традиційний танець знаходиться на сучасній стадії розвитку та має всі ознаки балетної

неокласики. Характерними балетмейстерськими принципами українських національних вистав є яскраве емоційне забарвлення в гармонійному поєднанні з бездоганною технікою танцю, відчуття сучасності та дбайлива інтерпретація фольклорних зразків, театралізація танцювального руху та збереження стилістики твору і активне використання хореографічного симфонізму.

Протягом ХХ ст. українська національна балетна вистава виникла сформувалася та продовжує розвиватися і нині під впливом процесів, що відбуваються у світовій хореографії, активно використовуючи можливості сучасної музики, співу, слова, художнього оформлення та новітніх технологій. У ній відбулись еволюційні зміни від використання окремих фольклорних елементів до втілення на сцені семантичних основ фольклору, що призвело до трансформації форми балетної вистави, у якій стираються межі епізоду, картини, дії. На сучасному етапі розвитку в національних балетах урізноманітнено академічну хореографічну лексику, завдяки використанню складних елементів українського народного танцю, яка будується на принципах симфонічного розвитку музично-танцювальних тем.

Характерним та особливим для образної системи української балетної вистави є синтез виражальних засобів хореографії, музики та драми у єдиний гармонійний мистецький твір, який може мати різну глибину поєднання трьох основних компонентів. Залежно від домінування одного з них, українські балети можуть бути хореодраматичні та танцсимфонічні, а коли рівноцінне співіснування компонентів – танцювальнодраматичні.

Базування на національній культурі та мистецтві простежується у всіх складових балетної вистави. Драматургія побудована на сюжетах, запозичених з усної народної творчості, з письменницької спадщини вітчизняних літераторів або з історії та сьогоденні українського народу. Національна балетна музика базується на узагальнених формах музичного мислення з використанням фольклорних джерел та відрізняється емоційністю вислову, ліричністю, мелодійністю, психологічною правдивістю з активним застосуванням симфонічних принципів, зокрема через розробку наскрізних тем-образів. Хореографічний текст національних балетів побудовано виражальними засобами академічного та українського народного танців, що створюють унікальну танцювальну мову. За умови збереження етнографічної суті та основ композиції удосконалено певні рухи, жести, фігури, розширено лексику народного танцю через додавання академічних танцювальних форм, принципів та рухів з метою посилення виразності національної хореографії.

Отже, українська національна балетна вистава – це унікальне явище сучасної культури та мистецтва, це найскладніша форма вітчизняної хореографії, в якій на другий план відходить конкретизація сюжету, історичних, побутових подробиць, фольклорних елементів, а головним стає узагальнення виражальних засобів, звернення до вічних цінностей і розкриття актуальних тем у специфічній українській виконавській манері, з характерними національними рисами та урахуванням національних традицій.

*К. Куртєва*

**БАЛЕТНА ДРАМА «ХУСТКА ДОВБУША» В ПОСТАНОВЦІ М. ТРЕГУБОВА**

*К. Kurtieva*

**BALLET DRAMA “HUSTKA DOVBUSHA” PERFORMED BY M. TREHUBOV**

До історичної теми повстання опричників та легендарної постаті Олекси Довбуша звертаються різні митці у своїй творчості. Фольклор Прикарпаття багатий легендами та переказами про цього історичного героя. Найпопулярнішою, мабуть, є балада «Пісня про Довбуша».

Літературні твори Ю. Федьковича, М. Устиновича, Г. Хоткевича, І. Франка, М. Шажкевича та інших змальовують опришківський рух та його відважного ватажка.

У кінематографії цю тему та постать О. Довбуша висвітлюють у своїх фільмах В. Іванов «Олекса Довбуш» (1959), С. Скобун «Легенда Карпат» (2017), Л. Санін «Довбуш» (2020). У 1955 р. світ побачив оперу С. Людкевича «Довбуш».

У хореографії цієї теми починають торкатися після висвітленні її в літературі, зокрема після виходу у світ драми Г. Хоткевича «Довбуш». Одними з перших балетмейстерських постановок є «Танок Довбуша» та «Довбушева ніч» Василя Авраменка. До «тематики Довбуша» звертаються у своїй творчості В. Петрик та О. Голдрич.

Життя, боротьбу та кохання майстерно висвітлив М. Трегубов у своєму балеті «Хустка Довбуша» на музику А. Кос-Анатольського. У поєднанні драматургії, хореографії та музики створені масштабні танцювальні образи. У своїй постановці балетмейстер поєднав класичну хореографію та гуцульський народний танець.

Відбулося дві постановки цієї народно-героїчної балетної драми у 1951 та у 1953 рр. Це роки панування радянської влади, коли все українське не було в «пріоритеті». Трегубов, який народився на Прикарпатті, та з дитинства чув, а потім і збирав легенди про Довбуша, майстерно презентував свою постановку, поєднавши минуле та тогочасне життя Прикарпаття. Пролог та епілог балету показує життя радянського Прикарпаття та святкування колгоспного свята врожаю на якому селяни згадують Олексу Довбуша та його славетні подвиги. Цей «майстерний трюк» дав можливість хореографу звернутись до історії українського Прикарпаття, задля втілення її в хореографічній постановці.

Балет має 4 дії в 6 картинах та досить структурно розділений на масові та сольні номери. В основі масових танців покладена гуцульська хореографія. Це народні танці «Аркан», «Решето», «Коломийки». Дуже характерним є танець Дзвінки у панському палаці, де майстерно втілений душевний стан дівчини. Танець Дзвінки та Довбуша сповнений національного гуцульського колориту. Танцювальні сцени в таборі опричників, де чергуються танці дівчат та танці опричників багаті хореографічною лексикою. Гопак Івася з танцем Довбуша та танець Довбуша з кріпаками — це взірць дієвого чоловічого танцю. Масові танцювальні сцени майстерно переплітаються з сольними партіями. «Аркан» — гуцульський чоловічий танець в інтерпретації М. Трегубова транслює вибух народного гніву та розкриває Довбуша як авторитетного вождя повсталих

верховинців. Критики вважають цю сцену однією з кращих у балеті. Також схвальний відгук постановка отримала як перший балетний твір на гуцульську тематику, що поєднав минуле і тогочасне життя Прикарпаття. Водночас, після виходу балету було вказано на помилки та недоліки у постановці. Один з недоліків – технічна недосконалість «Аркану» та ще деяких масових танців, таких як танці кухарів та шевців, превалювання лірики над героїкою у зображенні Довбуша. Але загалом балет отримав схвальні відгуки, йому пророкували довге життя, за умов виправлення сценічних помилок.

У 1953 р., враховуючи критичні зауваження та побажання М. Трегубов втілює нову редакцію балету. У новій редакції були скорочені так звані «сучасні епізоди», змінено низку мізансцен, більш гостро розкриті образи поляків. Основна ідея розкрита завдяки танцювальній дії. Сцена смерті Довбуша, коли опришки підіймають його на своїх топірцях, а Дзвінка підкидає вгору хустку являла собою увіковічення його справи та символізує вірність їй.

У другому акті швидкість розкриття подій призвело до включення пантоміми в сцені розправи Думби над селянами та підпалу замку, але висвітлення конфлікту відбувається у танцювальній дії. Танець Дзвінки розкриває відчай, переляк, а потім рішучість у характері перед своїми мучителями – п'яними вельможами. Перший дует Дзвінки та Довбуша носить більш класичний характер, він досить стриманий, проте у третьому акті їх адажіо розкриває всю палітру почуттів героїв. Третій акт є ще показовим у розкритті «образу народу», що бореться за свою свободу. За допомогою низки танців – експресивного танцю молдаванина, повільного танцю цигана-коваля, войовничого танцю Довбуша розкривається багатоманітність народних образів. Сподвижникам Довбуша, завдяки сюїтній побудові танцювальних номерів, дається яскрава та колоритна танцювальна характеристика. Всі ці сольні танці є основою масового національного танцю «Аркан», що є яскравим хореографічним витвором. У третьому акті також філігранно поєднано класичний та національний танці. Всі масові танці втілюють дух народу, його прагнення до свободи.

Нова редакція балету отримала більш схвальні відгуки критиків та мистецтвознавців, а постать Довбуша визнана втіленням образу ватажка, героя, що бореться за свободу свого народу.

Отже, М. Трегубов вперше поєднав та багатогранно висвітлив гуцульський народний фольклор з класичним танцем, втіливши образ месника Олексі Довбуша та його коханої у балетній виставі.

*I. Mostova*

### **ХОРЕОГРАФІЧНІ РІШЕННЯ ДРАМАТИЧНОЇ ВИСТАВИ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» ЗА ОДНОЙМЕННИМ ТВОРОМ І. ФРАНКА**

*I. Mostova*

### **CHOREOGRAPHIC SOLUTIONS OF THE DRAMATIC PLAY “STOLEN HAPPINESS” BASED ON THE COGNOMINAL WORK BY I. FRANKO**

Вистава «Украдене щастя» з 1893 р. увійшла у «золотий репертуарний фонд» усіх українських драматичних та музично-драматичних театрів. По праву п'єсу Івана Франка вважають кращим твором, що в ньому сконцентровано найциріші емоції, а описані події не втрачають актуальності з плином

часу. Вистава розкриває та зберігає неповторний національний колорит та внутрішню душу українського народу, що сьогодні вважають надто необхідним для відновлення традиційної культури України.

Важливу роль у відтворенні атмосфери завжди відіграло пластичне рішення вистави. Робота балетмейстерів над створенням хореографічної канви вистави у різні історичні періоди значно залежала від соціокультурних змін, традицій театру, а також від мистецьких смаків режисера. У перших постановках балетмейстери намагались якомога детальніше відтворити національний колорит та виконавські традиції минулих поколінь українців. У сценічній інтерпретації п'єси, що входить до репертуару Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, виконуються танці, створені Володимиром Петриком. Вони зберігають композиційну структуру, рухи та особливий темперамент їх виконання, положення в парах, що притаманні народним танцям Західного регіону України. У репертуарі Київського академічного обласного музично-драматичного театру ім. П. К. Сакаганського п'єса І. Франка поставлена традиційно. Балетмейстер-постановник Д. Фридинський створив темпераментну гуцулку та героїчний аркан, який задає емоційне напруження вистави. Створена балетмейстером гуцулка має колову композицію, жвавий темп та життєрадісний темперамент, в ній продемонстровано взаємовідносини між сільською молоддю. Аркан хоч і має невеликий набір хореографічних рухів та просту композицію, але детально зберігає характер та емоційну складову, що була притаманна гуцулам.

Сьогодні вимагає від режисерів сміливіших рішень і п'єса І. Франка отримала сучасну інтерпретацію. Мистецькі тенденції до урбанізації сценічного простору, наближенні сценічної дії до естетичних вподобань та смаків глядача змінюють не лише «зовнішній вигляд» вистави, але й стиль пластичного вирішення. Яскравим прикладом осучаснення драми «Украдене щастя» нині можна вважати її реалізацію на сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка. У руслі загальної ідеї режисера Дмитра Богомазова – перенести дію драми у наш час, зробити п'єсу про людей, що живуть поруч і змусити кожного зазирнути у глибину своєї душі, – вирішена хореографічна складова вистави. Хореограф Ольга Семьошкіна створила не просто пластичну канву вистави, вона запропонувала цікаву альтернативу гуцульським народним танцям. Хореографічні мізансцени поєднують основні характеристики сучасних вуличних стилів та національні елементи. Незважаючи на більш сучасний лексичний набір, національна складова продовжує задавати настрій: танці змінюють загальне враження глядача про події на сцені від безтурботності до тривоги та емоційної напруженості.

У Харківському академічному драматичному театрі ім. О. С. Пушкіна 19 грудня 2021 р. відбулась прем'єра вистави «Украдене щастя» (режисер – Ольга Турутя-Прасолова). Вистава вирішена у традиційнішому стилі, але режисер все ж таки ставила перед собою мету акцентувати увагу глядачів на проблемі викраденого щастя і сплати за ці дії. Важливими постають не національні ознаки, а внутрішні світоглядні переживання персонажів. Перед балетмейстером Наталією Федіною, яка також працювала зі зміщенням акценту з національно-колеристичних танців у площину створення настрою та емоційного забарвлення, також ставилось завдання – створити психологічну

характеристику через сценічний рух. Балетмейстер створила ритуальний танець та інші танцювальні мезон сцени, делікатно зберігаючи національні ознаки пластики рухів.

Отже, соціокультурні зміщення в площину узагальнення, модернізації та урбанізації театральної вистави пропонують балетмейстерам нові умови створення пластичних рішень. Митці-хореографи вдало поєднують сучасні тенденції хореографічного мистецтва з національними ознаками, що дозволяє зберегти українську ідентичність у драматичних виставах.

*О. Лиманська, Н. Бугаєць*

### **ДОСВІД ЗАСТОСУВАННЯ ФОРМ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ЗІ СПЕЦІАЛЬНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ДИСЦИПЛІН**

*O. Lymanska, N. Bugayets*

### **EXPERIENCE IN APPLYING FORMS OF DISTANCE LEARNING IN SPECIAL CHOREOGRAPHIC DISCIPLINES**

Для ефективного впровадження дистанційного навчання зі спеціальних дисциплін було розроблено дистанційні курси, які розміщені на платформі Мудл ХНПУ імені Г. С. Сковороди. Також для ефективного зворотного зв'язку зі здобувачами застосовуються такі соціальні мережі, як: Вайбер, Телеграм, Фейсбук тощо. На початку карантину у 2020 р. активно застосовувалась е-платформа Google Classroom. Такі організаційні форми роботи дозволили швидко налагодити роботу в складних умовах й надали можливість не тільки спілкуватися, а й відстежувати результати роботи студентів, особливо самостійної.

Проведення практичних та індивідуальних занять відбувалося за допомогою постійнодіючого посилання на Zoom-конференцію.

Робота з практичних дисциплін була побудована таким чином:

1 *етап* — проведення заняття в Zoom (викладення нового матеріалу за допомогою методів: лекція, бесіда, пояснення, презентація, показ, зразок);

2 *етап* — виконання здобувачами завдань до практичних, індивідуальних занять та завдань до самостійної роботи. Всі завдання було сформовано згідно з робочими навчальними дисциплінами та силабусами. За кожне завдання здобувачі отримують певну кількість балів.

3 *етап* — оцінювання робіт здобувачів. По закінченню терміну прийому завдань проводиться робота з перевірки та оцінювання знань здобувачів. Кожен здобувач отримує коментар на виконане або не виконане завдання й може слідкувати за загальною кількістю балів в електронному журналі з певної дисципліни.

Види контролю з дисциплін: поточний (тематичний), модульний та семестровий.

Для зручної роботи з підготовки до контролю здобувачам запропоновано перелік питань до самопідготовки. Для семестрового контролю (залік, іспит) розроблені питання та білети устанавленого зразка.

Оскільки в освітній програмі першого (бакалаврського) рівня вищої освіти «Хореографія» основний акцент сфокусовано на формуванні виконавських навичок здобувачів освіти, то, звісно, особливу увагу під час проведення



практичних та індивідуальних занять було приділено завданням з виконавства. Здобувачі повинні були записувати відеоролики з власним виконанням практичних та індивідуальних завдань за заздалегідь сформованою програмою. Це могли бути маленькі відео з окремими рухами та їх відпрацюванням, так і великі ролики з виконанням програмних танців від початку до кінця під рахунок та під музику концертмейстера.

Серед завдань з самостійної роботи здобувачів зі спеціальних дисциплін було важливо ознайомлення з різноманітними виконавськими школами, зразками виконавської майстерності професійних колективів, оволодіння віртуозною технікою, вивчення кращих зразків ансамблевого виконавства.

Здобувачі також готували доповіді за темами, передбаченими у питаннях до самопідготовки, створювали власні зразки вправ, етюдів, хореографічних постановок. Готують презентації, звіти з концертно-конкурсної діяльності протягом семестру, беруть участь у профорієнтаційній роботі.

Важливо відмітити співпрацю концертмейстерів та викладачів під час дистанційного навчання. Концертмейстери кафедри хореографії надали музичний матеріал за програмою курсів у вигляді аудіофайлів у повільному темпі та з різним рівнем прискорення задля зручного самостійного вивчення програмних танців. Концертмейстери забезпечили проведення занять в Zoom з музичним супроводом, що є важливим для спеціальності «Хореографія».

Також при виконанні завдань до самостійної роботи концертмейстери консультують здобувачів з використання музики в хореографії та допомагають в аналізі музичному матеріалу для власних постановок концертних номерів та підготовки магістерських кваліфікаційних робіт (практична частина).

Дистанційна освіта передбачає застосування різних форм проведення роботи, однією з важливих форм з дисциплін «Практикум з хореографічного ансамблю», «Практикум з виконавської діяльності хореографа», «Практикум з виконавської діяльності магістра» є участь у дистанційних конкурсах, фестивалях з хореографічного мистецтва, майстер-класах, практикумах, тощо. За участь в цих заходах здобувачі отримують додаткові бали, які суттєво впливають на семестрову оцінку, що спонукає їх до саморозвитку й самовдосконалення виконавських навичок. Участь здобувачів в профорієнтаційній роботі також є потужним стимулом до навчання, оскільки вони, створюючи відеоролики з презентації спеціальності й кафедри, можуть адекватно оцінити реальні здобутки й позитивні зрушення на своєму шляху до майбутньої професії.

Здобувачі другого (магістерського) рівня вищої освіти за освітньою програмою «Хореографія» окрім вдосконалення виконавських навичок під час дистанційного навчання повинні опанувати й навичками балетмейстерської та науково-творчої діяльності. Участь здобувачів в онлайн-конференціях з фаху стала важливою складовою наукової творчості. Так, здобувачі кафедри хореографії мають змогу брати участь в заходах кафедри хореографії, університету, інших установ і ЗВО. Участь здобувачів в конференціях, підтверджена сертифікатами оцінюється додатковими балами з дисципліни «Теоретико-методологічні основи хореографічного мистецтва».

Отже, широкий спектр організаційних та навчальних форм проведення спеціальних дисциплін дистанційно дозволив кафедрі хореографії на високому рівні впровадити освітній процес, показати високі результати під час

складання сесії денної та заочної форм навчання, державної атестації, захисти кваліфікаційних творчих робіт здобувачів освіти.

*О. Грищенко*

### **ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ В МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ У СИСТЕМІ НЕПЕРЕРВНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

*О. Нрыtsenko*

### **FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCE IN FUTURE CHOREOGRAPHERS IN THE SYSTEM OF CONTINUOUS ART EDUCATION**

Упродовж багатьох десятиріч в Україні створювалася багатоступенева й безперервна система мистецької освіти, покликана забезпечувати формування та розвиток професійної компетенції майбутніх хореографів.

Професійна компетенція – це здатність до діяльності на основі набутих у процесі вивчення дисципліни знань і практичного досвіду, сукупність взаємопов'язаних якостей особистості (знання, уміння, навички, досвід діяльності), які необхідні для здійснення цією особистістю соціально значущої (професійної) діяльності.

Міжнародна спільнота вважає компетентнісний підхід дієвим інструментом поліпшення якості освіти. У сучасних умовах, коли різко зростає значення компетентності спеціалістів, професіоналізму, соціальної відповідальності за результати своєї праці, підвищується роль закладів освіти. Нині відбувається принципова перебудова й удосконалення організації навчально-виховного процесу на користь тих форм навчання, що формують знання, уміння й навички, створюють умови для розвитку високої професійної мобільності, здатності майбутніх фахівців самостійно приймати рішення, розв'язувати нестандартні нетипові завдання.

Кредитно-модульна система організації навчального процесу як інноваційна методика передбачає також використання комп'ютерних технологій. Наприклад, позитивний результат дає запровадження тестового контролю з дисципліни «Класичний танець», що здійснюється за допомогою програми «Boolean tests system», яка передбачає різноманітні питання з одиничним, множинним вибором, питання на встановлення відповідності. Така форма перевірки теоретичних знань дозволяє зекономити час на аудиторних заняттях для вдосконалення практичних навичок, а студентам у свій вільний час виконати теоретичну частину модульної контрольної роботи в комп'ютерному класі або в іншому місці в онлайн-режимі. Тестові завдання кожен може виконати тільки один раз, на них студенту відведена певна кількість часу, за який він має відповісти на запропоновані питання, і відразу по закінченні роботи студент дізнається про оцінку. Викладач при оцінюванні модульної контрольної роботи обов'язково враховує бали за тестовий контроль, хоча вони й становлять значно менший відсоток у модульній оцінці, ніж бали за практичний показ.

Використання комп'ютерних технологій на заняттях мистецького циклу дозволяє значно розширити можливості художньо-естетичного розвитку молоді, підвищити ефективність освітнього та виховного процесу. Тому застосування різноманітних мультимедійних засобів на заняттях з хореографії сприяє творчій самореалізації майбутніх хореографів та формуванню професійної компетенції.

Впливає на формування фахових компетенцій перегляд відеоматеріалів виступів професійних хореографічних колективів, відвідування та участь у майстеркласах провідних фахівців у галузі танцювального мистецтва, перегляд з подальшим аналізом концертних програм кращих хореографічних ансамблів народного, класичного, сучасного, бального танців тощо.

Таким чином, запровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу дає змогу краще організувати навчальну діяльність студентів, а викладачеві дозволяє об'єктивно перевірити якість знань, ступінь сформованості вмій і навичок з дисципліни, рівень самостійності мислення студента. Тому вищеназвані нововведення в організації навчального процесу вважаємо ефективним засобом формування професійної компетенції майбутніх хореографів.

*О. Покровська*

### **МУЗИЧНИЙ РОЗКЛАД РУХІВ У МЕТОДИЦІ ВИКЛАДАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ**

*O. Pokrovska*

### **MUSICAL MOVEMENT SCHEDULE IN TEACHING METHODS OF CLASSICAL DANCE**

Знання з музичного розкладу рухів у методиці викладання класичного танцю мають велике значення, особливо у молодших та середніх класах.

Для викладачів-хореографів це відомі знання, але у даних тезах хочеться зробити акцент на цей методичний момент, оскільки увага більше приділяється тому як виконувати рух, а музичний розклад рухів ніби залишається поза увагою.

По-перше, слід з'ясувати, як правильно чи не правильно надається музичний розклад при вивченні руху. Надалі у прискоренні музичної розкладки у виконанні руху залежить, певною мірою, засвоєння та якісне його виконання.

По-друге, кожний рух, з моменту його опанування до кінцевого виконання, проходить декілька етапів музичних розкладів, від початкового до кінцевого. І знання викладачем всіх етапів ускладнення, більш швидкого виконання музичних розкладів рухів — це одна із важливіших сторін у методиці викладання класичного танцю.

З кожним роком навчання музичний розклад рухів змінюється і викладач повинен їх знати й орієнтуватися у них.

Важливим моментом протягом навчання, особливо у молодших класах, є використання у музичних розкладах вивчення рухів, паузи. По-перше, пауза становить труднощі у виконанні рухів. Коли складний рух для учня або комбінація, він мимоволі при виконанні робить паузу, «оточує» нею рух. По-друге, пауза виконує певні навчальні завдання: відпрацьовує дотягнутість та силу ніг, почуття поз та стійкість у них.

Знання музичних розкладів рухів передбачає знання та орієнтацію в елементарній теорії музики.

Тобто, вчителю хореографії потрібно орієнтуватися у музичних поняттях, таких як музичний розмір музичного твору, такт, сильна та слабка доля,

музичний вступ, музична фраза, музичний «квадрат», виконання руху на «затакт».

Музичні розміри на перших роках навчання застосовуються найпростіші – 2/4, 3/4.

Для більшого розуміння музичних розкладів рухів дуже корисним для учнів є розписування комбінацій за тактами та рахунком. Це надає чіткіше розуміння музичного «квадрату», фраз, правильного розкладу рухів. Більше усвідомлюється «порція» комбінації.

У деяких навчальних закладах у планах зберігається навчання студентів азам гри на фортепіано. Це допомагає глибше зрозуміти музику хореографу-вчителю і стосується не тільки музичної грамотності, оскільки музика – суміжне мистецтво і хореографія багато запозичує з неї.

Дотримання виконання рухів на заданий музичний розклад розвиває музичний слух учнів.

Важливим моментом у цій темі є те, що вчитель та учень сприймають музику на слух, тобто орієнтується на «сильні» та «слабкі» долі у музиці. Сильні долі в музиці – це рахунки «раз, два, три, чотири». Усі рахунки «і» – це слабкі долі. Є виконання рухів на «затакт» – це на «і».

На початку навчання, згідно з методикою, викладач використовує розклад рухів на «сильні» долі. Потім, по мірі засвоєння рухів, залучає виконання на «затакт».

Увага викладача над правильними музичними розкладами рухів сприяє, по-перше, правильному виконанню руху, по-друге, вчить розуміти та відчувати музику у танці, тобто робити музикально. Хочеться ще додати, що музичний слух – це якість людини, яка розвивається.

У ЗВО, які готують викладачів хореографії у дисципліні «Методика викладання класичного танцю», повинно акцентуватися на правильному музичному розкладі рухів, адже це допомагає правильному та музикальному виконанню рухів у танці.

*Є. Подкопай, Хе Хуан*

### **З ДОСВІДУ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ХОРЕОГРАФІЯ» В УМОВАХ ON-LINE НАВЧАННЯ**

*Ye. Podkopaï, Khe Khuan*

### **FROM THE WORK EXPERIENCE OF A CONCERTMASTER OF THE SPECIALTY “CHOREOGRAPHY” IN THE CONDITIONS OF ON-LINE LEARNING**

Дистанційна форма навчання в хореографічній освіті є однією з активних форм роботи зі здобувачами і довгий час не розглядалася як самостійна система. Але певні обставини змусили педагогів та концертмейстерів впроваджувати різні форми й засоби роботи on-line з майбутніми вчителями хореографії. Якісна підготовка фахівців у галузі хореографічного мистецтва передбачає, звісно, очну форму навчання як важливу умову дотримання усіх етапів та методичних підходів до навчання й виховання. Тому дистанційна освіта з хореографічних дисциплін не набула популярності як у більшості спеціальностей, де теоретичне навчання переважає. Більшість педагогів-хореографів вважає, що дистанційна освіта в хореографії є зручною формою отримання вищої освіти для тих

здобувачів, які працюють за спеціальністю й не мають можливості відвідувати аудиторні заняття.

Однак, в умовах карантинних обмежень та в умовах воєнного стану дистанційна освіта допомогла налагодити достатньо стійкий освітній процес з іноземними здобувачами. Так, на кафедрі хореографії ХНПУ імені Г. С. Сковороди концертмейстери розробили навчально-методичний комплекс для освітньої on-line платформи Мудл, який складається з відео- та аудіозаписів музичного матеріалу (в різних темпах) зі спеціальних дисциплін, пояснень щодо розпису танцювальної лексики згідно з музичним розміром, музичними термінами, окремими елементами музичної грамоти. Також концертмейстери грають наживо під час занять з використанням Google Meet та Zoom, що значно полегшує співпрацю викладача зі здобувачами.

Ще однією з форм роботи концертмейстера в режимі on-line навчання є допомога здобувачам освіти з підготовки власних хореографічних композицій з курсу «Мистецтво балетмейстера». Здобувачі разом з концертмейстером аналізують музичний матеріал, готують анотацію й додають її до розгорнутого композиційного плану постановки. Цей процес передбачає такі етапи: 1) добір музики відповідно до ідейного задуму танцювальної композиції; 2) визначення жанру, форми, стилю, емоційного та інтонаційного складу обраного музичного фрагменту (або твору); 3) аналіз структурно-семантичних одиниць (фразування, повторів, особливостей тематичного розвитку, інструментування тощо); 4) схематизування метроритмічної організації (квадратних чи позаквадратних побудов); 5) виявлення виразових засобів, що створюють образний світ обраної музики.

Наведемо приклад аналізу музичного твору однієї з хореографічних композицій на матеріалі китайської народної хореографії.

Хореографічна композиція «Вільний птах» створена за мотивами китайської народної музики, зокрема достатньо відомої пісні у монгольському стилі «Beautiful Prairie My Home» (美丽的草原我的家). У даному випадку обрана музика підкреслює основну ідею танцювальної композиції, що полягає у пластичному вираженні любові монгольського народу, як етнічних меншин Китаю, до вільного життя і пасовищ.

Музичний твір виконується ансамблем китайських народних інструментів. Саме традиційність національного інструментального складу створює особливий колорит звучання. Це ерху (двострунний смичковий інструмент), сяо (бамбукова флейта), гуцинь (семиструнний щипковий інструмент), цимбали. Чималий вплив на образний світ твору має й ладотональна організація, в основі якої лежить мажорна пентатоніка. Як відомо, пентатоніка є головною ознакою китайської музики, її «візитною карткою». Виникаюча самобутність інтонаційного плетіння, чому сприяють варіантно-варіаційні принципи музичного розвитку, вимальовує засобами музичної виразності таємничий, загадковий, але водночас життєрадісний та енергійний художній образ, який надихає балетмейстера на створення оригінального танцю. Звідси й особлива емоційна насиченість при достатньо стриманих динамічних градаціях.

Отже, в основі музичного твору лежить пісня, що зумовлює структурні особливості: форма куплетна зі вступом та закінченням. Можна виокремити два куплети та приспів, що повторюється тричі після кожного куплета.

Темп твору помірно жвавий (*Allegretto moderato*). Розмір 4/4. Квадратна будова композиції дозволяє танцівникам добре чути фразування твору. У цьому бачається вплив західноєвропейської професійної музичної традиції.

Динамічний розвиток, як вже зазначалося, є доволі помірним, стриманим. Немає яскравої кульмінації, звучання визначається певною монотонністю, що в свою чергу символізує безкінечність життєвого циклу. Водночас, зміни ритмоформул супроводу, чергування звучання солюючих інструментів і ансамбля, використання різних щипкових та ударних інструментів створюють ефект безупинності руху, виконуючи роль «рушії» форми. На цьому тлі витіювато «літає», як вільний птах, співуча, лірична мелодія широкого дихання, яка, як у дзеркалі, позначається у м'яких жестах та пластичних рухах граційної танцівниці.

Отже, навчання в дистанційному форматі збагатило досвід роботи концертмейстерів різноманітними формами роботи та новими завданнями. Крім здійснення музичного супроводу уроку сучасний концертмейстер хореографічних дисциплін має записувати багато фонограм до всіх танцювальних рухів, при чому в різних темпах для забезпечення ефективності самостійної роботи; проводити лекції (чи консультації) з елементарної теорії музики; навчати здобувачів чути музику та вміти її рахувати відповідно до поставлених хореографічних завдань; допомагати здобувачам створювати анотації до музичних творів, що використовуються у навчальному процесі та власних хореографічних композицій.

*I. Кисельов*

### **ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ ПІД ЧАС РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА З ХОРЕОГРАФІЧНИМ АНСАМБЛЕМ НАРОДНОГО ТАНЦЮ**

*I. Kyselov*

### **THE SIGNIFICANCE OF MUSICAL IMAGERY DURING THE WORK OF A CONCERTMASTER WITH THE CHOREOGRAPHIC FOLK DANCE ENSEMBLE**

При підборі музики до постановок того чи іншого номера велике значення має музика та її образна виразність. Для народного танцювального ансамблю краще підбирати мелодійну, танцювальну музику або музику, засновану на народних мелодійних та гармонійних оборотах. Такий музичний матеріал дає певне духовне наповнення слухачеві, виховує їх у народному характері, залежно від композиції — заряджає позитивною, життєвою оптимістичною енергією.

Образ у музиці має виражатися у конкретних інтонаціях, ритміці, теситурі. Крім того, обов'язковою умовою має бути підібраність та розподіл всіх обраних мелодій відповідно до певної частини номеру, згідно з задумом хореографа. Кожен хореограф, залежно від своєї індивідуальності, рівня культури, особливостей мислення, використовує свої приватні прийоми, наприклад, створюючи твір на історичну тему, будь-який балетмейстер насамперед, вивчає епоху, в якій відбувається дія, портрети історичних діячів, літературу, живопис — все, що може надати поштовх фантазії. Саме такий підхід є правильним та професійним під час організації роботи над створенням майбутнього хореографічного твору. Проаналізувавши весь комплекс знань, вражень, хореограф виробляє свій сюжет, своє судження та основний образ танцю.

Знання хореографом психології людей теж має не мало значення: воно надає можливість не тільки розуміти характери людей, що зустрічаються в житті, а й правильно вибудовувати — спочатку у своїй уяві, а потім і на сцені ліній поведінки героїв хореографічного твору.

Завдання концертмейстера якнайточніше у звуках передавати ті чи інші настрої, характерні риси того чи іншого образу.

Наприклад, в образі хуртовини використовувати дрібні тривалості, що асоціюються з вітром і снігом, використовувати середній і високий регістр інструменту. Під час створення образів воїнів, козаків — мелодії в низькому регістрі, якщо рухи швидкі, легкі, акомпанемент повинен звучати в середньому регістрі. А якщо це співуча колискова кантилена, то непоганим варіантом буде середній регістр із застосуванням інтервалів терції, сексти та акордів, які завжди асоціюються з масовістю.

Хороший приклад — композиція «Закликання весни» з репертуару театру народного танцю «Заповіт», де жести дівчат, що танцюють, гармонійно збігаються з музикою акомпанементу і глядач «бачить» схід сонця, світла або настання весни. Цей момент, начебто, висвітлює всіх танцівниць на сцені.

На репетиціях під час гри концертмейстер повинен представляти атрибуту, декорації того чи іншого танцю. Так би мовити, подумки входити в образ ідеї, дій, які закладені в основу танцю.

Концертмейстер може допомогти хореографу визначити жанр музичного твору, зміст, музичну драматургію, форму музичного матеріалу. Підказати, які частини музики краще вставити в кульмінацію номера. А хореограф, виходячи з цієї інформації, може видозмінювати драматургію танцю з метою показати найбільш яскраві, логічні моменти танцю, які допоможуть глядачеві краще зрозуміти ключовий образ, ідею, котру хореограф заклад в основу всього танцю. Або вставити іншу мелодію, характерну даному образу.

Концертмейстер повинен допомагати хореографу в роботі з музичним матеріалом — виділити ту чи іншу частину танцю, наприклад, динамічно, або виокремити певні частки акцентами, або підкреслити опорні моменти партією басу для того, щоб танцівникам було легше синхронізувати рухи для передачі того чи іншого образу, танцювального рисунка. Так, наприклад, у мексиканському танці при звучанні половинних нот концертмейстер може грати характерний ритм шістнадцятими тривалостями, зберігаючи при цьому співучість основної теми мелодії і доповнювати дійство партнерами, що танцюють у мексиканських національних костюмах, передавати атмосферу їхнього національного свята. Задля найкращого корелювання музики і танцю, концертмейстер має «домальовувати» у своїх музичних інтонаціях ту атмосферу, якої у цю хвилину бракує у танцювальному залі.

І ще важлива думка: робота над усіма дрібними частинами, фразами, періодами має бути підпорядкована головній, основній концепції танцю. Кульмінацію танцю концертмейстер також узгоджує з хореографом.

Таким чином, образність поживляє танець, робить його рельєфним, опуклим, мелодійним, заряджає слухача позитивною енергією, піднімає настрої і бажання жити.

СЕКЦІЯ:  
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ

*А. Борисова, О. Білик*

**РОЛЬ ІНТЕРАКТИВНИХ РЕСУРСІВ У НАВЧАННІ СТУДЕНТІВ ІНШОМОВНОЇ  
ФАХОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

*А. Borysova, O. Bilyk*

**THE ROLE OF INTERACTIVE RESOURCES IN TEACHING STUDENTS  
PROFESSIONAL COMMUNICATION IN A FOREIGN LANGUAGE**

Трансформації сучасного освітнього простору, зумовлені як глобальними світовими процесами (пандемія, викликана COVID-19), так і подіями в Україні, пов'язаними з війною, спричинили суттєві зміни в методичних підходах до викладання різних дисциплін, акцентувавши на дистанційній формі навчання та пошуках дидактичних рішень щодо її вдосконалення й забезпечення ефективності освітнього процесу.

Класична дидактична стратегія вищої школи вже не задовольняє потреби й запити сучасної молоді, яка в умовах онлайн-навчання потребує персоналізованого підходу з використанням таких інтерактивних технологій навчання, які допомагають активізувати пізнавальну діяльність, підвищують зацікавленість у навчанні й дозволяють реалізувати творчий підхід до виконання різних видів навчальних завдань. Тривале онлайн-навчання дозволило освітянам дійти висновку, що сучасна парадигма освіти взагалі й вищої зокрема має базуватися на принципах індивідуалізації та диференціації, а кожен учасник освітньої взаємодії потребує персональної уваги й психологічної підтримки.

В умовах дистанційного навчання трансформуються й освітні програми, що стають більш прагматичними, набувають адаптованості до соціально-економічних і політичних умов соціокультурного середовища, яке надзвичайно швидко змінюється та висуває нові вимоги до навчання й організації освітнього процесу. За таких умов освітяни мають не лише сприяти всебічному розвитку особистості, але й спрямовувати свої зусилля, концентрувати увагу на соціальному становленні здобувачів освіти, комплексному вихованні людської гідності та доброчесності, створювати умови для творчої самореалізації й самовираження.

Нова освітня парадигма, яка складається в сучасному соціокультурному просторі, вимагає від викладача застосування нових дидактичних підходів та інтерактивних методів навчання, що допоможуть студентам здобувати нові знання, ґрунтуючись на креативності, творчому підході до виконання проєктних завдань, через залучення до ділових ігор й інших інноваційних форм організації освітнього процесу.

Дистанційна освіта актуалізувала також необхідність іншомовної комунікації, що спричинило зростання уваги до вивчення іноземних мов, насамперед англійської українськими студентами та української мови іноземцями, які навчаються в українських закладах вищої освіти. Іншомовна фахова комунікація стала важливою передумовою успішності як у навчанні, так і в професійній та особистісній самореалізації, відповідно, зросла зацікавленість



здобувачів освіти в набутті іншомовної комунікативної компетентності, змінилися також їхні запити щодо організації різних видів занять. Це, у свою чергу, зумовлює необхідність модернізації дидактичних матеріалів, котрі використовуються в роботі зі студентами та допомагають структурувати й урізноманітнити процес навчання іншомовної фахової комунікації. Надзвичайно важливо, щоб матеріали, підбрані для роботи в онлайн-середовищі, були різноманітними за структурою та лексичним наповненням, допомагали формувати як загальні, так і фахові компетенції, реалізовувати програмні результати навчання.

На нашу думку, важливим мотиваційним чинником удосконалення комунікаційних навичок іноземною мовою є робота з автентичними відео- та аудіоматеріалами, а саме з уривками радіо- й телепередач, художніх, документальних фільмів та інтерактивними ресурсами Інтернету, які, завдяки своїй глобальності, створюють учасникам освітнього процесу умови для безперешкодного отримання інформації з різних джерел сучасного світу.

Використання країнознавчих матеріалів, молодіжних новин, статей про цікаві події та відомих людей не тільки спонукає студентів до спілкування, але й уможливує вирішення важливих дидактичних завдань із формування й удосконалення навичок з усіх видів мовленнєвої діяльності — читання, письма, аудіювання, говоріння, забезпечує розширення словникового запасу лексикою професійного спрямування.

Сучасний освітній простір пропонує викладачеві різноманітні інтерактивні ресурси, які можна використовувати під час дистанційного навчання. Про актуальність їх використання у формуванні іншомовної фахової комунікації свідчить те, що це питання знайшло висвітлення в багатьох наукових розвідках, зокрема в роботах І. Костенко, О. Литвинової, М. М'ястковської, Т. Огуренко та ін.

Інтернет як глобальна система надає доступ до інформаційних ресурсів та пошукових систем, що дозволяють через електронну пошту, відеоконференції, довідкові служби та каталоги вчити студентів усного та писемного мовлення, удосконалювати навички читання й аудіювання, доцільно інтегруючи їх у процес онлайн-навчання. Це важливий, але допоміжний технічний засіб, який є базовим щодо моделювання ситуацій для здійснення комунікації іноземною мовою за тематикою майбутньої професійної діяльності студентів. Метою його застосування є формування іншомовної фахової комунікативної компетенції майбутніх фахівців під час вивчення іноземної мови професійного спрямування, або української мови як іноземної, побудова цілісної системи лінгвістичної підготовки в немовних закладах вищої освіти.

Цікавим прикладом застосування інтерактивних практик під час роботи з інтернет-ресурсами на заняттях з іноземної мови професійного спрямування є створення спільно зі студентами спеціальності «Журналістика» віртуальної дошки Padlet як агенції останніх новин, де студенти виступають у ролі репортерів. Основним завданням майбутніх журналістів є висвітлення останніх найважливіших новин, знайдених на вебсторінках та медіасайтах відомих англomовних видань: The Washington Post (<http://www.washingtonpost.com/>); The New York Times (<http://www.nytimes.com/>); BBC World Service (<http://www.bbc.co.uk/worldservice/>); ABC News (<http://www.abcnews.go.com/index.html>); CNN World News (<http://cnn.com/WORLD>) тощо.

Структура запропонованих англомовних електронних видань зручна для використання в освітньому процесі, оскільки в багатьох з них матеріали класифікуються за темами й континентами. Так, *The New York Times* пропонує своїм читачам навчальну версію газети, що містить дидактичні розробки. На сайті *BBC World Service* студенти не тільки отримують доступ до актуальних новин, але й можуть прослуховувати статті в режимі “*Learning English*” на рівні, який відповідає їхнім можливостям у сприйнятті інформації на слух. Поступове підвищення швидкості відтворення тексту розвиває навички аудіювання, які потім закріплюються через розвиток навичок читання (розуміння) та говоріння (дискусія). *CNN World News* надає доступ не лише до аудіо-, але й до відеосупроводу. Останнім часом на багатьох сайтах було створено кімнати “*Chat*” для спілкування між читачами, де студенти можуть розвивати навички письма, обмінюючись своїми думками з іншими читачами/слухачами *Web*-видань. Працюючи з реальними виданнями через інтернет-ресурси, майбутні журналісти формують навички об’ємного читання, інтерпретації прочитаної або прослуханої інформації, під час спілкування у групі навчаються планувати своє висловлення, дискутувати, робити обґрунтовані висновки.

Отже, моделювання реальної комунікативної ситуації іноземною мовою із застосуванням інтерактивних ресурсів має суттєвий вплив на формування іншомовної комунікативної компетенції майбутніх фахівців, активізує розумову діяльність здобувачів вищої освіти, допомагає послідовно вирішувати комунікативні завдання, працюючи єдиним колективом. Це сприяє подоланню комунікативних бар’єрів, розширює можливості іншомовної практики в освітньому процесі, забезпечує якість професійної підготовки в закладах вищої освіти.

*Н. Бевз*

#### **ПРОБЛЕМА НЕПЕРЕКЛАДНОСТІ В ГЕРМЕНЕВТИЦІ ПЕРЕКЛАДУ**

*N. Beuz*

#### **THE PROBLEM OF NON-TRASLATABILITY IN HERMENEUTICS OF TRANSLATION**

The problem of non-translatability of translation is an epicenter of translation problems where many aspects of the meanings’ inconsistency of the vital worlds, the historical and cultural experience, stylistic features and other things are intertwined. In fact, there is no such researcher of the problems of translation that would not touch upon this issue. Untranslatable segments of the text or context are many idioms, cultural situations like translator’s contexts, the author’s life world, the interpreter’s unconscious and much more. We will consider only some aspects of non-translatability, directly related to the topic under discussion and in particular to the translation of philosophical texts.

The most famous work on the problem of non-translatability in the philosopher’s literature is the article by a Spanish philosopher Ortega y Gasset “Poverty and brilliance of translation”. The philosophical text according to Ortega y Gasset cannot be translated because of the special significance of the meanings of the “pledges” in the original. Therefore, the aim of philosophical education includes a system of language training and the work optimization with philosophical texts without an

intermediary (translator). Knowledge of ancient and modern foreign languages is a necessary part of the general philosophical culture.

Jose Ortega y Gasset emphasizes, that translation is such a hopelessly utopian occupation as any other human occupation, so the realistic position of the philosopher lies in the rejection of the intermediary translation that can be more difficult and reduce the degree of probability of values while working with foreign language texts. The distinction between the “bad” and “good» utopist lies in the degree of awareness of the utopian nature of the translator’s activity. If the “bad” utopist believes that his brainchild and intentions are fully realizable (“what is desirable – possible”), then the “good” utopist seeks to free himself from false illusions about adequate translation (although it is desirable but impossible).

One can distinguish “bad” translations from “good” ones on this basis, and this distinction has already been made at the stage of analyzing of the intentions as well as expectations of the translator/interpreter. Frankness of a good utopist lies in the fact that he knows in advance that the translation task can be solved only approximately. “Progress” in the translator’s activity will represent some corrective translator’s movement in the direction of increasing the probability of the set values.

Two poles of the translation assessment – “brilliance” and “poverty” of translation - represent the amplitude of the possible meanings that are realized in the translator’s practice.

“Poverty” of the translations is characterized by the thoughtless use of ready-made rules, schemes, meanings (uncreative translation).

The “brilliance” of the translation is that the creative approach to the author’s text can generate a congenial translator’s text, which itself will initiate a multitude of interpretations, but even a brilliant translation cannot get rid of the utopist’s perspective because the translator has to “enclose the translated writer into the dungeon of the linguistic norms” and thereby the translator «betrays» the author’s by the word.

A special subject of untranslatability is silence as a structural element of the speech act. Heidegger’s hermeneutic anthology - special importance is given to the silence. Silence preaches speech, meaningfulness, it invites to talk, opens the possibility for communicative interaction. Silence is seen as the possibility of speaking, a dialogue that does not presuppose the “superimposition” of statements on each other, their mixing and inconsistency, but instead acts as a “d tente” in the interaction of two (or more) communicative forces. Silence also has various forms (understatement, concealment, the ability to remain silent, etc.), but for a translator the most significant is that the author remained unspoken, despite the reasons for the author’s silence. In the connection with the latter, it is appropriate to recall the well-known expression of F Schleiermacher “to be able to understand the author better than he understood himself”, which points to the special interest of the interpreter of that part of the untranslatable, which perhaps represents the riskiest region of the author silence.

Jose Ortega y Gasset defines silence as a “severe renunciation” in the spirit of Husserl’s epoch, represents speech as silence, and language as “the equation between which is communicated and which is silent”. Silence of one is necessary in order to express another in the speech form, which in turn should indicate what is being silent. In this movement, in our opinion, a hermeneutic circle of a special kind is recognized

that represents the hermeneutics of language in the dialectical relationship of the part and the whole. In a certain sense, the translator's activity is a cultural entry into the language hermeneutic circle with the aim not only of conveying what is expressed in the text but also preserving for understanding what is hidden in it. This, in particular, distinguishes the interpreting tasks of translator's activity in the proper (narrow) sense of the word from interpreting tasks of a non-translation type.

Translation is not accompanied by incomprehensibility; however, untranslatability is not identical with incomprehensibility. Incomprehensibility can be a translated expression, for example, mathematical proof, a business letter or a philosophical expression for the uninitiated in these areas of knowledge. In particular, the German researcher Georg Gustav Füllerbor, inaccessibility in the understanding of philosophical texts for a far from philosophia public, considers it worthy, since, like the Bible text, a genuine philosophical text requires special spiritual efforts and vice versa, with respect to the untranslatable, some hypothetical meaning may arise which will be sufficiently convincing in a certain context.

Thus, untranslatable in philosophical texts is refreshed, in particular, in lacunae of "silence", which is a way of invitation to dialogue, translation communication. The silence is also the place for the interpreter to enter the hermeneutic circle. Untranslatability in translation is accompanied by incomprehensibility, which serves as a creative stimulus for an interpreter.

Uncertainty is also a translation difficulty, which is caused by ignorance of the context (life experience and the system of assessments inherent in foreign culture).

In general, the solution to the problem of non-translatability appears in translation as an interpreter's quality of translation. In the words of Goethe, one can say that in the translation it is necessary to achieve untranslatable, only then it is possible to really learn a foreign nation, a foreign language.

*I. Дерев'яко*

## **ШЛЯХИ ВИЯВЛЕННЯ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ІНІЦІАТИВНОСТІ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ПРЕДМЕТІВ ГУМАНІТАРНОГО ЦИКЛУ**

*I. Derevianko*

### **THE WAYS OF IDENTIFYING STUDENTS' COGNITIVE INTEREST WHILE STUDYING HUMANITIES**

Важливим показником пізнавальної діяльності студентів є пізнавальна ініціативність (інтелектуальна ініціативність), під якою розуміють поширення діяльності мислення за межами потрібного.

Інтелектуальна ініціативність визначається у діяльності на трьох рівнях.

Низький рівень – характеризується відсутністю пізнавального інтересу як внутрішнього джерела пізнання, коли студенти пасивно, безініціативно виконують завдання. Діяльність хоч і здійснюється, але кожен раз збуджуються якимсь зовнішнім фактором. Студенти працюють енергійно і старанно, коли викладач використовує метод створення ситуації успіху у навчанні.

Середній рівень інтелектуальної ініціативності характеризується пошуком нових засобів розв'язання задач. Студенти емпірично виявляють закономірність формування того чи іншого явища, але не можуть його теоретично узагальнити.

Високий рівень пізнавальної ініціативності — «креативний» характеризується умінням теоретично узагальнити, емпірично визначити закономірності.

Науковці пропонують спеціально розроблену систему завдань, які сприяють виявленню рівнів сформованості пізнавальної ініціативності студентів.

Ця система складається із трьох серій (по три задачі в кожній серії), які пов'язані між собою:

- сюжетною єдністю умов;
- підвищенням ступеня складності задач від першої до третьої, для розв'язання яких студент спочатку повинен був міцно засвоїти та вільно оперувати всім програмним матеріалом, що був викладеним до того, як викладач почав пропонувати задачі студентам;
- підвищенням ступеня сформованості пізнавальної ініціативності для успішного послідовного розв'язання задач.

Розв'язання студентами першої задачі означало виявлення у них низького рівня сформованості пізнавальної ініціативності; тільки першої та другої — середнього рівня, всіх трьох задач — високого рівня сформованості пізнавальної ініціативності.

Під час складання задач, які були призначені для діагностування рівнів розвитку пізнавальної ініціативності, враховується специфіка вивчення навчальної дисципліни: англійської мови, історії України, української мови та літератури.

При складанні таких завдань на матеріалі української мови зважають на положення про місце мови у формуванні і самовихованні особистості, організацію зв'язного мовлення: ситуацій спілкування, тематичних виписок, тез, як засобів запису прочитаного, творчого переказу текстів роздумів з їх продовженням, аналізів статей на морально-етичні теми, виступів під час дискусій, переказів текстів публіцистичного стилю, виступів з доповідями, ведення протоколів, складання розгорнутих відповідей на уроці, написання творів у публіцистичному стилі на суспільну тему, написання рефератів, звітів про виконану роботу, переказів, заяв, доручень, автобіографії, розписки, тощо.

*Ю. Заклінська*

#### **ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ІНОЗЕМНИМ ЗДОБУВАЧАМ ВИЩОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ**

*Yu. Zaklinska*

#### **PROBLEMS OF TEACHING THE UKRAINIAN LANGUAGE TO FOREIGN HIGHER EDUCATION STUDENTS IN THE CONDITIONS OF DISTANCE LEARNING**

Ми переживаємо найскладніший період в історії. Через воєнні дії чимало українських та іноземних здобувачів вищої освіти змушені були виїхати з України. Це сприяло переходу на дистанційне навчання, що спричинило виникнення певних проблем.

Викладання української мови для іноземних здобувачів освіти — складний та тривалий процес. Знання мови — ключ до розуміння інших предметів. Окрім теоретичних знань, потрібні практичні навички спілкування. Під час навчання мови важливо перебувати у відповідному соціокультурному мовному

оточенні, що забезпечує напрацювання практичних мовленнєвих навичок. За умов дистанційного навчання з іншої країни це досить проблематично, оскільки здобувачі перебувають в інших мовних середовищах, не мають змоги використовувати українську мову в повсякденному житті.

Для підвищення якості навчання потрібно, окрім безпосереднього проведення занять та розміщення матеріалів до них (у Google meet і Google class), завантажувати додаткові відео- й аудіофайли українською мовою. У цих матеріалах надавати чітко визначені життєві ситуації та форми спілкування, якими здобувач вищої освіти може користуватися під час навчання в нашій країні, приділяти увагу професійній лексиці. Прослуховування і перегляд таких файлів забезпечить розуміння та запам'ятовування більшої кількості слів. Оскільки здобувачі вищої освіти перебувають у різних часових поясах, що також є певною проблемою через різницю в часі з Україною, виникає потреба в асинхронній формі освіти. Доступ до матеріалів з української мови в будь-який зручний час сприятиме розвитку мовленнєвих навичок іноземних здобувачів вищої освіти.

Якісне навчання української мови іноземних здобувачів вищої освіти може розвинути зацікавленість нашою країною, культурою, популяризувати Україну у світі, що нині є надзвичайно важливим завданням.

*О. Карпенко*

## **РОЗВИТОК НАВИЧОК ФУНКЦІОНАЛЬНОГО РІВНЯ ВІЙСЬКОВОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ**

*О. Карпенко*

### **DEVELOPMENT OF FUNCTIONAL LEVEL OF MILITARY ENGLISH LANGUAGE SKILLS**

The global communicational and informational environment has made English an international language in the field of security, cybersecurity and defense among democratic countries. The Russian war against Ukraine brings new challenges and threats to the democratic values of territorial integrity, freedom and peaceful coexistence between nations in the world. The North Atlantic Treaty Organization countries have cooperated both politicly and militarily helping the Ukrainian nation to achieve victory. Thus, the innovational development of fluency in acquiring knowledge of the military English language in the Ukrainians' military personnel is the purpose of the presentation.

The military and civilian staff of the Armed forces of Ukraine has implemented military English, according to the NATO STANAG 6001, for increasing the linguistic interoperability between our democratic nations. Knowledge of English as an essential professional competence, materialized in the requirement of having military personnel their level of English, assessed and certified according to the Standard Language Profile requirements is discussed in the presentation. The Standardization Agreement (STANAG 6001) describes language proficiency levels associated with listening, speaking, reading, and writing skills. There are five levels of evaluation and achievement in the English language for military personnel such as the first level (survival), the second level (functional), the third (professional), the fourth (expert), and the fifth level (highly-articulate native). The special examination is used to

assess whether a person has sufficient proficiency in English to satisfy a particular mission. In the time of war, we have tackled the issue of efficient application of the modern NATO military equipment and ammunition on the battlefields for defending Ukraine.

The result of our research during the time of war, such as the military personnel requirement level should be the second level, known as the functional level for all commissioned military staff. The main skills of mastering the English language should be the priority of reading, listening, speaking and writing, which is going to be discussed during the international scientific conference. To compare with our research in the peaceful time, the speaking competence of teaching ought to be the main priority of the educational process.

There is the main competence for reading functional level, such as sufficient comprehension to read authentic written material on familiar subjects, for example, manuals, instructions, tactical and technical books. According to STANAG's requirements, cadets should read specific, factual texts, which may include descriptions of persons, places, and things; and narration about current, past, and future events. Wherein contexts include news items describing frequently recurring events, simple biographical information, routine military notices, and engineering and technical material. Cadets should not only locate and understand the main ideas and details in relevant materials but also answer factual questions about such texts. While active vocabulary may not be broad, cadets should use contextual and real-world cues to understand texts.

The next main competence for the military personnel is functional listening skills. There is a main competence for listening functional level, such as sufficient comprehension to understand conversations on routine military-related topics. So cadets should reliably understand face-to-face speech in a standard English dialect, delivered at a normal rate with some repetition; understand a wide variety of specific topics, such as personal news, public matters of personal and general interest, and routine military communication and things; and narration about current, past, and future events. They also should show abilities to follow essential points of discussion or speech on topics in the military professional field. Cadets are obligated not only to comprehend the general meaning of spoken language from the media or among native speakers in situations requiring an understanding of the specialized military, aviation and engineering language.

Nevertheless, taking into account the cultural aspects of military communication, it is also important to develop functional speaking and writing levels simultaneously.

The department of physics and radio-electronics at Ivan Kozhedub Kharkiv National Air Force University provides the educational and training process of the basic engineering disciplines for cadets and civilian students. Moreover, the department has a close relationship with both the department of foreign languages and the aviation language department of our university to greatly enhance the efficiency of teaching the cadets and students of professional disciplines in the military English language. The new approach of teaching methods, based on advanced knowledge of engineering issues and the military English language has created continuous improvement of functional military English.

In conclusion, it is possible to state that implementing STANAG requirements in training cadets is the guarantee for developing functional military English during the war time.

*О. Карпенко*

**АНГЛІЙСЬКА ЯК ЗАСІБ НАВЧАННЯ У ВДОСКОНАЛЕННІ ЯКОСТІ ПІДГОТОВКИ  
СТУДЕНТІВ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ «ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА ТА АРХІВНА  
СПРАВА»**

*О. Карпенко*

**ENGLISH AS A MEDIUM OF INSTRUCTION IN IMPROVING THE QUALITY  
OF STUDENTS' TRAINING IN THE SPECIALITY "INFORMATION,  
LIBRARY AND ARCHIVAL AFFAIRS"**

Current challenges happening in Ukraine require implementing English as a medium of instruction (EMI) in the curricula of universities in the context of reforming higher education after joining the Bologna Declaration. It is geared toward providing a barrier-free European higher education. There is a growing trend to teach university courses in English nowadays as it gives opportunities of realizing students' ambitions in their academic and professional fields of knowledge worldwide. It is of great importance for Ukrainian students' training in different specialities including "Information, Library and Archival Affairs".

English as a medium of instruction (EMI) provides teaching academic subjects in English which is not the first language in a country of teaching. Sometimes this term is associated with Content and Language Integrated Learning (CLIL), teaching English as a Foreign Language (TEFL), English for Specific Purposes (ESP) or English for Academic Purposes (EAP), but they are far from being synonyms.

Contemporary trends in developing libraries, archives and information organizations in Ukraine require improving the quality of students' training in the speciality "Information, Library and Archival Affairs" according to strategies and policies of the International Federation for Information and Documentation (FID), International Federation of Librarian Associations and Institutions (IFLA), International Council on Archives (ICA), International Federation of Film Archives (FIAF), United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), etc. By the way, about 94 % of most scientific high-impact publications are published in English. So, if EMI is implemented in curricula, students will be able not only to master professional vocabulary and communicate in English on professional topics but also to study the newest achievements in the field of information, library and archival studies in the original.

Unfortunately, despite the necessity of implementing EMI at Ukrainian higher education institutions in the context of their internationalization, there are still problems connected with the lack of it, in particular, in the field of information, library and archival affairs. The positive experience of implementing EMI in the curriculum of students trained in the speciality 029 "Information, Library and Archival Affairs" is at M. Ye. Zhukovskiy National Aerospace University "Kharkiv Aviation Institute". Compulsory academic subjects "Information Culture of Professional Communication" and "International Business Communication" are taught in English on the 2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup> year appropriately. When studying on 3<sup>rd</sup> year, students



can also choose elective courses which are taught in English and develop their soft skills such as “Communication Skills Training” and “Business Communication for Success”. The subjects are available for students when getting a bachelor’s degree. For students who are going to get a master’s degree, there is also an elective course “Persuasive Communication Strategies” which is geared toward improving soft skills in their future professional activity. Academic disciplines taught in English will allow students to develop their language proficiency and professional outlooks.

Despite the numerous pros of implementing EMI at universities (raising a university ranking, attracting students, studying abroad through participating in exchange programs, etc.) there are some problems with realizing it. Implementing compulsory academic subjects requires appropriate students’ and teachers’ language proficiency. For EMI programs teaching staff should have a European Framework of Reference (CEFR) B2 level of English or higher. It is a lack of teaching staff with such a level of English. Studying English at universities is a component of students’ training. However, sometimes it is not enough for them to master English properly. In addition to it, there are not enough well-equipped auditoriums and teaching resources for providing a study process for students with low proficiency in English.

The pros of EMI cannot be guaranteed as they require careful working at creating such curricula and their further evaluation. However, the practice of EMI at M. Ye. Zhukovskiy National Aerospace University “Kharkiv Aviation Institute” is evidence of the effectiveness of its implementation concerning improving students’ language proficiency in their professional field of activity.

Thus, taking into account the above-mentioned it is possible to state that implementing EMI for students’ training in the speciality «Information, Library and Archival Affairs” requires solving problems related to the following:

- the necessity of having CEFR B2 level of English by teachers;
- increasing the number of professional academic disciplines taught in English that requires appropriate study resources and equipped classes;
- stimulating students to take part in exchange programs in 029 speciality, etc.

Implementing EMI in curricula is a perspective for improving the quality of students’ training in their professional field of knowledge when studying at universities and their further realization in careers for the prosperity of Ukraine at the international level.

*A. Колесник, О. Мануєнкова, О. Муравйова*

**СИСТЕМНО-КЛАСТЕРНЕ МОДЕЛЮВАННЯ  
ІНШОМОВНОЇ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ**

*A. Kolesnyk, O. Manuienkova, O. Muraviova*

**SYSTEM-CLUSTER MODELLING  
OF FOREIGN LANGUAGE PROFESSIONAL COMPETENCE**

The foreign language communicative competence of bachelors and masters can be studied through the development of its structural model, the functionality of its indicators, alongside with the determination of its levels. The system-cluster modelling of foreign language communicative competence is the unity of cognitive, motivational, and operational components, as well as close relationship between communicative, informational, interactive, regulatory and reflexive functions. Thus,

it can be described at three levels of development: basic, intermediate and advanced. Communicative competence is defined as a particular linguistic ability of a person, which reveals itself in situations of interaction with other people. It is complex, integrative education, which includes a certain set of communicative knowledge, skills, as well as individual's qualities and attitudes. Competence is not limited by knowledge and skills, but it's a form of their manifestation at different stages of development. It can be analyzed in organic unity with human values and depends on the attitude of a person to the subject of activity, based on personal interest. At the same time, any activity, especially professional, acts both as a way of demonstrating the ability to communicate, and as a way of its formation and development. Thus, we came to the first conclusion that foreign language communicative competence is an integrative ability of a person to intercultural communication and professional interaction, which has a normative and operational basis, but also includes a person's attitude to a partner, subject, professional area or communication situation.

A meaningful analysis of this concept allowed us to determine the clusters of structural components of foreign language communicative competence: cognitive, motivational and operational.

From the whole set of competencies, we selected those related to communication and communicative activities in a foreign language: cross-cultural (the ability to communicate orally and in writing in Ukrainian and foreign languages to solve the problems of interaction, the ability to work in a team, tolerantly perceiving social, ethnic, religious and cultural differences, ability to self-organize and self-educate; general professional (ability to search, store, process and analyze information from various sources and databases, present it in the required format using information, computer and network technologies and professional competencies), ability to study scientific and technical information, national and foreign experience in the professional field.

Each component reveals its essence in any specific aspect. Thus, the cognitive component reveals the normative aspect of this possibility; the motivational and value component contributes to the establishment of personal and professional contacts. The functioning of the operational component ensures the accumulation of experience of communicative activity during the solving of educational tasks, experience of independent activity, which ensures the development of the bachelor's communicative competence, i.e., in the process of activity there is a constant enrichment of competences.

In order to develop a system-cluster model of foreign language communicative competence of future professionals, it is necessary to research its functional characteristics. System analysis makes it possible to consider the phenomenon of foreign communicative competence both from the side of its structural components, but also in terms of functional connections and relations.

The communicative function serves to exchange information, carry out joint activities, solve communicative tasks.

The information function is implemented in the process of working with information and information sources. This function occupies a special place among other functions, since any professional activity is unthinkable outside of information exchange.

The interactive function is carried out in situations of intercultural and professional interaction for the exchange and coordination of people's actions.

The sense-born function ensures the development of the value-meaning sphere of the individual, manifested in tolerance, in the ability to build equal and respectful relations with colleagues.

The regulatory function is manifested in the ability to manage the development of one's own communicative qualities, in the ability to self-organize and regulate communicative activity.

The reflexive function ensures a person's awareness of the communication situation, his communicative needs and his own communicative capabilities for effective communication in a certain situation, as well as for the awareness and correction of mistakes.

Thus, the selected and substantiated components form an integral dynamic system, which can be defined as the unity of cognitive, motivational and operational clusters, as a relationship of communicative, informational, interactive, regulatory and reflective functions. In this regard, every educational establishment needs the modernization of traditional assessment tools and the development of innovative measuring materials in the competency format.

*C. Курікова*

**ДОЦІЛЬНІСТЬ ВИКЛАДАННЯ ЛАТИНИ ЯК МОВИ НАУКИ, ДИПЛОМАТІЇ  
ТА ЮРИСПРУДЕНЦІЇ ЄВРОПИ ДЛЯ МАЙБУТНІХ ПРАВНИКІВ**

*S. Kuprikova*

**EXPEDIENCY OF TEACHING LATIN AS A LANGUAGE OF SCIENCE, DIPLOMACY  
AND EUROPEAN JURISPRUDENCE FOR FUTURE LAWYERS**

Modern society and the restructuring of the content of geoculture and education lead to a simultaneous increase in requirements for both the professional competence of a specialist and the humanitarian orientation of education. This is due to the need to develop new approaches to higher education, in particular its humanitarian component. The basic principles of education are called its humanistic character, priority of human values, education of the public and respect for human rights and freedoms. Like any other science, jurisprudence has its own special vocabulary – legal terminology, without which the acquisition of legal knowledge and the legal profession is impossible. Legal terminology is based on the Latin language because it originates from Roman law. Noting the significant role of Latin as the terminological basis of almost all fields of knowledge, it is important to recognize its prominent role in the formation of legal terms. Therefore, the study of legal terms is recommended, which means that one must begin with the study of Latin. In view of the above the need for motivation to learn foreign languages (Latin in particular) as a terminological basis of jurisprudence becomes quite significant because knowledge of that language or at least a thorough acquaintance with Latin make it possible to solve many learning issues. It is the Latin language that gives the teacher an additional pedagogical opportunity to create the conditions for the formation of motivation to study social sciences and other disciplines at the university.

Many Latin words have become international. Latin terms have come into all areas of knowledge, so Latin makes it easier to master not only foreign languages but

also other disciplines. Thus, with the help of Latin, a common linguistic-pedagogical educational space is created. Mastering Latin seems to be ahead of all disciplines of law. That is why in the curriculum of the Faculty of Law, Latin is always at the earliest stage of study – in the first year of education. In this regard, the teachers of foreign languages department should indicate clearly and objectively to students the role and place of Latin in the system of special disciplines not only as a source of conceptual and terminological apparatus of law, but also as a mean of activating cognitive interest and cognitive activity in mastering this cognitive activity apparatus.

Nowadays the interest in the issue of activating students' cognitive activity through various means, factors, methods, techniques, etc. is not diminishing. In recent years the number of publications from the Materials of the International Scientific and Practical Conference has significantly increased: a lot of problems in activation of cognitive activity, increasing interest in the cycle of humanities. The rule of law is a priority for the development of our society. It is unthinkable without the training of educated lawyers. One of the conditions of education and professionalism of the lawyer is mastering the common terminological language of law. The formation of a lawyer's professional knowledge occurs through the formation in his mind of a conceptual and terminological apparatus of law, the source of which is Latin. Researchers such as M. Bartoshek, M. Ivakina, M. Babichev, J. Borovsky, B. Nikiforov, M. Nisenbaum and others reveal the prominent role of Latin in the formation of the conceptual and terminological apparatus of science and above all jurisprudence in their work.

As you see it is extremely important for the lawyer to master the cultural and legal heritage of mankind, which first of all requires understanding of the concepts and terms used by lawyers throughout the cultural and historical development of mankind. All fundamental legal concepts first emerged in Roman law, so Roman or Latin legal terminology is universal; it combines the fundamental names of legal institutions and structures that originated in Roman law and became the basis for the formation and functioning of international law, as well as modern legal systems related to European legal standards. Knowledge of aphorisms, utterances, terms testifies not only to the high culture of the lawyer, but also greatly facilitates the communication of lawyers from different countries.

Latin legal terminology that is used today in private international law by virtue of its universality becomes the link that unites the legal gaps of system differences. Latin legal vocabulary, despite its unified, is quite flexible and used as universal linguistic tool in controversial moments. Each language classifies, organizes, and conceptualizes the surrounding world in its own way, in accordance with the practical experience, in line with the traditions and principles that have created it for century's existence. The prestige of Latin as the subject is that Latin played the role in the education system, which is now the native language of the learners. After all, at certain stage Latin terms explain those phenomena that did not exist in other cultures, that were not described and the language the was not provided with a vocabulary to explain certain abstract ideas. In relation to jurisprudence, Roman law, that is the basis for the modern European law, developed spacious Latin in linguistics. On the basis of Latin vocabulary of Roman law there were formed numerous concepts of various

fields of law, including civil (alimony, vindication, expertise, board, compensation, plebiscite, prerogative, ratification, justice, jurisprudence, etc.).

A characteristic of our time is the ability to use Latin Internet resources and to learn Latin – can be effectively implemented through the official Vatican language website schools (Schola Latina Universalis, I. Franco School), reference resources, online translators and innovative methods of teaching Latin grammar, presented in numerous philological forums.

Latin, being a dead language, still remains the main language in science, diplomacy and jurisprudence of Europe. As a conclusion we should point out that learning Latin by students require the formulation and application of updated methodological paradigms. Modern methods of studying foreign languages suggest increasing interest and motivation, to promote the formation of a scientific outlook and to increase the professional communication level for law professionals. Changing the methodological paradigm in teaching classical languages, including Latin for lawyers, is regarded as an essential part of the general problem of raising the level of professional, ideological, communicative and cross-cultural competence of specialists in the field of law.

*L. Mitina*

**РОБЕРТ ГАЛБРЕЙТ І ДЖОАН РОУЛІНГ: ЕТИМОЛОГІЯ ПСЕВДОНІМУ  
ТА СИМБІОЗ З АВТОНІМОМ**

*L. Mitina*

**ROBERT GALBRAITH AND JOAN ROWLING: ETYMOLOGY OF PSEUDONYM  
AND SYMBIOSIS WITH AUTONYM**

Всесвітньовідома письменниця Джоан Роулінг залишила Гаррі Поттера та декілька років тому почала серію романів про приватного детектива Корморана Страйка, причому зробила це під псевдонімом Роберт Галбрейт. Авторство Роулінг було відкрито невдовзі після виходу першої книги серії, але Галбрейт успішно продовжує творчу діяльність – наприкінці серпня цього року вийшов його шостий детективний роман.

Окреслимо авторську версію етимології псевдоніму та причин його створення (за офіційними ресурсами псевдоніма і автоніма):

1) ім'я – Роберт:

«це одне з моїх улюблених чоловічих імен»;

«Роберт Ф. Кеннеді – мій герой»;

«я не використовувала його для жодного з персонажів серії про Гаррі Поттера або роману «Випадкова вакансія»»;

2) прізвище – Галбрейт: Роулінг з дитинства бажала, щоб її звали «Елла Галбрейт», але не знає, звідки воно взялося, бо не пам'ятає, «щоб коли-небудь зустрічала когось із ним»;

3) стать – чоловіча. Всі публікації письменниці, крім серії про Страйка, виходять під псевдонімом Дж. К. Роулінг (J. K. Rowling). За вимогою першого видавця Гаррі Поттера ім'я авторки необхідно було замінити ініціалами, щоб воно виглядало «ніби чоловічим» та не відлякувало від покупки хлопців, які здебільшого не люблять книги жінок. Оскільки письменниця від народження не мала середнього імені, вона обрала для ініціалів ім'я своєї бабусі Кетлін, що

призвело до створення «Дж. К.». А для детективної серії псевдонім став суто чоловічим, оскільки Роулінг «хотіла якомога далі віддалити від себе свою письменницьку особистість», тож «чоловічий псевдонім здався гарною ідеєю»;

4) роки творчості: з 2013;

5) творчий доробок — 6 романів (на кінець 2022 року);

6) причини створення — бажання:

- «повернутися до початку письменницької кар'єри в цьому новому жанрі»;
- «працювати без ажіотажу чи очікувань»;
- «отримувати абсолютно неприкрашені відгуки»;
- займатися переважно роботою, «яка є моєю улюбленою частиною письменницької діяльності»;
- «побачити, наскільки успішним може стати твір досі нікому невідомого автора»;

Після дебюту Галбрейта привернули увагу майстерність початківця, надмірна для чоловіка обізнаність у світі жіночої моди, наявність тих же літературного агента, редактора і видавця, що й у Роулінг. Була навіть проведена лінгвістична експертиза, що виявила схожість дебютного роману за рядом ознак з романами «Випадкова вакансія» та «Гаррі Поттер і смертельні реліквії». Сама Роулінг бачила ще одну «підозру» — відомий економіст Дж. К. Галбрейт мав ті ж ініціали, що й її основний псевдонім, та, «на щастя, ніхто так глибоко не дивився на ім'я автора». Але головною причиною викриття став витік інформації з юридичної фірми письменниці до газети «The Sunday Times», де й з'явилась викривальна стаття.

Головні наслідки викриття:

- вже за кілька годин після викриття продажі зросли вдвідесятеро;
- період до викриття — «це був фантастичний досвід», але й після нього Роулінг продовжує «писати як Роберт, щоб не відрізнитися від інших авторів і тому, що мені подобається мати іншу особистість»;
- за слушною думкою речника мережі книжкових магазинів «Waterstones», Роберт Галбрейт є «найкращим актом літературної містифікації з тих пір, як виявилось, що в 1980-х Стівен Кінг писав під псевдонімом Річард Бахман».

Кінг, шанувальник Роулінг, згадавши своє викриття, відзначив, що «в сучасний час Інтернету» неможливо «довго зберігати таку таємницю». Але «Джоан має рацію в одному — яке задоволення, яке благословенне полегшення писати анонімно, просто заради радості. Тепер, коли я це знаю, я не можу дочекатися, щоб прочитати її книгу». Та Кінг не тільки читав, а й розпочав свою детективну серію.

Псевдоніми Роулінг і Кінга з'явилися майже з сорокарічним інтервалом, але мають як характерні корелюючі ознаки, так і численні відмінності. Серед останніх відзначимо еволюцію псевдонімів після їх розкриття. Бахман помер від «раку псевдоніму», що не завадило з'явитися як двом його «посмертним» романами, так і наміру його творця до реінкарнації. Галбрейт навіть не захворів і продовжує свій вдалий плідний творчий шлях у симбіозі з автонімом. При цьому Роулінг планує для своєї другої особистості перевершити за кількістю не тільки творчий доробок Бахмана, а й власну сагу про Гаррі Поттера.

*О. Савенко, Т. Савенко*

## **ІНТЕРВ'Ю ЯК ПРИЙОМ АКТИВІЗАЦІЇ МОВЛЕННЄВИХ НАВИЧОК ІНОФОНІВ ГУМАНІТАРНОГО НАПРЯМКУ ПІДГОТОВКИ**

*О. Савенко, Т. Савенко*

### **INTERVIEW AS A METHOD OF ACTIVATING THE SPEECH SKILLS OF THE INOPHONES OF THE HUMANITARIAN DIRECTION OF TRAINING**

Розвиток мовленнєвих навичок іноземних студентів, які вчаться в вишах України і опановують українську мову як один із головних інструментів навчання, охоплює різноманітні методичні засоби та прийоми. Серед цих засобів та прийомів особливе місце посідає інтерв'ю, яке останнім часом все більше використовується як специфічне джерело і особливий метод не лише дослідження, а й навчання у галузі гуманітарних і суспільних наук. І це не випадково, адже інтерв'ю у роботі з іноземною аудиторією дозволяє громадянам інших країн більш глибоко і всебічно розуміти, сприймати й оцінювати актуальні проблеми минулого і сьогодення нашої держави, доносити і корегувати як традиційні, так і сучасні погляди на певні суспільно значущі процеси і явища.

Багаторічний досвід у системі роботи зі студентською аудиторією дозволяє авторам констатувати, що в організації і здійсненні навчального процесу далеко не всі викладачі можуть на належному рівні, вміло і грамотно провести інтерв'ю, використовуючи потенційні можливості цього методу, уникають його проведення, хоча, з огляду на специфіку цього методу, навчання може бути значно збагаченим інформаційно й емоційно. Адже саме інтерв'ю дає можливість отримати інформацію, яку важко отримати за допомогою інших методів навчання, і його значення полягає не в простому з'ясуванні відомостей, які можна отримати і з інших джерел інформації, а в живому спілкуванні з людьми, дозволяє дізнатися їхню точку зору, оцінку тих чи інших подій, причини і мотивації вчинків.

Таким чином, поняття інтерв'ю ми розглядаємо в широкому сенсі — як метод отримання інформації від людини в ході живого діалогу (бесіди), коли спеціально підготовлений виконавець (інтерв'юер) ставить питання, керуючись певною метою і певною тактикою спілкування. Наразі інтерв'ю сприймається як навчальний матеріал комунікативного типу та як засіб лінгвокультурної взаємодії (впливу). В основі розробки цих навчальних матеріалів — функціональна модель навчання конкретній формі спілкування. Така модель є складною смисловою та структурно-типологічною схемою: змістовно-смислова частина розкриває семантику комунікації, демонструє залежність її від соціальних функцій мови; а структурно-функціональна частина дає картину мовленнєвої реалізації. Навчання усному розмовному спілкуванню за такою моделлю має здійснюватися в межах національно-культурної матриці спілкування.

Відомо, що психологічна орієнтація лежить в основі двох загальних видів мовленнєвого спілкування — соціально орієнтованого та особистісно орієнтованого.

Організуючим центром соціально орієнтованого спілкування є контакто-установлююча функція мовлення. Комунікативне завдання адресанта —

задовольнити соціальні та матеріальні потреби, використовуючи засоби соціально-символічної регуляції поведінки адресантів, які прийняті в іншомовному культурно-мовленнєвому середовищі. Специфіка комунікативних вмінь обумовлюється характером взаємодії між комунікантами: контактують соціальні типи, зміцнюючи соціальні ролі. Виникають певні труднощі в комунікації — можна сказати, що певною мірою відбувається руйнація національно-забарвлених стереотипів свідомості на рівні мови, культури і поведінки з метою прилаштуватися до етикетно-ритуальних особливостей українського мовленнєвого спілкування, яке наразі значно актуалізує поняття «коди комунікативної поведінки».

З іншого боку, організуючим центром особистісного орієнтованого спілкування є ціннісно орієнтаційна функція спілкування. Стимулом мовлення наразі стає взаємодія установок, закладених в отриманій адресантом інформації та його особистих ціннісних орієнтацій. Специфіка комунікативних вмінь обумовлюється іншим характером взаємодії між комунікантами, адже контактують особистості. Труднощі в комунікації полягають у необхідності студента прилаштуватися до національно-особистісних особливостей українського мовленнєвого спілкування, яке актуалізує поняття «національний характер» і визначає стиль комунікаційної поведінки. Іншими словами — відбувається процес формування вміння і виявлення здібності орієнтуватися в духовних сферах життя іншомовного середовища. Орієнтувати в цьому допоможуть позааудиторні заходи, що повною мірою досягають мети лише за активної участі у них самих студентів.

Однією із форм «занурення» інофонів у громадське життя країни перебування є привичаєння їх до кожного дня ознайомлення із повідомленнями у засобах масової інформації (радіо, телебачення, друк). Викладач у такому разі виступає в ролі кореспондента, який бере інтерв'ю у студентів. Темі інтерв'ю можуть бути різноманітними:

- Чи знаєте ви українську поезію? («Поезія — музика душі»).
- Як ви живете на факультеті? («Дружба — це головне»).
- Ваша думка про Україну («День незалежності»).
- Сімейні цінності («Родина — мій всесвіт»).

Результатом інтерв'ювання можуть бути замітки як самих студентів, так і викладачів у місцевих друкованих засобах, виступ інофонів у теле- та радіо програмах (університетських, освітянських, міських), на молодіжних сайтах і в персональних блогах, на ютуб-каналах, тощо.

З точки зору навчання української мови у ході інтерв'ю створюються проблемні ситуації, які породжують активну мовленнєву діяльність. Участь інофонів в інтерв'ю сприяють формуванню навичок спілкування в мовному середовищі, розширюють знання мовленнєвого етикету, стимулюють їхній загальний інтерес до навчального процесу.

Така робота надає можливість зосередити увагу на актуальних проблемах дня, виховує їхню суспільно-політичну активність, що націлена на розвиток навичок непідготовленого мовленнєвого спілкування у вибраній сфері та ситуації. Індивідуалізація форм та методів роботи під час підготовки та проведення інтерв'ю сприяє мобілізації мовних і розумових потенцій інофонів,



що загалом позитивно позначається на засвоєнні української мови як засобу комунікації.

У методиці викладення іноземної мови інтерв'ю посідає особливе місце, яке базується на функціональних поняттях «національний смисл — інтерактивний смисл».

Взаємодія цих значень у межах національно-культурної матриці спілкування сприяє виробленню етичних норм лінгвокультурної взаємодії та міжнаціональному обміну морально-етичними цінностями.

Навчальні матеріали, які є утворюючими джерелами певних понять, слід відбирати за спеціальною програмою, що включає соціальні й смислові контакти, враховує національні особливості адресата та знайомить його з національними особливостями спілкування в українському мовленнєвому середовищі.

*І. Фесенко*

## **СТРУКТУРА ПОСТКНИГИ: ДО ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ**

*I. Fesenko*

### **STRUCTURE OF THE POSTBOOK: TO THE QUESTION OF THEORETICAL UNDERSTANDING**

Останнім часом у літературознавстві значно посилюється інтерес до сучасної книги (посткниги, гіперкниги, книги-кореневища, книги-лабіринти), яка перебуває на сьогодні в стані реформування, адже в епоху інтенсивного розвитку нових інформаційних технологій книзі конче потрібно змінюватися, адаптуючись до нових умов, щоб упевнено вибороти собі життєвий простір в інших альтернативних каналах комунікації.

Перше, на що вважаємо за необхідне звернути увагу, — це схарактеризувати можливі форми подання книжкового текстового матеріалу новому поколінню читачів, котре надає перевагу здебільшого медійним засобам поширення інформації. Так, посткнига — це медійна, аудіовізуалізована, інтерактивна, електронна книга (тобто книга, подана на електронному носіїв інформації, що текстуально є аналогом традиційної, паперової), яка в порівнянні з паперовою, має суттєві переваги — доступність, зручність і практичність.

Посткнига є складним технічним творінням, вона суттєво змінює свою формотворну структуру. Її можна визначити як гіперкнигу, що переживає природний процес метаморфози, тобто видозмінюється з паперової (відчутної) форми в електронну (невловиму). У такій книзі немає традиційних «початку» і «кінця», натомість вона збагачена внутрішніми і зовнішніми гіперпосиланнями, мультимедійними ілюстраціями, інформаційно-пошуковою програмою, тлумачними словниками предметної галузі, нелінійністю (читач змушений сам обирати спосіб прочитання тексту — з будь-якого необхідного йому місця). У майбутньому винахідники нових електронних книжок, безсумнівно, врахують звички консервативних читачів: охочі матимуть змогу придбати електронний пристрій, який відтворюватиме шелестіння паперових сторінок під час їх «перегортання» і навіть запах паперу тощо. Окрім того, за допомогою смартфона чи «бук-рідера» можна в будь-який час у будь-якому місці не тільки скачати книжку, а й ознайомитися з думкою інших читачів про неї і в разі необхідності одразу ж обговорити книжку на інтернет-форумі з читачами всього світу.

Таким чином, гіперкнига автоматично стає і творцем гіпертексту в комп'ютерних мережах: кожен із читачів має змогу стати співтворцем тексту, його дописувачем. Так, запропонувавши в ігровій формі власну версію прочитаного тексту, один читач пропонує іншому подальше збільшення його змістовних кодів. У цьому контексті варто пригадати ту модель постмодерністського образу книги, яку пропонують західноєвропейські мислителі Ж. Дельоз і Ф. Гватаррі, — «книгу-кореневище» (ризому), що є не калькою, а «картою світу»: у ній щезає смисловий центр і вона породжує новий тип творчості й відповідно читання.

Модель книги-кореневища цілком можна спроекувати і на український ґрунт: вона реалізує принципово новий тип нелінійних зв'язків — усі її змістові, формотворчі коди пов'язані між собою, але зв'язки ці є безструктурними, численними, заплутаними, переривчастими. Відтак, розмикання структури, тенденція до зближення і взаємодії різних мов культури спонукають постмодерністів до пошуку нових форм організації тексту, які протистояли б класичній будові самої книги — «книги як кола», коли твір сприймається як замкнутий, закритий, завершений світ. Натомість Ж. Дерріда говорить про «подвійне постмодерне письмо» — коли на одній і тій самій сторінці книги у два ряди та дві колонки розміщуються, наприклад, тексти Платона і Малларме, Гегеля і Жане. Отже, новий тип книги, який пропонує французький мислитель-постмодерніст, оснований на нелінійному принципі її організації і характеризується асиметричністю, поєднанням, здавалося б, непеєднуваних речей як цілого. У такій посткнизі «інкорпоровано множинність голосів та поліфонію смислів», у зв'язку з чим, на думку Ж. Дерріда, утрачаються цілісність і всеосяжність, характерні для книги традиційного типу. Посткнига — це, окрім того, «жива книга», з голосом автора (а не диктора, чи «Іншого» читача), яка пропонує нові способи сприйняття і трактування тексту. Авторське прочитання (в аудіо- чи відеозаписі) дозволяє осмислити читачеві те, що відчував сам письменник під час написання твору, передусім допомагає розставити смислові інтонації та емоційні акценти, які іноді виявляються важливішими за слова. Окрім звичайного тексту, «жива книга» може містити музику, що надихала автора на написання, та «картинки», які віддзеркалюють час і місце оповіді тощо.

Посткнига має складну структуру, зокрема її інтелектуальна будова яскраво узгоджується з моделлю лабіринту: внутрішній простір характеризується численними інтелектуальними поворотами і заплутаними ходами, різноманітністю та вишуканим смаком, письменники експериментують зі змістом і формою, намагаються відшукати ту композицію і ті образи, які б віддзеркалювали сюжетні колізії. Тексти побудовані, ніби конструктор: вони зібрані з окремих деталей, фрагментів, які, на думку письменника, чітко вписуються в загальну концепцію творів. Відповідно, читач повинен витратити немало часу й сил на пошук правильного шляху, щоб розкодувати текстовий простір. Отже, подорож лабіринтом потребує від читача витривалості, інтелектуального напруження й певного ігрового азарту; дійти до центру лабіринту зможуть лише ті, хто здобув необхідні знання й має високу культуру мовлення.

Отже, посткнигу можна розглядати і як лабіринт значень. У цьому контексті варто навести слова французького мислителя Ж. Дерріда: «Книга —

це лабіринт. Ти віриш, що виходиш із неї, а сам у неї занурюєшся. У тебе немає шансів урятуватися». Продовжуючи свої філософування, Ж. Дерріда як яскравий представник постмодернізму один із перших спростовує загальнопоширений міф про можливу «смерть книги» в умовах інформаційних технологій: «Наближається не «смерть книги», — стверджує філософ, — а народження нового типу творчості й відповідно читання».

Підсумовуючи вищесказане, можна дійти висновку, що феномен книги і книжної культури в постмодерністському дискурсі безпосередньо пов'язаний з деконструкцією як основною методологічною настановою, практикою руйнування текстового простору і способів прочитання. Посткнига є складним технічним творінням, що суттєво змінює свою формотворчу структуру. Її можна визначити як гіперкнигу, що переживає природний процес метаморфози, тобто перевтілюється з паперової (відчутної) форми в електронну (невловиму). Утім, можна стверджувати, що постмодерний дискурс характеризується тенденцією до симбіозу цих двох форм посткниги: книга і книжна культура в інформаційному суспільстві не «вмирають», а трансформуються.

СЕКЦІЯ:  
СХОДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

*E. Kamińska*

**EUROPEAN IDEA OF JAPAN THROUGH ITS ART AND CRAFTS**

*E. Камінська*

**ЄВРОПЕЙСЬКА ІДЕЯ ЯПОНІЇ ЧЕРЕЗ ЇЇ МИСТЕЦТВО ТА ХУДОЖНІ РЕМЕСЛА**

Seven centuries have passed since the publication of Marco Polo's *Book of the Marvels of the World*, which influenced the emergence of European interest in Japan. During this time, many western images and myths about Japan were born. The sources under the influence of which such ideas arose can be found in written documents, executive arts, but also in artifacts brought from Japan to Europe. Although these images, especially in the first phase of indirect and later direct cultural contacts with Japan, differed from the real state, they aroused interest in this country and its culture. In the very first European idea of Japan, this place was identified with a paradise in the Far East, initially unattainable for European travelers, but above all with a culture strongly different from the European one, often incomprehensible and exotic. Later one of the important sources of knowledge about Japan and its culture were collections of Japanese art in Europe.

Therefore, the question arises of whether through works of art, and especially decorative and utility items referred to here as crafts, a specific European idea of Japan emerged. In my previous research, I focused on this question in the case of Germany and, particularly ceramics, but it seems that a similar situation also occurs in other European countries where intercultural contacts with Japan take place.

The history of direct encounters between Japan and Europe dates back to the XVI century. During this time, not only the number of contacts has increased but also, first of all, their quality has changed. Three phases of the encounter with the material culture of Japan, including crafts, became visible: first stage — from the mid-

XVI to the mid-XVIII century predominantly Baroque and Rococo, second stage – the period around the turn of XX century especially Art Nouveau, and the third stage – the period after World War II. Although there are many similarities between the process of the reception of Japanese crafts in the three periods mentioned, some key points can be identified.

Based on our observations so far, it can be concluded that in the first phase, it was lacquer objects, porcelain and textiles, mostly in the form of kimonos, that wealthy Europeans “discovered”, enthusiastically accepted and admired, or even tried to copy them. In the second phase, paintings, graphics, ceramics, lacquer objects, metalwork, glass, textiles and bamboo flower baskets played an important role. It can be said with certainty that Japanese crafts became a model for European crafts, because of their splendid design, innovative forms and technical perfection. In the third phase, it is again ceramics, lacquer, woodwork, textiles, metalwork and paper that arouse interest in Europe, but also painting, graphics, architecture, especially interior, landscape and garden architecture. One aspect worth emphasizing is that in each of these periods the kimono holds a special place because it seems to play an important role as a source of inspiration and symbol for Japanese culture in Europe and at the same time arouses a kind of romantic feelings for Japan as a country of exotic and beauty.

Since the research on the contemporary art is still very limited, it can only be stated that influences from Japan are visible in Europe on different cultural levels and from there they can develop or be raised to the level of art. In case of contemporary Ukrainian art and crafts, professor Svitlana Rybalko takes up the question about the reception of Japanese culture in one of her recent articles.

If we would like to make an attempt to present several aspects of the European idea of Japan that relate directly to art and crafts, how could we summarize them?

First of all, in all periods of European interest in Japan, art and crafts was and still is an important medium in the process of intercultural communication and creating the European idea of Japan. As soon as direct contacts with Japanese culture were possible in XVI–XVII centuries and once again after Japan opened its ports to the West in 1854, it became the destination of several travelers from western countries. On the one hand there were missionary and trade expeditions, on the other hand diplomatic stays, but also at the turn of XX century the search for a romantic, beautiful place. The reports created on this basis, various literary and musical works, scientific publications, as well as Japanese material culture, including art and crafts, contributed to the emergence of a new image of Japan. They were definitely romantic pictures like those from Giacomo Puccini’s opera *Madama Butterfly*. This idea of Japan seems to exist to this day, and art and crafts constantly give new impulses to strengthen the image of Japan as a country of beauty.

A. Gach

**THE JAPANESE DISCOVER THE WEST. THE INFLUENCE OF EUROPEAN ART  
ON JAPANESE ART EDUCATION IN THE MEIJI AND TAISHŌ ERAS**

A. Tax

**ЯПОНЦІ ВІДКРИВАЮТЬ ЗАХІД. ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА  
НА ЯПОНСЬКУ ХУДОЖНЮ ОСВІТУ В ЕПОХИ МЕЙДЗІ ТА ТАЙСЬО**

This article is a summary of the current results of our ongoing studies on Japanese painting from the Meiji (1868–1912) and Taishō (1912–1926) eras and the field of Japanese art education after 1868 as it relates to them. At the turn of the XIX and XX centuries, the main point of reference for Japanese artists became European art. The opening up of Japan to the wider world and the beginnings of diplomatic relations with the nations of the West enabled Japanese artists to develop entirely new directions in art, one example of which is the *yōga* style of painting. This discovery of the techniques and aesthetics of European art was possible thanks to numerous reforms introduced by the newly formed Meiji government, as well as being a result of study trips taken by Japanese students of painting to Europe.

Although the period of most intensive reforms falls in the early Meiji era, the need for reform in education and schools was felt much earlier. In the 1850s, the Shogun's circle determined that the study of Western arts was a necessity, mainly in order to advance technological progress and industrialisation. The first institution to take up this project was the *Yōgakusho* (later known as the *Bansho Shirabesho*), established in 1855. However, it was the *Kōbu Bijutsu Gakkō* (Technical Art School), established in 1876, that allowed for the education of Japanese artists in Western styles and techniques at a very high level. To accomplish this, the Japanese invited several important representatives of the Italian artistic community to Japan, among whom the sculptor Vincenzo Ragusa (1841–1927), the architect Giovanni Vincenzo Cappelletti (1843–1887), and the painters Antonio Fontanesi (1818–1882) and Prospero Ferretti (1836–1893) are worthy of mention. It was Fontanesi in particular who attracted a significant number of students, most of whom later developed into the leading representative of the *yōga* art style.

The essence of the *yōga* style was the transfer of the techniques and aesthetics of European art into a Japanese setting. Works in this style were mainly done in oils (with few exceptions). The primary means of artistic expression were colour and the use of light and shadow (from the Italian *chiaroscuro*). Some of the works of this style can be compared to famous paintings by Caravaggio, while others reflect an interpretation in Japanese reality of the well-known Impressionism of Degas or Renoir, while still others are an homage to classical European art. The exceptional quality of this art style was, however, the fact that it constantly made reference to native traditions. Japanese landscapes composed in a Western style, Asian women portrayed in a European perspective, or artistic nudes, previously not seen in Japanese fine arts, were only a few of the examples of the dualism of the *yōga* style.

The creation of such a complex and effective style of art was possible not only due to the knowledge shared by the specialists imported to Japan, but also to the numerous study trips conducted by Japanese artists to Europe, whether as part of

government sponsored scholarships or on an individual basis. The main destination for such trips was Paris, the epicentre of European artistic life at the turn of the century. Artists came to the city to perfect their technique, studying at French universities or at smaller private academies. It was in fact at the Parisian Académie Colarossi, the largest private art school of that time, where such well-known Japanese artists as Kuroda Seiki (1866–1924) and Kume Keiichirō (1866–1934) studied. In private tutoring, under the watchful eye of one of the professors of the academy, Raphaël Collin, subsequent leading artists of the *yōga* style studied, including Fuji Gazō (1853–1916), Okada Saburōsuke (1869–1939), Wada Eisaku (1874–1959), Shirataki Ikunosuke (1873–1960), Yamashita Shintarō (1881–1966), Saitō Toyosaku (1880–1951), and Kojima Torajirō (1881–1929). By studying under Collin, they gained knowledge of the techniques of *plein air* or outdoor painting as well as of the techniques applied in impressionism, eclecticism, and symbolism. Moreover, Collin evokes the interest of the Japanese artists in the subject of the nude. Jean Paul Laurens (1838–1921), whose work was focused on academic historical painting, also accepted a large number of Japanese students. His students included Kanokogi Takeshirō (1874–1941), Nakamura Fusetsu (1866–1943), Mitsutani Kunishirō (1874–1936) and Yasui Sōtarō (1888–1955). The well-known Parisian painter and sculptor Jean Léon Gérôme (1824–1904) taught another Japanese student, Yamamoto Hōsui (1850–1906). Worthy of mention as well is Léon Bonnat (1833–1922), whose student was Gosedo Yoshimatsu (1855–1915).

Although in the context of art education Paris played the main role, as mentioned earlier, there was no shortage of other artistic hotspots which were visited by Japanese students of the fine arts. Just as much interest was generated by the Belgian offshoot of impressionism, namely luminism, as by its French counterpart. The opportunity to study under a precursor of this style, Emile Claus (1849–1924), was seized by Ōta Kijirō (1883–1951) and Kojima Torajirō. A further important point of the map of Europe was Italy, that was often chosen due to a desire to gain insight into classical painting, including by such artists as Fujishima Takeji (1867–1943), Kawamura Kiyoo (1852–1934), Matsuoka Hisashi (1880–1944) and Hyakutake Kaneyuki (1842–1884). Japanese names were also seen in Germany (Harada Naojirō (1863–1899) studying under the realist painter Gabriel von Max (1840–1915) in Munich) and in the early XX century in Great Britain (Kunisawa Shinkurō (1848–1877), Hyakutake Kaneyuki, Kurichara Chūji (1886–1936), Hara Bushō (1866–1912), and Miyake Kokki (1874–1954)). Austria in turn (at that time still the Austro-Hungarian Empire) was associated with Noriaki Iwahashi (1835–1883), who, apart from painting, also studied techniques of copper engraving and lithography in Vienna. One unusual example was the painter Yamashita Rin (1857–1939), one of the first female students of Fontanesi. In 1880, she went for study to Saint Petersburg, where she entered the Novodievichii nunnery, studying icon painting there. Her studies mainly consisted of copying works held at the Hermitage in Saint Petersburg. Although schooled in the Italian painting of Fontanesi, she was never able to understand the fascination with Greek iconography. She quickly gave up copying and created her own, personal style.

Contacts between Japan and Europe at the turn of the XIX and XX centuries enlivened not only European art (*Japonisme*) but also gave the impulse for the creation of new artistic styles by the Japanese themselves which were in line with

contemporary art categories. The large number of Japanese names to be found among students of painting in far-flung European centres of art education is a testament to just how important for those contacts, in particular for an understanding of European art, was the actual, tangible contact of Japanese artists with European culture.

*S. Rybalko*

#### **ART-JAPANISTICS STUDIES IN KHARKIV: HISTORY AND MODERNITY**

*С. Рибалко*

#### **АРТ-ЯПОНІСТИКА В ХАРКОВІ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ**

The history of oriental studies in Kharkiv starts from the foundation of the university in 1802. Kharkiv, like Ukraine as a whole, was an intermediary between East and West, so the founders of the university understood the importance of Oriental studies not only as a field of academic research. Due to geographical and political factors, the main emphasis was made on the study of the languages of the Islamic peoples. Studies related to East Asia were carried out mainly by scientists from other departments of the university, among which we should mention professor Andriy Krasnov. As a man of broad scientific erudition, he was not limited to narrow professional tasks. He wrote ethnographic notes, published articles about Japanese culture in the local press, and gave public lectures.

The period of the end of the XIX beginning of the XX century in Europe was a time of passion for Japanese culture. Talented youth returning to the city after studying at academies and private studios of St. Petersburg, Krakow, Munich, Vienna, brought Japanese engravings. The young artists of Kharkiv saw Japanese art as a mean of renewal of the artistic language.

Large-scale terror began in the country as a result of bloody struggle between the Ukrainian People's Republic, proclaimed in 1917 and the Bolsheviks. Mass emigration began. A group of avant-garde artists whose activities were connected with Kharkiv ended up in Japan in the early 1920s. The leader of this group, David Burliuk, had a literary gift. In addition to numerous paintings and sketches, he wrote ethnographic novels "Oshima", "Across the Pacific Ocean", "Fuji-san". The artist sent several copies of his books to his native Kharkiv.

From 1919 to 1934 the capital status of the city ensured a high concentration of intellectual people. Academic scientists established the All-Ukrainian Association of Orientalists for joint research. In 1928, the Association of Orientalists finally adopted the charter, issued a bulletin and a scientific journal, *Shidnyi Svit* (Eastern World). The repressions of the 1930s against the Ukrainian intelligentsia put an end to the illusory independence of Ukraine. First of all, the Association and scientific journal were closed. Then the arrests of professors and their students began.

The resumption of state independence in 1992 was the impetus for the revival of Oriental studies. Kharkiv, unlike other scientific centers of the country, develops mainly research in the field of art-orientalism. This is facilitated by the expansion of scientific and cultural ties with Japan, the flourishing of private collecting, and the increase in the number and volume of collections of Japanese art. The main research centers were the Academy of Design and Arts and the Academy of Culture.

Among the first studies is the study of the heritage of Kharkiv orientalists. One of these projects is a joint study of the activities of Kharkiv artists with my student

Chieko Owaki. For this purpose, an expedition to the places of travel of David Burliuk and Viktor Palmov, including remote islands was undertaken.

The emergence of new trends in collecting and the replenishment of the city's collections with new exhibits, complete absence of a methodology for their attribution, examination and evaluation led to the emergence of research projects to study small sculptures such as netsuke and okimono. The scale of fakes of such items on modern art market, an extremely small number of reference collections in museums around the world brought the issues of expertise to the fore. The result of many years of research was the attribution and examination of more than a thousand items, the selection of the most valuable samples, their demonstration in art museums in Kharkiv, Kyiv and Lviv.

Among the exhibition projects carried out over the past 20 years, the 2006 project "Country of Amaterasu: netsuke, kimono, aquascape" should be noted. This is the first exhibition in Kharkiv with a wide cultural program, which made the project nationwide. The project was realized thanks to collection of netsuke and inro and offered a short trip to Japan. The project also introduced Ukrainians to the Japanese art of aquascaping for the first time. Every Saturday and Sunday Japanese teachers held workshops. Every day school classes on tea ceremony, ikebana and dressing kimonos were given. After their departure, students of the school came to exhibition to share their knowledge. It is interesting how experience of training and subsequent independent training manifested itself in their life or work. Vlada Rusina is a composer (in the photo she was showing the tea ceremony and putting on a kimono). She also wrote a musical cycle based on poems by Matsuo Basho. Yulia Tormysheva started her postgraduate studies to research netsuke and successfully defended her thesis in 2012. Chu Fenglei conducted a comparative study of the Chinese and Japanese models of the tea ceremony. He successfully defended his thesis in 2011.

Another area of research was the Japanese poster and modern printed graphics. Professor of Kharkiv Academy of Design and Arts Oleh Veklenko was the liquidator of the accident at the Chernobyl nuclear power plant. He gathered like-minded people and organized the triennial "Block 4" dedicated to Chernobyl. In 30 years, a representative collection of modern printed graphics has been formed, which led to creation of the Block4 Museum. The Japanese part of the collection represents the names of the most famous Japanese masters. The materials of this collection are used in several master's works and one candidate's thesis.

Japonism in the art of Ukrainian artists is another area of research. Thanks to the work of postgraduate students, we can see that Japonism in Ukraine does not end at the beginning of the XX century. Therefore, today we can see manifestations of Japonism in the Ukrainian avant-garde, design and in various forms of contemporary art.

Japanese art is syncretic, in order to understand one phenomenon, it is necessary to study many others. At the same time, practical experience is indispensable. In 2017–2019, I studied at the summer theater school, Nogaku's class. My teachers were actors of the Kanze School in the 5<sup>th</sup> generation. Of course, my idea of this kind of artistic activity has changed significantly. We can say that Noh theatre contains the quintessence of bodily behavior, the alphabet of all subsequent performative practices.



In 2021, for the first time, we introduced classes into the course structure of Japanese culture that allow you to get a little practical experience. We hope that some of these students will continue to study Japanese culture.

*B. Romanowicz*

**SACRUM OF FUJI MOUNTAIN, THE POWER OF ELEMENTS  
AND THE STRENGTH OF A HUMAN**

*Б. Романович*

**САКРУМ ГОРИ ФУДЗІ, СИЛА СТИХІЙ І СИЛА ЛЮДИНИ**

The circumstances of May 2022 and the meeting with professor Svitlana Rybalko in Krakow were the inspirations for the current topic. We were looking in the museum storage through the woodblock prints just dismounted from the huge exhibition organized by the National Museum in Krakow “*Hokusai. Passages...*”. We both were amazed (as ever!) by diversity and multiplicity of Hokusai’s genius (in spite of working with his art for many years).

As a curator and the author of the scenario, I’d like to invite you for a while to the Edo Period (1603–1868), to the Floating World and to discuss a few aspects of the Hokusai’s outstanding creativity while watching *ukiyo-e* pictures from that world.

**Sacrum of Mount Fuji**

The title of the one of the most famous graphics series in the world *Thirty-Six Views of Mount Fuji (Fugaku sanjūrokkei)* refers to an iconic pantheon of thirty-six immortal poets of classical Japanese literature. However, the first series, seemingly a self-contained whole, in which the colour scheme of the images played a unique role, was followed by ten additional prints. Worthy to note, that there is no particular “proper” counting and exhibition curators display prints from this series according to their own sense. Looking for the protagonist of the images, the sacred Mount Fuji, we shall note the outlines. The subtle delineation of shapes in blue is characteristic of the first, original series. This idea delighted Hokusai’s contemporaries, for not only did he use a new pigment, Prussian blue, often mixed with native indigo, but deliberately softened the outlines with colour, adding another element to the play with perspective. The contours in the other ten prints remained traditionally black.

**The power of elements**

We can call Hokusai the Master of Water, an element of great importance to the inhabitants of the Japanese islands. It was often a source of artistic inspiration for Hokusai. He demonstrated great mastery in perceiving and rendering the streams of water in the series. Nevertheless, the print recognized as the most famous in the world – *The great Wave of Kanagawa (Kanagawa-oki nami-ura)* – may serve as the remarkable example of the scene, where the turbulent water is striking for its decoratively ragged foam. Contemporary physicists see the curling foam as made up of fractals, which were no yet known in Hokusai’s time.

But Hokusai also captured other protagonists in this image: fishermen threatened by the powerful element. In order to return home, men not only have to face the power of nature but also to overcome it with their frail boats. This is a picture of everyday life, near Enoshima island people observe this kind of struggling and witness fishermen coming back home.

And this proves — **the strength of a human.**

And the exhibition followed this notion. Looking at *A view of Mount Fuji Across Lake Suwa (Shinshū Suwa-ko)* one can enjoy a view in the morning, when a blue glow shrouds the shapes looming in the landscape. Hokusai's outstanding imagination and creativity prompted him to contrast the might of the perennially snow-capped mountain with a shabby fisherman's hut in the foreground.

The momentariness of the hut seems ennobled by the similarity of the line of the roof to the lines of the sacred mountain's slope. Hokusai often repeats this artistic method, guiding the viewer-wanderer around various places from which Mount Fuji can be seen. He shows us that many structures in the world around us are reminiscent of the its shape, of the sacred shape.

It's worth to point, because while analyzing the life work of Hokusai it seems that his creation was a hymn of praise in honor of a human.

*М. Кuzminykh*

**FAKE URUSHI LACQUER AND METHODS  
OF COUNTERFEITING ORIENTAL WORKS**

*М. Кузьмінук*

**ФАЛЬШИВИЙ ЛАК  
ТА МЕТОДИ ПІДРОБКИ ДАЛЕКОСХІДНИХ ЛАКОВИХ ТВОРІВ**

Urushi lacquer is a rare and expensive material, works made from it are always considered the pearl of eastern technical skill, therefore, in addition to original works, fakes always appear over time, which are also present in Ukrainian museum collections. Fakes can be divided by origin into those that were created in the West: chinoiserie and japonerie (based on dammar lacquer and shellac), as well as eastern fakes that can be created from lower quality materials, from cashew nut lacquer and synthetic urushi lacquer.

*Western counterfeit.* Lacquer art of the Far East had a significant influence on Western European culture. The fascination with Far Eastern lacquerware caused the search for substitutes for urushi lacquer and the appearance of imitations and orientalizing stylizations of Far Eastern lacquerware (chinoiserie and japonerie) in Europe, starting from the XVII century. Therefore, a relevant issue in the attribution of lacquer products is the distinction between original Far Eastern works and European stylizations and imitations. Due to the external similarity of originals and secondary works, it is necessary to use the methods of technical and technological expertise. The chemical composition of lacquer, depending on the type of trees, and the features of other materials used in the lacquer product are currently sufficiently studied in the world and can serve as an important guide in solving attribution issues. According to the author, it is difficult to consider such works as fakes, as they are stylistically too different from the originals. One of the examples of chinoiserie is an oriental cabinet with pull-out drawers in the exposition of the Great Palace sector, Zolochiv Castle Museum-Reserve department, it is attributed to an unknown master, China (unconfirmed), XIX century, wood, black lacquer, mother-of-pearl, marquetry, bronze handles. Judging by the shape of the legs of the cabinet, most likely it was made for export (namban), or it is a counterfeit in the style of chinoiserie. Decorative furniture with mother-of-pearl inlay is quite common in museum collections, but this

particular cabinet combines the techniques of marquetry and mother-of-pearl inlay, which makes it very different from all others of its kind.

*Eastern counterfeit.* The first substitute for urushi was lacquer made from cashew nuts because it was an order of magnitude cheaper and non-toxic. It was first used in the kintsugi technique (English kintsugi, Japanese 金継ぎ – “gold patch”; also known as kintsukuri, English kintsukuri, Japanese 金繕い – “gold repair”) – the Japanese art of restoring ceramic products using lacquers that do not mask cracks, but demonstrate and emphasize them as an integral part of history. Today, in kintsugi workshops, synthetic urushi is used instead of natural, and cashew lacquer is used to cover rare samurai swords and musical instruments. Of course, in terms of its properties, this lacquer is inferior to urushi, but its natural origin and testing sometimes gave a positive result. Thanks to the development of the chemical industry, many synthetic lacquers were created to imitate urushi lacquer. This process began since there are not enough places for the cultivation of the lacquer tree to obtain a sufficient amount of it. In connection with the widespread opinion at that time that lacquer is an allergen for representatives of the Caucasian race, European chemists faced the task of creating an analog of this unique consolidant and adhesive.

After all, compositions called “synthetic urushi” (on acrylate and polyphosphate bases) have existed since the 60s of the last century, but have little in common with the natural material, except for the name. The main criteria for finding a material for the base are as follows: the analog must be made of a renewable material, the base must be of natural origin, the composition of the final product, and the base must be soluble in water (this process is one of the properties of accelerating the polymerization of urushi) and have a similar structural lattice to urushi lacquer. Cardanol, which is contained in cashew oil, is renewable and polymerizes without solvents, and various variants of “synthetic urushi” have been developed on its basis. A Japanese analog based on cashew oil phenol derivative (CBCP) synthesized by oxidative polymerization of cardanol was described as a design concept for catalyzed laccase. “Artificial urushi” shows high viscoelasticity, it was developed and tested back in 2001 and described by Kobayashi S., Uyama H., and Ikeda R., but solvents were used to create it, which, accordingly, affects the reproducibility and purity of production. In 2017, successful experiments were conducted to create a solvent-free synthetic analog (CBCP) based on the ring-opening reaction of benzoxazine containing a phosphazene core with renewable cardanol developed by Huazhong University of Science and Technology in Wuhan Province (China). In the process of research, it was very common to come across works that were visually similar to the originals but were based on plaster or paper. One of the common technologies that are used is the casting of a mold from plaster and covering it with one layer of thick lacquer with the addition of coal, and while it has not yet hardened, the carving is done on it. When solidified, such an object is visually similar to a piece of consumer goods, since such imitations do not copy complex techniques. Such corks are quite common in Asian flea markets and are a good example of how demand creates supply.

*Simple tools for detecting counterfeit.* In addition to the visual signs, which can be known only to specialists dealing with the issue of urushi lacquer research, the simplest is the use of ultraviolet light and ammonia. Under ultraviolet light, urushi lacquer will have a cold shade, and fakes made of dammar or other lacquers will shine in yellow-orange tones. Also, if there are samples of the material for testing,

the fastest way is to throw a little of lacquer into the ammonia compound, if the lacquer does not start to dissolve, then there is a chance that it is urushi lacquer. In scientific institutions of the world, several laboratory methods are used, which allow identifying lacquer works with a certain country and the era of their creation. At the same time, the results of laboratory studies are necessary for the development of optimal methods of their restoration. Before starting the restoration of a lacquered product, it is necessary to carry out a preliminary analysis of the composition of the lacquer, the type of base and soil, specific processing techniques and decorative materials, and, depending on the results, an individual selection of restoration methods for each material, taking into account its origin and state of preservation.

*Conclusions.* The question of the value of the work is always decided by the originality and rarity of the work, therefore very often the value and uniqueness of fakes are leveled. Although in most cases such objects have a very interesting history behind them. The works of chinoiserie and japonerie are nowadays considered separate art, although they started to be created only to satisfy the demand in Western countries, but as a result, they became a separate direction and influenced the creation of the Anglo-Japanese style. In the museums of the East, there are already sections dedicated to forgeries, for example, himei – (Japanese 偽銘) these are signed works that are a forgery of the original, but made in the East. The term himei is quite often found in antiques, for example on Japanese swords, ceramic dishes, and teaware. Therefore, even a fake, regardless of the purpose of its origin, can be a gem of art.

*L. Tsitsuashvili*

**GOLDEN ROBE — JEWISH BRIDE'S WEDDING DRESS  
(COLLECTION OF GEORGIAN NATIONAL MUSEM)**

*Л. Цуцашвілі*

**ЗОЛОТА СУКНЯ — ВЕСІЛЬНЕ ВБРАННЯ ЄВРЕЙСЬКОЇ НАРЕЧЕНОЇ  
(КОЛЕКЦІЯ ГРУЗИНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ)**

The history of Jewish people living in Georgia started thousands of years ago. According to “Kartlis Tskhovreba” (Life of Kartli), a collection of Georgian historical chronicles, compiled in the Middle Ages, the first migration of Jews and their settlement in Mtskheta (old capital) was in the VI century B.C. Later, the migration of the Jews to Georgia took place several times and they settled in different regions.

Despite the subsequent assimilation, Georgian Jews have maintained their religion, traditions, and culture for centuries.

In the Georgian National Museum's Jewish collections there are many interesting and outstanding exhibits that came in 1952 after closing of Historical-ethnographic museum of Georgian Jews that functioned in Tbilisi from 1933 till 1951. Its collection was created on the basis of regional scientific-ethnographic expeditions.

Ethnographic, religious, or ritual items, as well as paintings and graphic works, reflect the life of Georgian-Jews. Both Georgian and Caucasian ethnography had a great influence on the Jewish clothing of men and women in Georgia. Jewish dress was different in different regions and echoed local traditions.

At the end of the XIX century and the beginning of the XX century, in Tbilisi and Kutaisi, the Jewish bride wore a white dress, while in Akhaltsikhe, completely distinctive, oriental-influenced dress and color were common.

The bride's wedding dress, called the "Okrokaba" (Golden Robe), was common in the Jewish community of Akhaltsikhe. The history or culture of the Jews living in Akhaltsikhe is distinctive, with an oriental influence on the region.

Golden Robe dress is a splendid wedding dress made of silk or velvet fabric and embroidered with gold, mostly with a plant ornament. Golden Robe was handmade wealthy colorful dress (usually red, green, purple, orange, yellow colors).

In the Georgian National Museum's Jewish collections there are some kinds of so-called Golden Robes, that belong to different social levels Jewish families, wealthy silk handmade dresses with wonderful golden embroideries or alternative colorful dresses with the printed ornaments.

Unlike wedding dresses, other bridal accessories were common – bride's gold velvet embroidered shoes, gold-embroidered waistcoat, woman's sandals, silver belt, various shawls and scarfs.

Jewish wedding tradition in Georgia includes many interesting rituals and customs, with specific characteristics in each region, as illustrated in the paintings and drawings of the first Jewish painter in Georgia Shalom Koboshvili (1876-1941) and Georgian artist David Gvelesiani (1890-1949) that was created especially for the Jewish museum in 1930s.

Sh. Koboshvili and D. Gvelesiani and collection of ethnographic materials. "Sugar-Bread" (Engagement ceremony), "Taking a Bride to the bath" – ancient Jewish tradition – rising and spiritual purification of the bride at the "Mikve" – ritual bath of synagogue, "Ajla – the wedding room" is aspecial ritual of the Jews of Akhaltsikhe. Koboshvili's works deserve particular interest. The painter who grew up in Akhaltsikhe depicts the special rituals characteristic for the Jews living in the region, with apparent oriental influence. Koboshvili's narrative pictures create chronicles of the life of Georgian Jews.

Jewish wedding traditions in Georgia include diverse rituals and customs, with specific characteristics in each region, as illustrated in the artworks of Shalom Koboshvili and David Gvelesiani.

*"The Sugar and the bread"* – The work depicts the first stage of a marriage tradition, the ceremony of engagement at the bride's parents' house, over a special "meal" of bread and sugar with sweets and "Khada" (Georgian pastry).

*"Pattering of a wedding dress"* – every scene connected to the wedding item is accompanied by ritual nuances. The cutting out of the bride's dress by merriment and gaiety of the female attendants creates solemnity.

*"Taking the bride to the bath-house (Mikveh)"* – an important moment of the wedding preparation includes taking a bride to the bath-house and rising her into a Mikveh, (the ritual bath-house).

*"Jayzy" – The inventory of trousseau* – several days before the wedding, it was a rule of estimating and making a detailed description of the dowry belonging to the bride. The ritual was held at the bride's house and was attended by her parents, invited judge, Rabbi, and Khakham. According to the tradition, they used to make a detailed list on the second page of the "Ketubah" (wedding contract), in order to account for the trousseau.

*“Khupah – a ritual of wedding ceremony”* – the Jews living in different countries obtain their own wedding traditions, but “Ketubah” is essential for all of them. It represents a decorated wedding contract, with special inscriptions on paper or oil paper. This tradition was founded in ancient times. The ceremony itself takes place under “Khupah”. According to the tradition, “Khupa” is a large piece of cloth material, revenged with silk and velvet Tallit, which is laid on the four columns or is held by four people, above the bride, groom and their maids, while reading “Ketubah”.

*“Ajla” – the wedding room*” – this tradition is related to the Akhaltsikhe region and was spread not only among Jews but also among Georgians. “Ajilak”, “Ajla” was a special sofa, placed in the corner of the Meskhet-Javakheti hall, and covered with the carpets and belonged to the bride-groom.

*A. Görlich*

**“HIKIFUDA” GRAPHICS IN PRE-MODERN JAPAN – TRADITIONAL  
ICONOGRAPHY IN ADVERTISING PRINTS**

*A. Ѓорліх*

**ГРАФІКА «ХІКІФУДА» В ДОМОДЕРНІЙ ЯПОНІЇ – ТРАДИЦІЙНА ІКОНОГРАФІЯ  
В РЕКЛАМНІЙ ПОЛІГРАФІЇ**

Hikifuda was an advertising print made with a woodcut or lithographic technique and sold to shop or workshop owners who filled it with their details (name, address, short description of the proposed goods or services) and distributed to customers. Leaflets and company occasional prints play a similar role today. «Hiku» in Japanese means «attract», «interest», «fuda» literally means «label», «tag», and therefore a trademark.

Hikifudas already existed in the Edo period (1600–1868), then they were leaflets without illustrations, but the peak of their popularity was in the Meiji era (1868–1912). Some Hikifuda also appeared at the beginning of the Shōwa period (1926–1989).

Like woodcuts depicting actors, geishas and courtesans or genre scenes, advertising leaflets appeared in the urban environment. Artists creating them at the end of the 19th century were inspired by the style of popular woodcuts, and probably some of them created designs for both artistic and advertising prints.

There weren’t many opportunities to advertise in the cities of that time. The hallmarks of a shop or workshop were mainly “noren” fabrics with the family “mon” or crest. It was a natural solution to give customers prints, for example, on the occasion of the New Year, to help their memory keeping the business in mind.

The most important information posted on the Hikifuda print was the name and address of the store or the workshop. Initially, elegantly calligraphed text was the main element of the leaflet. With time, more and more elaborate borders and images of objects or figures associated with prosperity, wealth, longevity, generally understood happiness were added, as well as other motifs that became interesting material for historical and cultural research in present times. The images took up more and more space, leaving little room for text. It was made with the use of the woodcut technique, and with time also the newly introduced copperplate and lithography, cheaper than woodcuts and easier to make. The lower quality of the prints was not of great importance in this case.

The thematic and stylistic variety of the Hikifuda prints makes today, next to woodcuts, an increasingly interesting topic for collectors of Japanese art. Among subjects presented on the prints there were New Year-related elements, such as calendars, gods of happiness, Mount Fuji, cranes, pine and bamboo, Daruma or animals connected with the current year. There were illustrations from the old and new heroes stories, such as Ushiwakamaru, Chūshingura, Sugiwara-no Michizane, Kibi-no Makibi, Momotarō, Kojima Takanori, Shishimai, as well as actors of Noh and Kabuki theatres. Also, there were images of women, sometimes related to the pictures of progress, technical innovations, such as cars, motor or steam ships, and telephones, and sometimes in the context of traditional work. All these iconographical aspects make the Hikifuda prints even more interesting as an illustration of a specific time and a source of history of Japanese culture.

*V. V. Horbachova*

**«ПРАБАСІ» ТА «МОДЕРН РЕВ'Ю»  
ЯК ТРЕНДСЕТТЕРИ ІНДІЙСЬКИХ ІЛЮСТРОВАНИХ ЖУРНАЛІВ**

*B. B. Горбачова*

**“PRABASI” AND “MODERN REVIEW” AS TRENDSETTERS  
OF INDIAN ILLUSTRATED MAGAZINES**

The advantage of the realistic tendency of art in Bombay and Calcutta was the full support of the Raj, who in turn patronized art establishments like societies and schools. The only thing that worked independently of the government were modern innovations, like printing technologies and mechanical reproduction processes, which were spread primarily by those who supported the idea of national revival.

This is a time when the Indian sensibility becomes an element of research and sometimes political speculation, which in turn will confirm the circulation of numerous caricatures from one side. According to P. Mitter Indians are becoming a “visual society” and enjoyed a rich diversity of printing – pictured magazines, illustrated books for children, and caricatures. The advent of high-quality printing forms gave more credibility to works of art. Academic art gradually began to win over public tastes thanks to the development of printing press and, thanks to this, regular publications.

In general, the mechanization of printing processes adjusts the demand for professions and poses new challenges along with new opportunities for journalists. Graphic artists, for example, could learn from magazine illustrators or caricaturists. Ramananda Chatterjee belongs to the school that combines literature and illustration in journalism.

“Prabasi” and “Modern Review” became the most popular magazines in society at the beginning of the XX century and R. Chatterjee too. From the beginning, “Prabasi” demonstrated its editor’s passion for art. On the cover of the first issue (1901) displayed a cultural synopsis of Indian architecture: Hindu, Muslim, Buddhist, Sikh, Burmese (all nationalities or countries under the Raj), the same photos are presented in one of the articles devoted to the peculiarities of Indian architecture.

The first print was immediately sold out and the publishing house had to do additional printing. Nevertheless, in Ramananda’s view, the circle of readers was

quite limited since it included only educated Indians. As a publisher, he needed more openness of ideas and a more competitive publication. Thus, in 1907, the English-language edition of “Modern Review” appeared, the task of which was to emphasize its nationalist message more clearly to English-speaking Indians, which proved to be a prescient move. R. Chatterjee was convinced that foreign rulers should know about the birth of nationalism. Before the appearance of “Modern Review”, the ground was prepared by an advertising campaign carried out by famous Indian writers. The magazine thus became the main forum for Indian nationalist intellectuals. It published articles related to politics, economics, social policy, and also poems, short stories, travels and works of art.

“Modern Review” was in English, and therefore reached the largest audience — it was read all over the country. A large part of the appeal of the magazine was the illustrations of new quality after quite familiar lithographs and woodcuts. The last one’s techniques with streaming printing had often low quality, and some publishers did without illustrations at all. New requests for illustration appeared after the distribution of the photography, which was able to capture the clarity and subtle gradations of light. For Ramananda, bad images were a pressing problem, familiar with current technical discoveries, saw halftone printing as an important step capable.

The experience of “Prabasi” and “Modern Review” became the basis, but instead of illustrations, the editor saturates the first issues with photographs, because the printing of illustrations was associated with the risks of obtaining a low-quality image. The most successful collaboration began when R. Chatterjee met Upendra Kishore Ray Chowdhury. His halftone printing techniques were widely used until recently and started a new stage in the development of printed illustrations of periodicals. The new quality of the printed image gave birth to trust in the magazine and among artists. Thanks to this, “Modern Review” became the first to publish paintings by such famous artists as R.R. Varma and A. Tagore.

The financial success of R. Chatterjee became the key to the study of the development of Indian illustrated periodicals. His regular magazines “Prabasi” and “Modern Review” were the impetus for the emergence of competing publications. Both set the trends for the further development of such publications, and besides, paid attention to the artistic achievements of India.

*E. Žeromska*

#### **КАВАКАМИ ОТОДЖИРО: НАРОДЖЕННЯ НОВОЇ ШКОЛИ (ШИНПА)**

*E. Жеромська*

#### **KAWAKAMI OTOJIRŌ: NEW SCHOOL (SHINPA) IN STATU NASCENDI**

In the middle of XIX century, the theatre scene in Japan was dominated by the bourgeois *kabuki* and the puppet theatre known as *bunraku*. However, the opening of the country to the world after over two centuries became a direct impulse for changes aimed — as it was believed — at the modernization of Japanese theatre, and in fact at the instilling on the domestic soil of the Western tradition. The process of its adaptation took many years in the atmosphere of dispute, and it was introduced by trial and error — thus it was almost as much accidental as a result of deliberate



actions. Apart from artists, this process involved also politicians and entrepreneurs, who understood the importance of these changes.

Radical proponents of the Western theatre sought to replace their own theatrical tradition with a new, foreign style, even trying to squander the *kabuki*, which originated at the beginning of the XVII century and which, unlike *nō* (the turn of the XIV and XV centuries), was the only actor theatre genre that was at the time developing in Japan. As a result, a trend called *shinpa*, or the new school, emerged in the late 1880s. The style of this trend was characterized by greater realism than in the case of *kabuki*, resulting mainly from the combination of the elements of *kabuki* and the European theatre. One of the most revolutionary solutions in *shinpa* was to allow women to appear on stage.

For some time, the Japanese disagreed as to who actually created *shinpa*. Some considered it to be the work of Sudō Sadanori (1867–1901). Others were more convinced by the achievements of Kawakami Otojirō (real name Kawakami Otokichi; 1864–1911). The dispute was finally ended by Kawatake Shigetoshi (1889–1967), an eminent *kabuki* scholar who appreciated Kawakami's achievements more and attributed these merits to him.

Our paper is devoted to both pioneers of epochal changes in the Japanese theatre, but especially to Kawakami Otojirō's initial activity, mainly in the period preceding his first trip (1899) to the United States and Europe — at a time when his life was often ruled by chance, pushing him to try his hand as a policeman, a civil rights activist (*jiyū minshū undō*) or *rakugoka* — a performer of humorous monologues called *rakugo*, as well as to function on the edge of politics, law, professional acting or to compete with Sudō Sadanori, the creator of *sōshi shibai* (play [performed by hooligans] *sōshi*), who was the first person in Japan to come up with the idea of using the theatre to proclaim political views (using appropriate camouflage to lull the vigilance of the censorship, in force at that time).

The greatest fame in this early period was brought to Kawakami by humorous musical skits *Oppekepē bushi*, which he created himself (around 1889) and also performed, and in which he mockingly referred, among others, to the representatives of political and financial elites, or to the changes in the habits and lifestyles of the Japanese.

Two long-term foreign tours, which Kawakami Otojirō went on, together with his band (Kawakami-za), in 1899–1901 (United States) and in 1901–1902 (Spain, France, Belgium, Germany, Austria, Hungary, Italy, Poland, Russia) had unexpectedly far-reaching effects. Together with his wife, Sada Yakko (1871–1946), a talented dancer and actress who turned out to be the biggest attraction for American and European audiences, they were the first Japanese stage artists to perform outside of Japan. Spreading knowledge about the Japanese theatre tradition, they initiated the Great Theatre Reform, whose initiators (Ryszard Wagner, Adolf Appia, Edward Craig and others) began to liberate the Western theatre from the fetters of imitative realism and of the box stage, and after returning to Japan, they initiated the process of creating a new school (*shinpa*), and soon afterwards also a new theatre (*shingeki*).

*Юлія Осадча-Феррейра*

**ТАЯМА КАТАЙ: РЕФОРМАТОР СУЧАСНОГО ЯПОНЬСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА  
(ДО 150-РІЧЧЯ НАРОДЖЕННЯ ПИСЬМЕННИКА)**

*Yu. Osadcha-Ferreira*

**TAYAMA KATAI. THE REFORMER OF MODERN JAPANESE LITERATURE  
(TO THE 150<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE WRITER)**

У січні цього року, 150 років тому, народився письменник, патріарх і теоретик японського натуралізму, літературного mainstream перших десятиліть ХХ століття, Таяма Катай (1872–1930).

Його повість «Постіль» («Футон», 1907) стала вододілом у японській літературі нового часу. Новаторськими були не лише літературні прийоми та мова. Порушення ним проблеми стосунків викладач-учениця викликало неймовірний резонанс у японському суспільстві. За словами Шімамура Хогецу, він був першим, хто показав не стільки огидні вчинки, скільки огидні думки. Фактично, Таяма мимоволі відкрив «ящик Пандори» — внутрішній світ літератора й простої земної людини свого часу, з усіма її бажаннями, душевним сум'яттям і острахами. У літературі Японії ця повість стала зразковим твором, у якому на передньому плані зображено вольову, розкуту, освічену, молоду і привабливу жінку нової формації; жінкою з традиційним вихованням і поведінкою, котра викликає роздратованість головного героя, зображена його дружина. Критика одноставно визнає повість «твором вузько інтимного плану». Як і в більшості творів соціально незаангажованих, віддалених від перипетій суспільного життя письменників, опис подій обмежується сум'яттям і хвилюваннями головного героя, які не пов'язані ані з середовищем, ані з його стосунками з іншими людьми його коханої, дружини і ще декількох людей. Поволі переконавання, що письменник може правдиво описувати лише власний досвід і власні відчуття, ставали творчою настановою для японських письменників нової генерації та значною мірою визначило напрям руху японської літератури перших десятиліть ХХ ст.

Жіночі принади — природня врода, зачіски, наряди й інші розмаїті вичепури — як заборонений плід у переломленні чоловічих пождань і малодушності, наївності і недосвідченість молодості в тенетах розсудливої й невблаганної реальності в період емансипації та просвітництва за європейським зразком у процесі повільного відмирання старих поглядів на життя, родинні стосунки й взаємини між чоловіком і жінкою. Ці назрілі пекучі для тогочасного японського суспільства теми він розвивав у своїх оповіданнях, стверджуючи право на вільний вибір і помилки, отже, ставлячи під сумнів першість обов'язку перед почуттями. Власне, саме так був покладений початок епохи літературних сповідей і розвиток японської еґо-белетристики, зокрема жанру ватакуші-шюсецу.

Однак його літературна спадщина не вичерпується лише тематикою недозволеного кохання і сороміцьких відчуттів. Письменник широко цікавився побутом пересічних людей, яким судилося жити в епоху зречення давніх звичаїв і традиційного плину життя заради технологічного прогресу. Його герої завжди рухаються: вони мандрують від села до міста, від провінції до столиці, з минулої епохи в сучасність. Вони чинять опір і підкоряються, сумніваються

й приймають доленосні рішення, прагнуть особистого щастя і страждають, зраджують і жертвують собою.

Безглуздість і трагічність — атрибути війни в оповіданнях Таяма. Він посправжньому переймався долями військових і мирного населення, втягнутого в коловорот армійських дій у Маньчжурії наприкінці XIX століття та біля берегів Японії під час російсько-японської війни на початку XX століття.

Таяма Катай — один з найактивніших літературних критиків своєї доби, основний теоретик японського натуралізму і письменник, найбільше непослідовний у своїх поглядах на мистецтво і літературу.

*Weike Van*

### **ЗОБРАЖАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ЯК ЕЛЕМЕНТИ КОМПОЗИЦІЙНОЇ МОВИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ В СУЧАСНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ**

*Weike Wang*

#### **IMAGERY PRINCIPLES AS ELEMENTS OF THE COMPOSITION LANGUAGE OF AN ARTWORK IN MODERN PAINTING OF CHINA**

У центрі нашої уваги перебуває коло питань, спрямоване на систематизацію зображальних принципів, серед яких: питання особливостей поняттєво-термінологічного бачення композиції; осмислення системи композиційних принципів як зображальної програми художнього твору; з'ясування засад репрезентації композиційно-пластичної мови сучасного китайського живопису. Аналіз фахових досліджень китайських вчених дозволяє виокремити три зображальні принципи: формальний, структурний, та емоційно-образний.

*Формальний принцип* є органічним продовженням продовженням геометричної та об'єктної природи художнього зображення. У його апараті вагоме місце посідають поняття мистецької геометрія, форма, та площини, а композиційно-пластична мова в цілому виступає результатом формального врегулювання об'єктів, площин та способів відповідності між ними. У рамках такого підходу аналізують композицію досить широке коло авторів.

Приміром, Ван Цуй (王翠) розглядає композицію в художніх творах як комплекс узагальнюючих дію, які спрямовані на дві аспекти візуальності: узагальнення зображальної та форматної площини картини. Ці міркування приводять його до висновку, що композиція — це, передусім, «сума геометричних форм, зображених на картині», яка максимально формалізована та репрезентує авторське бачення образності за допомогою формоутворення. Відтак, написання картини означає «попереднє узагальнення об'єктів». Рухаючись від абстрактних форм, митець поступово створює предметність зображення, формує плани та масштаби зображеного.

Формальну основу композиції в живописі розглядає у своїй статті і Лі Сін (李星), визначаючи форму об'єкта як базову модель для узгодження елементів зображального простору. І хоча автор посилається на чимало прикладів з традиційного китайського живопису, в якому художньо-образна морфологія мала досить вузькі канонічні рамки, його висновки обернені в сторону еволюції форм в сучасному образотворчому мистецтві, де «специфічність відмінностей форми» є вкрай різноманітною.

*Структурний принцип* ґрунтується на базових художньо-просторових засадах живопису, що ставить у центр уваги дослідників поняття пропорції та масштабу елементів. В межах цього принципу композиція унормовує просторову схему картини, яка є своєрідним художнім тлом образності зображення. Зазначений принцип викликає чимало дискусій, у тому числі в рамках дослідження посттрадиційних напрямів живопису Китаю.

Наприклад, Хе Куй (何奎), не заперечуючи особливої ролі формальних аспектів композиції, наголошує на її структурному статусі. Саме як одна з формальних мов живопису, композиція виступає основним унормування структури картини: вона «передає (візуалізує формально-пластичними засобами – Авт.) думки художника», формує естетичну програму твору, генеруючи образно-емоційні відгуки глядача. Водночас структурні засади композиції відображають «потенціал» структури роботи, тобто виражають не тільки безпосередньо висловлені форми, предмети, об'єми, але й дають простір для різноманітних інтерпретацій у їхніх межах.

На наш погляд, вкрай вагомим є те, що саме у межах структурного підходу митці прагнуть визначати певні норми (правила) формальної краси, звертаючись до аспекту структурності твору, як до доказу існування усталених ефектів сприйняття образності живопису.

*Емоційно-образний підхід.* У межах зазначеного підходу композиція не втрачає свого формально-структурного значення, проте набуває додаткових художньо-образних конотацій. Для китайського живопису, як засвідчує Ван Цзіцин (王际清), має вагоме значення конвертація композиційно-пластично цілісності у емоційно-образну. Приміром, вчений пропонує аналіз двох протилежних точок зору на композицію: перша ґрунтується навколо структури зображення та має очевидних нахил у сторону техніки написання твору (вже неодноразово згадане нами «макетування» зображення); друга спрямовує вістря уваги на масштаби та плани зображення. Проте в обох випадках йдеться про методики і принципи розташування елементів у площині зображувального простору, яке «не має змісту без емоційного цілого».

Такий взаємозв'язок між композиційно-пластичною схемою твору та його інтерпретацією потребує додаткового інструментарію, який дослідники шукають і у фізичній, і в ідейній природі живопису. Для прикладу наведемо концепцію Ма Дегуй і Ю Літінг (马德贵, & 余莉婷), щодо «внутрішньої побудови твору» (або «внутрішньої композиції»).

Таким чином, проаналізовані нами дослідження дозволяють зробити наступні висновки. Для китайських дослідників, композиція – це цілком самостійна зображальна мова живопису. Вона складається з набору властивих компонентів, серед яких головними є: форма об'єктів, структура зображення, побудова планів та співмасштабності елементів. Ознакою правильності та довершеності композиційної мови твору є художня цілісність картини, яка досягається за допомогою цілої системи зображальних принципів та підходів. Як інструментарій вираження ідентичності митця, важливе значення мають засадничі складники зображальної мови, серед яких домінуючу позицію посідають формальний, структурний та емоційно-образний принципи.

## ЗМІСТ

### СЕКЦІЯ:

#### МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ І СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

<b>Н. Шолухо (N. Sholukho)</b> <b>«ЕКОНОМІКА ВРАЖЕНЬ» ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА</b> (“EXPERIENCE ECONOMY” AS A CULTURAL PRACTICE).....	3
<b>Є. Ворожейкін (Ye. Vorozheikin)</b> <b>ДИСТАНЦІЙНЕ ЧИТАННЯ ЯК ОДИН З МЕТОДІВ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ</b> <b>ДОСЛІДЖЕНЬ</b> (REMOTE READING AS ONE OF THE METHODS OF CULTUROLOGICAL RESEARCHES) .....	5
<b>О. Суховій (O. Sukhovii)</b> <b>ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ В КРАЇНАХ</b> <b>СХІДНОЇ ЄВРОПИ</b> (TRAINING OF CULTUROLOGICAL FIELD SPECIALISTS IN EASTERN EUROPEAN COUNTRIES) .....	6
<b>Т. Булах (T. Bulakh)</b> <b>ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ ЗА ОПП «РЕКЛАМА ТА ЗВ’ЯЗКИ З ГРОМАДСЬКІСТЮ</b> <b>В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ», «СОЦІАЛЬНА ТА КУЛЬТУРНА ЖУРНАЛІСТИКА»</b> <b>У ВОЄННИЙ ЧАС</b> (TRAINING OF STUDENTS FOR THE EPP “ADVERTISING AND PUBLIC RELATIONS IN THE SOCIOCULTURAL SPHERE”, “SOCIAL AND CULTURAL JOURNALISM” IN WARTIME).....	8
<b>П. Берест (P. Berest)</b> <b>МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ</b> <b>ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ</b> (METHODOLOGICAL BASIS OF CULTUROLOGICAL RESEARCHES OF TOURIST DESTINATIONS).....	9
<b>В. Савченко (V. Savchenko)</b> <b>МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРАКТИКИ HANDMADE</b> (METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF HANDMADE PRACTICE RESEARCH).....	11
<b>Д. Сокол (D. Sokol)</b> <b>ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ</b> (THE EUROPEAN CONTEXT OF THE UKRAINIAN NATIVITY SCENE TRADITION).....	12
<b>П. Голотенко (P. Holotenko)</b> <b>ПОНЯТТЯ «НАУКОВОСТІ» ГУМАНІТАРНОЇ ГАЛУЗІ ЗНАТЬ</b> (THE CONCEPT OF “SCIENTIFICITY” OF THE HUMANITARIAN FIELD OF KNOWLEDGE).....	14
<b>Є. Водяxін (Y. Vodiakhin)</b> <b>ФУТУРИЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ ЯК НОВИЙ СПОСІБ</b> <b>ІНСТИТУАЛІЗАЦІЇ</b> (FUTURISM IN SOVIET-ERA UKRAINIAN THEATER AS A NEW WAY OF INSTITUTIONALIZATION) .....	16
<b>О. Козоріз (O. Kozoriz)</b> <b>ВІД НОМО LUDENS ДО НОМО MOBILUDENS: ЕВОЛЮЦІЯ ГРИ В КУЛЬТУРІ</b> (FROM HOMO LUDENS TO HOMO MOBILUDENS: THE EVOLUTION OF PLAY IN CULTURE) .....	19
<b>І. Галушко (I. Halushko)</b> <b>ПРОПАГАНДИСТСЬКА АНІМАЦІЯ В ЯПОНІЇ 1940-Х РР: СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ</b> (PROPAGANDA ANIMATION IN JAPAN OF 1940S: SEMIOTIC ANALYSIS) .....	20

### СЕКЦІЯ:

#### УКРАЇНСЬКА ТА СВІТОВА КУЛЬТУРА В УМОВАХ ЦИВІЛІЗАЦІЙНОЇ ДИНАМІКИ

<b>М. Александрова (M. Aleksandrova)</b> <b>TRAUMA STUDIES СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ</b> (TRAUMA STUDIES OF MODERN UKRAINE).....	22
<b>А. Корнєв (A. Korniev)</b> <b>ТРИ ДОВБУШИ: ДО ІКОНОГРАФІЇ ОБРАЗУ «НАРОДНОГО ГЕРОЯ»</b> (THREE DOVBUSHES: TO THE ICONOGRAPHY OF THE IMAGE OF THE “NATIONAL HERO”) .....	23

<b>I. Новоселецька (I. Novoseletska)</b> <b>ВПЛИВ СЬОГОДЕННЯ НА ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ</b> (TODAY'S INFLUENCE ON THE VECTORS OF THE WORLD CULTURE DEVELOPMENT) .....	25
<b>Л. Тишевська (L. Tyshevska)</b> <b>НАУКОВІ НАДБАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕРНОЇ ДОБИ. ІЗМАЇЛ СРЕЗНЕВСЬКИЙ</b> (SCIENTIFIC ASSETS OF UKRAINIAN MODERN AGE. IZMAIL SREZNEVSKYI).....	27
<b>А. Авершина (A. Avershyna)</b> <b>ОБРАЗ ЖІНКИ-МАТЕРІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МЕДІАКУЛЬТУРІ</b> (THE IMAGE OF A WOMAN-MOTHER IN A MODERN UKRAINIAN CULTURE) .....	28
<b>А. Біленька (A. Bilenka)</b> <b>ВПЛИВ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ НА ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА</b> <b>В ТЕАТРІ ТА КІНО (THE INFLUENCE OF VALUE ORIENTATIONS</b> ON THE PECULIARITIES OF THE STAGE SPEECH IN THEATER AND CINEMA) .....	30
<b>Н. Ігнат'єва (N. Ihnatieva)</b> <b>СЦЕНІЧНИЙ РУХ ЯК ЗАСІБ НЕВЕРБАЛЬНОГО СПІЛКУВАННЯ ПЕРСОНАЖІВ</b> <b>У ПЛАСТИЧНІЙ КУЛЬТУРІ (STAGE MOVEMENT AS A MEAN OF NON-VERBAL</b> COMMUNICATION OF CHARACTERS IN PLASTIC CULTURE) .....	32
<b>О. Проскуражкова (O. Proskuriakova)</b> <b>МИСТЕЦТВО ГРИМУ В КУЛЬТУРІ САКРАЛІЗАЦІЇ</b> (THE ART OF MAKE-UP IN THE CULTURE OF SACRALIZATION) .....	33
<b>Ю. Соловійова (Y. Soloviova)</b> <b>ЕКОЦЕНТРИЧНІ АСПЕКТИ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ТА ЇХ ІНТЕГРАЦІЯ</b> <b>В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ (ECOCENTRIC ASPECTS</b> OF AESTHETIC EDUCATION AND THEIR INTEGRATION TO THE MODERN CULTURAL SPACE) .....	35
<b>О. Яриніч (O. Yarynich)</b> <b>ЕЛЕМЕНТ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ</b> <b>«ЗНАННЯ ТА ПРАКТИКИ ПРИГОТУВАННЯ САХНОВШЧИНСЬКОГО КОРОВАЮ»</b> <b>В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (ELEMENT OF THE INTANGIBLE</b> CULTURAL HERITAGE OF UKRAINE "KNOWLEDGE AND PRACTICES OF PREPARING SAKHNOVSHCHYNA LOAF" IN THE CONDITIONS OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR) .....	37
СЕКЦІЯ:	
ФІЛОСОФСЬКІ, СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ТА ПРАВОВІ ВИМИРИ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ	
<b>В. Лисенкова (V. Lysenkova)</b> <b>ДО ПИТАННЯ ЗМІН СПОСОБУ ЖИТТЯ В СУСПІЛЬНИХ УМОВАХ</b> (TO THE ISSUE OF LIFESTYLE CHANGES IN SOCIAL CONDITIONS) .....	39
<b>Ю. Потоцька (Y. Pototska)</b> <b>КРИТИКА ПОСТМОДЕРНІЗМУ ТА ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ НОВОЇ</b> <b>КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ (CRITICISM OF POSTMODERNISM</b> AND THE PROBLEM OF DEFINING A NEW CULTURAL PARADIGM) .....	40
<b>І. Ушно (I. Ushno)</b> <b>УКРАЇНСЬКИЙ ПІДПРИЄМНИЦЬКИЙ ЕТОС: СОЦІОФІЛОСОФСЬКИЙ КОНТЕКСТ</b> (UKRAINIAN ENTREPRENEURIAL ETHOS: SOCIOPHILOSOPHICAL CONTEXT) .....	41
<b>В. Петренко (V. Petrenko)</b> <b>ІМПЛІЦИТНІСТЬ ПОНЯТТЯ ПОСЕРЕДНІСТЬ У КОНТЕКСТІ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ</b> <b>КУЛЬТУРИ НА ПРИКЛАДІ ДІАЛОГІВ ПЛАТОНА (IMPLICITNESS</b> OF THE CONCEPT OF MEDIOCRITY IN THE CONTEXT OF ANCIENT GREEK CULTURE ON THE EXAMPLE OF PLATO'S DIALOGUES) .....	43
<b>С. Криворутченко (S. Kryvorutchenko)</b> <b>МОДНИЙ ДОСВІД РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ ЯК КУЛЬТУРНА ТРАВМА</b> (THE FASHION EXPERIENCE OF THE SOVIET ERA AS A CULTURAL TRAUMA) .....	44
<b>К. Попова-Коряк (K. Popova-Koriak)</b> <b>ДІАЛОГ ІСЛАМСЬКОЇ ТА ЗАХІДНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ПРАВ ЛЮДИНИ</b> (DIALOGUE BETWEEN ISLAMIC AND WESTERN CONCEPTS OF HUMAN RIGHTS) .....	46

<b>D. Bilan, Y. Troian</b> (Д. Білан, Є. Троян) <b>HUMAN RIGHTS AND FREEDOMS AS COMPONENTS OF UKRAINIAN PEOPLE'S POLITICAL CULTURE IN TERMS OF GLOBAL CRISIS</b> (ПРАВА І СВОБОДИ ЛЮДИНИ ЯК СКЛАДОВІ ПОЛІТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В УМОВАХ ГЛОБАЛЬНОЇ КРИЗИ).....	48
---	----

СЕКЦІЯ:

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, МУЗЕЄЗНАВСТВА ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВА

<b>А. Шербань</b> (A. Shcherban) <b>ЕТАПИ ІСТОРІЇ ГЛИНЯНОЇ ПЛАСТИКИ СЛОБОЖАНЩИНИ</b> (STAGES OF THE HISTORY OF CLAY PLASTICS OF SLOBOZHANSKYNA).....	49
<b>С. Муравська</b> (S. Muravska) <b>ВІЙНА ТА УКРАЇНСЬКІ МУЗЕЇ: ВИКЛИКИ І ЧУЖІ ДОСВІДИ</b> (WAR AND UKRAINIAN MUSEUMS: CHALLENGES AND FOREIGN EXPERIENCE).....	51
<b>М. Тортіка, О. Бубенок</b> (M. Tortika, O. Bubenok) <b>ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ НАРОДІВ СТЕПУ В МУЗЕЯХ СХОДУ ТА ПІВДНЯ УКРАЇНИ ЗА УМОВ ВОЄННОГО ЧАСУ</b> (THE PROBLEM OF PRESERVING OF THE CULTURAL HERITAGE OF THE STEPPE PEOPLES IN THE MUSEUMS OF THE EAST AND THE SOUTH OF UKRAINE DURING THE WARTIME CONDITIONS).....	53
<b>Т. Росул</b> (T. Rosul) <b>ДО ПИТАННЯ АКТУАЛІЗАЦІЇ НАРОДНО-ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК ЧАСТИНИ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ</b> (ON THE ISSUE OF UPDATING OLK-SONG CREATIVITY AS A PART OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE).....	55
<b>С. Ганус</b> (S. Hanus) <b>ІСТОРИЧНІ ОБСТАВИНИ ТА МЕНТАЛЬНІ ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ НІМЕЦЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У НЮРНБЕРЗІ В СЕРЕДИНІ ХІХ СТ.</b> (HISTORICAL CIRCUMSTANCES AND MENTAL PREREQUISITES FOR THE CREATION OF THE GERMAN NATIONAL MUSEUM IN NUREMBERG IN THE MIDDLE OF XIX CENTURY).....	57
<b>О. Караманов</b> (O. Karamanov) <b>СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ПРОЄКТУВАННЯ МУЗЕЙНОГО ПРОСТОРУ</b> (MODERN APPROACHES TO THE DESIGNING OF MUSEUM SPACE).....	59
<b>Т. Куцаєва</b> (T. Kutsaieva) <b>ПРО КІРКУТ В ОТИНІЇ: ПРО ПЕРСПЕКТИВНІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТА ОКРЕМОЇ МУЗЕЄФІКАЦІЇ</b> (ABOUT KIRKUT IN OTYNIA: ON PROSPECTIVITY OF A SEPARATE MUSEUMIFICATION OF THE OBJECT).....	60
<b>М. Міщенко</b> (M. Mishchenko) <b>НОРМАТИВНІ АСПЕКТИ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ МУЗЕЙНОЇ СФЕРИ</b> (NORMATIVE ASPECTS OF DIGITALIZATION OF THE NATIONAL MUSEUM SPHERE).....	62
<b>О. Біррова</b> (O. Birova) <b>ПУБЛІЧНА ІСТОРІЯ В МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРІ</b> (PUBLIC HISTORY IN THE MUSEUM SPACE).....	64
<b>А. Лузан</b> (A. Luzan) <b>TELEGRAM КАНАЛ ХАРКІВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ М. Ф. СУМЦОВА ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ МУЗЕЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ</b> (TELEGRAM CHANNEL OF THE M. F. SUMTSOV KHARKIV HISTORICAL MUSEUM AS ONE OF THE MEANS OF MUSEUM COMMUNICATION).....	65
<b>Я. Лихолетов</b> (Y. Likholyetov) <b>АНТОН ГРИГОРОВИЧ СЛЮСАРСЬКИЙ ТА ЙОГО ВНЕСОК У ПАМ'ЯТКООХОРОННУ ДІЯЛЬНІСТЬ ХАРКІВЩИНИ</b> (ANTON HRYHOROVYCH SLYUSARSKY AND HIS CONTRIBUTION TO MONUMENT PROTECTION ACTIVITIES IN KHARKIV REGION).....	66
<b>Н. Бабкова</b> (N. Babkova) <b>М. С. ВОЛОБУЄВ — ПЕРШИЙ ДЕКАН ФАКУЛЬТЕТУ ПОЛІТИЧНОЇ ОСВІТИ ХАРКІВСЬКОГО ІНСТИТУТУ НАРОДНОЇ ОСВІТИ</b> (M. VOLOBUEV — THE FIRST	

DEAN OF THE FACULTY OF POLITICAL EDUCATION OF THE KHARKIV INSTITUTE OF PUBLIC EDUCATION) ..... 68

**І. Споденець (I. Spodenets)**

**ТОКЕНІЗАЦІЯ ОБ'ЄКТІВ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОЇ СПАДЩИНИ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ВІДОМЧОГО МУЗЕЙНО-КУЛЬТУРНОГО КОМПЛЕКСУ «УФТІ. ХАРКІВ»)** (TOKENIZATION OF SCIENTIFIC AND TECHNICAL HERITAGE OBJECTS (ON THE BASIS OF ACTIVITY OF THE DEPARTMENTAL MUSEUM AND CULTURAL COMPLEX "UKRAINIAN PHYSICS AND TECHNOLOGY INSTITUTE. KHARKIV\*)) ..... 70

**Є. Калашник (Y. Kalashnyk)**

**ПЕРСПЕКТИВИ СТВОРЕННЯ ВІДДІЛУ «ЛАПІДАРИЙ» У БІЛИЦЬКОМУ КРАЄЗНАВЧОМУ МУЗЕЇ** (PROSPECTS FOR THE CREATION OF THE "LAPIDARIUM" DEPARTMENT IN BILYTSKE MUSEUM OF LOCAL LORE) ..... 72

**К. Гредель-Чікір (K. Hredel-Chikir)**

**РОБОТА ВИСТАВКОВОЇ ЗАЛИ МІСТА ГОРИШНІ ПЛАВНИ В УМОВАХ ВІЙНИ** (THE WORK HORISHNI PAVNI EXHIBITION HALL DURING THE WAR) ..... 73

**К. Ткачук, Є. Кучаєва (K. Tkachuk, T. Kutsaieva)**

**МАРКЕТИНГ У КОНТЕКСТІ ВІТЧИЗНЯНОГО МУЗЕЄЗНАВСТВА** (MARKETING IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN MUSEOLOGY) ..... 75

**К. Ткаченко (K. Tkachenko)**

**СІЛЬСЬКІ МУЗЕЇ В УМОВАХ ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ГОРИШНЬОПЛАВНІВСЬКОЇ МІСЬКОЇ ОТГ** (RURAL MUSEUMS IN CONDITIONS OF DECENTRALIZATION ON THE EXAMPLE OF HORISHNI PAVNI UNITED TERRITORIAL COMMUNITY) ..... 77

**Г. Кудряшов (H. Kudriashov)**

**МУЗЕЄФІКАЦІЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ГЕРОЯ УКРАЇНИ, НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ РАЇСИ КИРИЧЕНКО: ІСТОРИОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ** (MUSEUMIFICATION OF THE CREATIVE HERITAGE OF THE HERO OF UKRAINE, THE PEOPLE'S ARTIST OF UKRAINE RAISA KYRICHENKO: HISTORIOGRAPHY OF THE PROBLEM) ..... 79

**Ю. Миленька (Y. Mylenka)**

**ВІШАНУВАННЯ ПАМ'ЯТІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА В КОЗЕЛЬЦИНСЬКІЙ ГРОМАДІ (ПОЛТАВЩИНА)** (HONORING THE MEMORY OF OLES HONCHAR IN THE KOZELSHCHYNA COMMUNITY (POLTAVA REGION))..... 81

**О. Неділько (O. Nedilko)**

**«У МИНУЛЕ КРОК ЗА КРОКОМ...» – ПРОЄКТ МУЗЕЄФІКАЦІЇ ОБ'ЄКТУ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ ТА ПРИРОДНИЧОЇ СПАДЩИНИ КІНБУРНЬСЬКОЇ КОСИ** ("STEP BY STEP TO THE PAST..." – MUSEUMIFICATION PROJECT OF THE OBJECT OF HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE — KINBURN SPIT) ..... 82

**А. Гузенко (A. Huzenko)**

**МУЗЕЄФІКАЦІЯ ЖИТЛОВИХ БУДИНКІВ У ХАРКОВІ. ПЕРСПЕКТИВИ** (MUSEUMIFICATION OF RESIDENTIAL BUILDINGS IN KHARKIV. PERSPECTIVES) ..... 83

**Є. Різниченко (Y. Riznychenko)**

**УКРАЇНСЬКА СЕЦЕСІЯ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ЗАРЕЦЬКОГО** (UKRAINIAN SECESSION IN THE WORKS OF VIKTOR ZARETSKYI)..... 84

**Г. В. Григорчук (H. Hryhorchuk)**

**НАРОДНИЙ БУДИНОК В М. ДИКАНЬКА** (PEOPLE'S HOUSE IN DYKANKA)..... 86

СЕКЦІЯ:

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНІ ВИМІРИ ТУРИЗМУ

**Malamane Mohamed, O. Bilyk, A. Borysova**

(Маламан Мохамед, О. Білик, А. О. Борисова)

**UKRAINIAN-MOROCCAN INTERCULTURAL COOPERATION**

**OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE** (УКРАЇНСЬКО-МАРОККАНСЬКЕ МІЖКУЛЬТУРНЕ СПІВІБІТНИЦТВО ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ) ..... 88



<b>В. Степанов (V. Stepanov)</b> <b>ТУРИЗМ ЯК МАСОВЕ СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ</b> (TOURISM AS A MASS SOCIO-CULTURAL PHENOMENON) .....	90
<b>Л. Божко (L. Bozhko)</b> <b>МЕМОРИАЛЬНИЙ ТУРИЗМ: СУТНІСТЬ ТА УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ</b> (MEMORIAL TOURISM: ESSENCE AND UKRAINIAN REALITY).....	92
<b>О. Губарев (O. Hubariev)</b> <b>ІНВЕСТИЦІЇ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ЕКОНОМІЧНОГО УСПІХУ УКРАЇНИ</b> (INVESTMENTS AS AN INTEGRAL COMPONENT OF THE ECONOMICAL SUCCESS OF UKRAINE).....	93
<b>Н. Максимовська (N. Maksymovska)</b> <b>СПЕЦИФІКА МЕНЕДЖМЕНТУ АНІМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ</b> <b>В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ</b> (SPECIFICITY OF MANAGEMENT OF ANIMATION ACTIVITIES IN THE SOCIO-CULTURAL SPHERE) .....	95
<b>Г. Охріменко (H. Okhrimenko)</b> <b>ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ІДЕЙ У РОБОТІ МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ</b> (VISUALIZATION OF IDEAS IN THE ACTIVITY OF A SOCIAL CULTURAL SPHERE MANAGER) .....	96
<b>М. Зайцева (M. Zaitseva)</b> <b>ТЕХНОЛОГІЇ БЛОКЧЕЙН ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДВИЩЕННЯ ОПЕРАЦІЙНОЇ</b> <b>ЕФЕКТИВНОСТІ ПІДПРИЄМСТВ ІНДУСТРІЇ ГОСТИННОСТІ</b> (BLOCKCHAIN TECHNOLOGIES AS A TOOL FOR INCREASING THE OPERATIONAL EFFICIENCY OF ENTERPRISES IN THE HOSPITALITY INDUSTRY) .....	98
<b>Г. Пшинка (H. Pshynka)</b> <b>ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ «ЗВ'ЯЗКИ З ГРОМАДСЬКІСТІЮ»</b> <b>В КОМУНІКАТИВНОМУ МАРКЕТИНГУ</b> (THEORETICAL JUSTIFICATION OF THE CONCEPT OF "PUBLIC RELATIONS" IN COMMUNICATIVE MARKETING).....	99
<b>М. Лахман (M. Lakhman)</b> <b>ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА НА МАКЕТІНГ ТУРИЗМУ</b> (THE IMPACT OF SOCIAL MEDIA ON TOURISM MARKETING).....	101
<b>Н. Подпоріна (N. Podporina)</b> <b>ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У РЕСТОРАННОМУ БІЗНЕСІ</b> (USE OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN THE RESTAURANT BUSINESS).....	103
<b>К. Мартюхіна (K. Martiukhina)</b> <b>СТВОРЕННЯ СОЦІАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ (НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ</b> <b>КНАРКІВ ZERO WASTE)</b> (CREATING SOCIAL ADVERTISING FOR KHARKIV ZERO WASTE PROJECT).....	105
<b>Є. Гурієлі (L. Hurieli)</b> <b>СОЦІАЛЬНІ ФУНКЦІЇ ІНСТИТУТУ ТУРИЗМУ</b> (SOCIAL FUNCTIONS OF THE TOURISM INSTITUTE).....	106
<b>А.Синько, К. Спесивцева (A. Synko, K. Spesyvtseva)</b> <b>ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ КОЛЬОРУ В ТУРИСТИЧНОМУ ПРОДУКТІ</b> <b>ДЛЯ НЕЗРЯЧИХ ЛЮДЕЙ – «ВІДЧУЙ» КОЛІР!</b> (FEATURES OF THE APPLICATION OF COLOR IN A TOURIST PRODUCT FOR VISUALLY IMPAIRED PEOPLE – "FEEL" COLOR!).....	108
<b>Д. Харасик (D. Kharasyk)</b> <b>ТУРИЗМ ЯК АТРИБУТ У ЖИТТЄВОМУ ПРОСТОРІ ЛЮДИНИ</b> (TOURISM AS AN ATTRIBUTE IN HUMAN LIVING SPACE) .....	109
<b>Л. О. Мороз (L. Moroz)</b> <b>СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНА СФЕРА ТУРИЗМУ</b> (SOCIO-ECONOMIC ASPECT OF TOURISM) .....	111
<b>О. В. Мелентьєва (O. Mielientieva)</b> <b>СОЦІАЛЬНІ АСПЕКТИ МІЖНАРОДНОГО ТУРИЗМУ</b> (SOCIAL ASPECTS OF INTERNATIONAL TOURISM) .....	112

<b>Д. Осадчий (D. Osadchii)</b> <b>МІЖНАРОДНИЙ ТУРИЗМ ЯК СПОЖИВЧИЙ РИНОК ПОСЛУГ</b> (INTERNATIONAL TOURISM AS A CONSUMER MARKET OF SERVICES).....	114
<b>А. Рибалко (A. Rybalko)</b> <b>ТУРИСТИЧНА ПОСЛУГА У СФЕРІ ОБСЛУГОВУВАННЯ</b> (TOURIST SERVICE IN THE SERVICES SECTOR) .....	115
<b>К. Поліванова (K. Polivanova)</b> <b>ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ УПРАВЛІННЯ ПЕРСОНАЛОМ</b> <b>ПІДПРИЄМСТВА</b> (PECULIARITIES OF THE FORMATION OF THE PERSONNEL MANAGEMENT SYSTEM OF THE ENTERPRISE).....	117
<b>А. Рижова (A. Ryzhova)</b> <b>ЕКОНОМІЧНА ЕФЕКТИВНІСТЬ ІННОВАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА ПІДПРИЄМСТВІ</b> (ECONOMIC EFFICIENCY OF INNOVATION PROCESSES AT AN ENTERPRISE).....	119
СЕКЦІЯ: СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ФАКТОРИ ТА УМОВИ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ЛЮДИНИ	
<b>Н. Алексєєнко (N. Aliksieienko)</b> <b>ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ПІДТРИМКИ ЗДОБУВАЧІВ</b> <b>ВИЩОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ</b> (FEATURES OF THE ORGANIZATION OF PSYCHOLOGICAL SUPPORT FOR HIGHER EDUCATION APPLICANTS DURING THE MARTIAL LAW) .....	121
<b>Р. Білоус, П. Грінченко (R. Bilous, P. Hrinchenko)</b> <b>ЧИННИКИ ВПЛИВУ НА ВИБІР ЖИТТЄВИХ СТРАТЕГІЙ</b> <b>У ДІВЧАТ СТУДЕНТСЬКОГО ВІКУ</b> (FACTORS INFLUENCING THE CHOICE OF LIFE STRATEGIES IN STUDENT-AGE GIRLS) .....	122
<b>Р. Білоус, Л. Лобортас (R. Bilous, L. Lobortas)</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ САМОПОВАГИ У СТУДЕНТСЬКОМУ ВІЦІ</b> (PSYCHOLOGICAL FEATURES OF SELF-ESTEEM IN STUDENT AGE).....	124
<b>А. Большакова, Д. Дубінін (A. Bolshakova, D. Dubinin)</b> <b>РОБОТА З КАТАСТРОФІЧНИМ МИСЛЕННЯМ У КОГНІТИВНО-ПОВЕДІНКОВІЙ</b> <b>ТЕРАПІЇ</b> (WORKING WITH CATASTROPHIC THINKING IN COGNITIVE-BEHAVIORAL THERAPY) .....	125
<b>А. Большакова (A. Bolshakova)</b> <b>КОГНІТИВНО-ПОВЕДІНКОВА ТЕРАПІЯ «2 ХВИЛИ» ТА СХЕМА-ТЕРАПІЯ:</b> <b>ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕПЦІЙ</b> (COGNITIVE-BEHAVIORAL THERAPY “2 WAVES” AND SCHEME-THERAPY: COMPARATIVE ANALYSIS OF CONCEPTS) .....	127
<b>І. Віденєєв (I. Videnieiev)</b> <b>ЗМІНИ ОСОБИСТІСНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПРАВООХОРОНЦЯ ПІД ВПЛИВОМ</b> <b>ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ</b> (CHANGES IN THE PERSONAL CHARACTERISTICS OF A LAW ENFORCEMENT OFFICER UNDER THE INFLUENCE OF PROFESSIONAL ACTIVITY).....	129
<b>О. Давидова, О. Ворошилов (O. Davydova, O. Voroshylov)</b> <b>ВПЛИВ ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ НА ЖИТТЄВІ ЦІННОСТІ ПІДЛІТКІВ</b> (THE INFLUENCE OF MARTIAL LAW ON THE LIFE VALUES OF TEENAGERS) .....	130
<b>І. Корякіна (I. Koriakina)</b> <b>ОСОБЛИВОСТІ АРТТЕРАПЕВТИЧНОЇ РОБОТИ З ДІТЬМИ ДОШКІЛЬНОГО</b> <b>ВІКУ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ</b> (FEATURES OF ART THERAPEUTIC WORK WITH CHILDREN OF PRESCHOOL AGE IN TODAY’S CONDITIONS).....	132
<b>О. Літвінова, Н. Лагно (O. Litvinova, N. Lahno)</b> <b>ГЕНДЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ СТАВЛЕННЯ ДО ЗДОРОВ'Я ПРАЦІВНИКІВ</b> <b>МЕНЕДЖМЕНТУ</b> (GENDER CHARACTERISTICS OF THE ATTITUDE TO HEALTH OF MANAGEMENT EMPLOYEES) .....	133

<b>Я. Мацегора, І. Приходько, О. Колесніченко</b> (Y. Matsehora, I. Prykhodko, O. Kolesnichenko) <b>СТРУКТУРА ТА ЗМІСТ ПСИХОДІАГНОСТИЧНОЇ АНКЕТИ «ВИВЧЕННЯ ЦІННОСТЕЙ</b> <b>ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ»</b> (STRUCTURE AND CONTENTS OF THE PSYCHODIAGNOSTIC QUESTIONNAIRE “STUDY OF THE VALUES OF MILITARY SERVICEMEN”) .....	134
<b>О. Радько (O. Radko)</b> <b>ДИХАННЯ ЯК МЕТОД СТАБІЛІЗАЦІЇ, КОНТРОЛЮ ТА ПІДТРИМАННЯ СТАНІВ</b> <b>ВИСОКОГО РІВНЯ ПСИХІЧНОЇ АКТИВНОСТІ ОСОБИСТОСТІ</b> (BREATHING AS A METHOD OF STABILIZATION, CONTROL AND MAINTAINING STATES OF A HIGH LEVEL OF PERSONAL MENTAL ACTIVITY) .....	137
<b>О. Радько, Є. Власова (O. Radko, Y. Vlasova)</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИНИКНЕННЯ ТРИВОЖНОСТІ У СТУДЕНТІВ</b> <b>ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ</b> (PSYCHOLOGICAL FEATURES OF THE EMERGENCE OF ANXIETY IN STUDENTS OF PRE-HIGHER EDUCATION) .....	138
<b>О. Радько, А. Затула (O. Radko, A. Zatula)</b> <b>ПОСТТРАВМАТИЧНИЙ СТРЕСОВИЙ РОЗЛАД І ЙОГО ПСИХОСОМАТИЧНІ</b> <b>ПРОЯВИ</b> (POSTTRAUMATIC STRESS DISORDER AND ITS PSYCHOSOMATIC MANIFESTATIONS) .....	140
<b>І. Ушакова (I. Ushakova)</b> <b>ФАКТОРИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ У ВНУТРІШНЬО</b> <b>ПЕРЕМІЩЕНИХ ОСІБ</b> (FACTORS FOR THE PRESERVATION OF PSYCHOLOGICAL WELL-BEING IN INTERNALLY DISPLACED PERSONS) .....	142
СЕКЦІЯ: ДОКУМЕНТНО-КОМУНІКАЦІЙНІ СТРУКТУРИ СУСПІЛЬСТВА: ТЕОРІЇ, СТРАТЕГІЇ, ІННОВАЦІЇ	
<b>Н. Кобижча (N. Kobyzhcha)</b> <b>ФЕНОМЕН «НОВОЇ ВІЙНИ»: ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНИЙ КОНТЕКСТ</b> (THE PHENOMENON OF “NEW WAR”. INFORMATION AND COMMUNICATION CONTEXT).....	143
<b>Ю. Новальська (Yu. Novalska)</b> <b>БІБЛІОТЕЧНА СПРАВА УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ</b> <b>(ЗА МАТЕРІАЛАМИ ФАХОВОЇ ПЕРІОДИКИ)</b> (LIBRARY AFFAIR IN UKRAINE UNDER THE CONDITIONS OF MARITAL LAW (BASED ON PROFESSIONAL PERIODICALS)) .....	145
<b>І. Бурміс (I. Burmis)</b> <b>ПУБЛІЧНІ БІБЛІОТЕКИ ПІВДНЯ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ :</b> <b>ВИКЛИКИ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ</b> (PUBLIC LIBRARIES OF SOUTHERN UKRAINE UNDER MARTIAL LAW: CHALLENGES AND FEATURES OF THE WORK).....	147
<b>Л. Прокопенко (L. Prokopenko)</b> <b>ПУБЛІЧНА БІБЛІОТЕКА І ЦІННОСТІ ДЕМОКРАТИЧНОГО СУСПІЛЬСТВА</b> (PUBLIC LIBRARY AND THE VALUES OF A DEMOCRATIC SOCIETY).....	148
<b>Г. Салата (H. Salata)</b> <b>БІБЛІОТЕЧНА СПРАВА В УКРАЇНІ: СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ</b> (LIBRARY AFFAIR IN UKRAINE: DEVELOPMENT STRATEGIES).....	150
<b>М. Маранчак, Н. Маранчак (M. Maranchak, N. Maranchak)</b> <b>РОЛЬ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ В СИСТЕМІ МІЖОСОБИСТІСНИХ КОМУНІКАЦІЙ</b> (THE ROLE OF EMOTIONAL INTELLIGENCE IN THE SYSTEM OF INTERPERSONAL COMMUNICATIONS).....	151
<b>О. Зіменко (O. Zimenko)</b> <b>СУЧАСНІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ВИВЧЕННЯ ВПЛИВУ ІНФОРМАЦІЇ</b> <b>В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ</b> (MODERN METHODOLOGICAL APPROACHES TO STUDY THE INFLUENCE OF INFORMATION IN SOCIAL NETWORKS) .....	153
<b>Т. Лисенко (T. Lysenko)</b> <b>ЕКОНОМІЧНІ РЕСУРСИ ТА АНАЛІТИЧНІ ЦЕНТРИ</b> (ECONOMIC RESOURCES AND THINK TANKS).....	154

<b>Я. Мартиненко (Y. Martynenko)</b> <b>ЦИФРОВА МОДЕРНІЗАЦІЯ БІБЛІОТЕК: ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД</b> (DIGITAL MODERNIZATION OF LIBRARIES: FOREIGN EXPERIENCE).....	156
<b>О. Борисов (O. Borysov)</b> <b>ЗАСТОСУВАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ЗАСОБІВ ІНТЕРНЕТУ РЕЧЕЙ</b> <b>У СУЧАСНИХ БІБЛІОТЕКАХ (APPLYING INTERNET OF THINGS TECHNOLOGIES</b> <b>IN MODERN LIBRARIES) .....</b>	158
<b>Го Чжилян (Guo Zhiliang)</b> <b>НОВІТНІ СЕРВІСИ ЦЕНТРУ ДОКУМЕНТАЦІЇ ТА ІНФОРМАЦІЇ КИТАЙСЬКОЇ</b> <b>АКАДЕМІЇ НАУК (THE NEWEST SERVICES OF THE DOCUMENTATION</b> <b>AND INFORMATION CENTER OF CHINESE ACADEMY OF SCIENCES).....</b>	159
<b>Н. Тюркеджи (N. Tiurkedzhy)</b> <b>АСИСТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНИХ СТРУКТУРАХ</b> <b>ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ (ASSISTIVE TECHNOLOGIES IN THE LAM</b> <b>(LIBRARIES, ARCHIVES, MUSEUMS) IN THE UK).....</b>	161
<b>Сі Сінвень (Xi Xinwen)</b> <b>ІНФОРМАЦІЙНО-РЕСУРСНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПРОВІДНИХ ПУБЛІЧНИХ</b> <b>БІБЛІОТЕК КИТАЮ (INFORMATION AND RESOURCE POTENTIAL OF LEADING</b> <b>PUBLIC LIBRARIES IN CHINA).....</b>	162
<b>Вань Шуайтянь (Wang Shuaitian)</b> <b>«ОЦИФРОВКА», «ЦИФРОВІЗАЦІЯ», «ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ»:</b> <b>СПІВВІДНОШЕННЯ ПОНЬЯТЬ ("DIGITIZATION", "DIGITALIZATION",</b> <b>"DIGITAL TRANSFORMATION": THE RELATIONSHIP OF THE CONCEPTS) .....</b>	164
<b>Н. Коржик (N. Korzhyk)</b> <b>ОЦИФРУВАННЯ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ РЕСУРСІВ</b> <b>(DIGITIZATION AS A TOOL OF PRESERVATION OF INFORMATION RESOURCES) .....</b>	165
<b>D. Noncharov (Д. Гончаров)</b> <b>INTEGRATION ISSUES OF AUTOMATED LIBRARY SYSTEMS</b> <b>(ПРОБЛЕМИ ІНТЕГРАЦІЇ АВТОМАТИЗОВАНИХ БІБЛІОТЕЧНИХ СИСТЕМ) .....</b>	167
<b>С. Хоменко (S. Khomenko)</b> <b>ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ДОКУМЕНТУВАННЯ БІЗНЕС-ПРОЦЕСІВ</b> <b>(INNOVATIVE TECHNOLOGIES OF BUSINESS PROCESS DOCUMENTATION).....</b>	168
<b>А. Кузнєцова (A. Kuznietsova)</b> <b>КІНО-ФОТОДОКУМЕНТИ АРХІВНИХ ФОНДІВ ЯК ІНФОРМАЦІЙНИЙ РЕСУРС</b> <b>МЕДІАПРОЕКТІВ (ACCESS TO RESOURCES ON PHOTOGRAPHS, DATA, FILMS</b> <b>AND DOCUMENTARIES STORED IN ARCHIVES FOR VARIETY OF MEDIA PROJECTS).....</b>	169
<b>Н. Маранчак (N. Maranchak)</b> <b>REELS ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ БІБЛІОТЕК В INSTAGRAM</b> <b>(REELS AS A TOOL FOR MAKING UP THE IMAGE OF LIBRARIES ON INSTAGRAM) .....</b>	171
<b>І. Лісова (I. Lisova)</b> <b>ООНОВЛЕННЯ ФОНДІВ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ У 2014-2020 РР.</b> <b>(UPDATE OF PUBLIC LIBRARIES COLLECTIONS IN UKRAINE IN 2014-2020).....</b>	173
<b>Є. Забіянов (Ye. Zabiianov)</b> <b>КРАЄЗНАВЧІ ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ ПІВДНЯ УКРАЇНИ ТА ЇХ РОЛЬ</b> <b>У РЕГІОНАЛЬНІЙ БІОГРАФІСТИЦІ (LOCAL LORE ELECTRONIC RESOURCES</b> <b>OF SOUTHERN UKRAINE AND THEIR ROLE IN REGIONAL BIOGRAPHISTICS) .....</b>	175
<b>С. Денбновецький (S. Denbnovetskyi)</b> <b>ПУБЛІЧНІ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ ЯК СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОГО</b> <b>ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ (PUBLIC LIBRARIES OF UKRAINE</b> <b>AS PART OF THE NATIONAL INFORMATION SPACE) .....</b>	177
<b>І. Павленко (I. Pavlenko)</b> <b>ДИВЕРСИФІКАЦІЯ ОБ'ЄКТІВ БІБЛІОГРАФІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ</b> <b>(DIVERSIFICATION OF OBJECTS OF BIBLIOGRAPHIC ACTIVITY).....</b>	179

<b>А. Соляник (A. Solianyuk)</b> <b>МІЖДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ ЯК СВІТОВИЙ ТРЕНД ПІДГОТОВКИ БІБЛІОТЕЧНИХ ФАХІВЦІВ (INTERDISCIPLINARINESS AS A GLOBAL TREND FOR TRAINING OF LIBRARY SPECIALISTS)</b> .....	180
<b>О. Матвієнко, М. Цивін (O. Matviienko, M. Tsyvin)</b> <b>OSINT-ТЕХНОЛОГІЇ, КОНКУРЕНТНА РОЗВІДКА ТА ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНА ОСВІТА (OSINT TECHNOLOGIES, COMPETITIVE INTELLIGENCE AND DOCUMENTARY-INFORMATION EDUCATION)</b> .....	182
<b>Н. Бачинська (N. Bachynska)</b> <b>ЦИФРОВЕ СПРЯМУВАННЯ ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНИХ ПРОГРАМ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ІНФОРМАЦІЙНА БІБЛІОТЕЧНА, АРХІВНА СПРАВА» (ДОСВІД КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ) (DIGITAL ASPECT OF EDUCATIONAL AND PROFESSIONAL PROGRAMS FOR THE SPECIALTY «INFORMATION, LIBRARY AND ARCHIVAL AFFAIRS» (EXPERIENCE OF KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS))</b> .....	184
<b>І. Давидова (I. Davydova)</b> <b>МЕНЕДЖМЕНТ ЗНАЇЬ У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ДОКТОРА ФІЛОСОФІЇ (KNOWLEDGE MANAGEMENT IN THE DOCTOR OF PHILOSOPHY TRAINING SYSTEM)</b> .....	185
<b>О. Мар'їна, С. Мар'їн (O. Marina, S. Marin)</b> <b>ООНОВЛЕННЯ ОСВІТНІХ ТРАЄКТОРІЙ МАЙБУТНІХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ФАХІВЦІВ В УМОВАХ ЕКСТРЕННОГО ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ (UPDATE OF EDUCATIONAL TRAJECTORIES OF FUTURE INFORMATION SPECIALISTS IN THE CONDITIONS OF EMERGENCY DISTANCE EDUCATION)</b> .....	187
<b>О. Кобелєв (O. Kobieliev)</b> <b>ПОЛІТИЧНА АНАЛІТИКА У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ З ІНФОРМАЦІЙНОЇ, БІБЛІОТЕЧНОЇ ТА АРХІВНОЇ СПРАВИ (POLITICAL ANALYTICS IN THE TRAINING SYSTEM OF BACHELORS IN INFORMATION, LIBRARY AND ARCHIVAL AFFAIRS)</b> .....	188
<b>А. Гурбанська (A. Hurbanska)</b> <b>ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ ІБАС У ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «РИТОРИКА ТА ТЕХНОЛОГІЇ НАУКОВОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ» (PROFESSIONAL TRAINING OF INFORMATION, LIBRARY AND ARCHIVAL AFFAIRS SPECIALISTS IN THE PROCESS OF TEACHING THE COURSE "RHETORIC AND TECHNOLOGIES OF SCIENTIFIC PRESENTATION")</b> .....	189
<b>А. Гуменчук (A. Humenchuk)</b> <b>ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ВИЩОЇ БІБЛІОТЕЧНОЇ ОСВІТИ В КРАЇНАХ ЛАТИНСЬКОЇ АМЕРИКИ (STAGES OF FORMATION OF HIGHER LIBRARY EDUCATION IN THE COUNTRIES OF LATIN AMERICA)</b> .....	191
<b>Т. Швачка (T. Shvachka)</b> <b>СУЧАСНА БЛОГОСФЕРА ЯК НОВІТНІЙ ЗАСІБ ПРОМОЦІЇ КНИГИ ТА ЧИТАННЯ (MODERN BLOGOSPHERE AS THE NEWEST MEAN OF BOOKS AND READING PROMOTION)</b> .....	193
<b>Г. Колоскова, Ж. Краснопольська (H. Koloskova, Zh. Krasnopolska)</b> <b>УРОКИ ЧИТАННЯ НА ПЛАТФОРМІ GOOGLE MEET ЯК ФАКТОР ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ ДИТЯЧОЇ КНИГИ (READING LESSONS ON THE GOOGLE MEET PLATFORM AS A FACTOR OF THE POPULARIZATION OF MODERN CHILDREN'S BOOKS)</b> .....	195
<b>Н. Солонська (N. Solonska)</b> <b>БІБЛІОТЕЧНА ЕМІГРАНТОЛОГІЯ В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖА (LIBRARY EMIGRANTOLOGY IN THE CONTEXT OF THE STUDY OF UKRAINIAN LIBRARY FUNDS ABROAD)</b> .....	197
<b>Л. Кравець (L. Kravets)</b> <b>ФОНДИ І КОЛЕКЦІЇ БІБЛІОТЕК КУЛІНАРНОЇ ТЕМАТИКИ ЯК КОМПОНЕНТ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ (LIBRARY FUNDS AND COLLECTIONS OF COOKING TOPIC AS A COMPONENT OF THE HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE)</b> .....	198
<b>Т. Швачка (T. Shvachka)</b> <b>ЗУСТРІЧІ З АВТОРАМИ ЯК ОДНА ІЗ ФОРМ ПРОМОЦІЇ ЧИТАННЯ В БІБЛІОТЕКАХ (MEETINGS WITH AUTHORS AS A FORM OF READING PROMOTION IN LIBRARIES)</b> .....	200

СЕКЦІЯ:  
ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ГЛОБАЛЬНОГО  
СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

<b>Г. Асєєв (H. Asieiev)</b> <b>ФОРМАТИ ФАЙЛІВ ЕЛЕКТРОННИХ КНИГ (E-BOOKS FILES' FORMATS)</b> .....	202
<b>Л. Філіпова (L. Filipova)</b> <b>ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЙНОЇ СТРАТЕГІЇ В ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ (FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF THE NATIONAL COMMUNICATION STRATEGY IN THE UKRAINIAN EDUCATIONAL SPACE)</b> .....	204
<b>Н. Артамонова, Ю. Павліченко (N. Artamonova, Y. Pavlichenko)</b> <b>ВИКОРИСТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНОГО РЕСУРСУ SCOPUS У НАУКОМЕТРИЧНОМУ ДОСЛІДЖЕННІ (USING THE INFORMATION AND COMMUNICATION RESOURCE SCOPUS IN SCIENTOMETRIC RESEARCH)</b> .....	205
<b>О. Михайлюк, В. Вершина (O. Mikhailiuk, V. Vershyna)</b> <b>КЛІПОВА СВІДОМІСТЬ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ЕПОХИ (CLIP CONSCIOUSNESS OF THE INFORMATION AGE)</b> .....	207
<b>І. Вільчинська, Л. Доскіч (I. Vilchynska, L. Doskich)</b> <b>ДОДАТКИ ДЛЯ ГОЛОСУВАННЯ (VOTING ADVICE APPLICATION) ЯК ДЖЕРЕЛО НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ (VOTING ADVICE APPLICATION AS SOURCE OF SCIENTIFIC RESEARCHES)</b> .....	209
<b>О. Романюк, І. Коваленко (O. Romaniuk, I. Kovalenko)</b> <b>АУДІОВІЗУАЛЬНІ ЗАСОБИ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ В ПОЛІТИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ (AUDIOVISUAL MEDIA IN POLITICAL ACTIVITY)</b> .....	210
<b>В. Кудлай (V. Kudlai)</b> <b>НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА «ВЕБ-ДИЗАЙН» В УМОВАХ ВПРОВАДЖЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ ("WEB DESIGN" ACADEMIC DISCIPLINE IN THE CONDITIONS OF IMPLEMENTATION OF THE INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN MODERN SOCIETY)</b> .....	212
<b>І. Захарова (I. Zakharova)</b> <b>ПРІОРИТЕТНІ НАПРЯМИ ЦИФРОВІЗАЦІЇ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ГРОМАДИ (PRIORITY DIRECTIONS OF THE TERRITORIAL COMMUNITY'S DIGITALIZATION)</b> .....	214
<b>В. Брусенцев, О. Коноваленко (V. Brusentsev, O. Konovalenko)</b> <b>МЕСЕНДЖЕР ТА ГОЛОСОВИЙ ПОМІЧНИК ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ЗАСІБ СУЧАСНОСТІ (MESSENGER AND VOICE ASSISTANT AS A MODERN TOOL OF COMMUNICATION)</b> .....	216
<b>Л. Грінберг (L. Hrinberh)</b> <b>ДОКУМЕНТАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ У ПРОСТОРОВО-ЧАСОВОМУ ВИМІРІ (DOCUMENTARY COMMUNICATIONS IN THE SPACE-TIME DIMENSION)</b> .....	218
<b>І. Побіженко (I. Pobizhenko)</b> <b>АНАЛІЗ ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ G SUITE FOR EDUCATION ПІД ЧАС ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІН НА МОБІЛЬНИХ ПРИСТРОЯХ (ANALYSIS OF THE USE OF G SUITE TECHNOLOGIES FOR EDUCATION WHEN TEACHING SUBJECTS ON MOBILE DEVICES)</b> .....	220
<b>А. Шелестова (A. Shelestova)</b> <b>ЗМІНИ В ЗАКОНОДАВСТВІ УКРАЇНИ ЩОДО РЕГУЛЮВАННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБІГУ (CHANGES IN UKRAINIAN LEGISLATION AS FOR ELECTRONIC DOCUMENT FLOW)</b> .....	221
<b>О. Василюк (O. Vasylyuk)</b> <b>КОНТЕНТ ЯК ОСНОВА ПРОСУВАННЯ СТОРІНОК БІБЛІОТЕКИ У СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ (CONTENT AS THE BASIS OF PROMOTING LIBRARY PROFILES ON SOCIAL NETWORKS)</b> .....	223
<b>М. Сурнін (M. Surnin)</b> <b>НЕНСІДРІЇЗМ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА МОДЕЛЬ КОМУНІКАЦІЇ МОЛОДИ (NENSIDRISM AS A SOCIO-CULTURAL MODEL OF YOUTH COMMUNICATION)</b> .....	225

<b>A. Yudov (A. Юдов)</b> <b>THE MAIN TYPES OF RECOMMENDATION SYSTEMS IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF DIGITAL LIBRARIES (ОСНОВНІ ТИПИ РЕКОМЕНДАЦІЙНИХ СИСТЕМ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЦИФРОВИХ БІБЛІОТЕК)</b> .....	226
<b>М. Заремська (M. Zaremska)</b> <b>ЦИФРОВІ БІБЛІОТЕЧНІ РЕСУРСИ ДЛЯ ДІТЕЙ (DIGITAL LIBRARY RESOURCES FOR CHILDREN)</b> .....	228
<b>О. Петрич (O. Petrych)</b> <b>ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ МАСОВИХ ЗАХОДІВ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК ПОЛТАВЩИНИ (INNOVATIVE FORMS OF MASS EVENTS OF POLTAVA REGION PUBLIC LIBRARIES)</b> .....	229
<b>Н. Давидова (N. Davydova)</b> <b>ОСНОВИ ЦИФРОВІЗАЦІЇ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ (BASICS OF DIGITALIZATION OF STATE MANAGEMENT)</b> .....	231
<b>А. Коваленко (A. Kovalenko)</b> <b>МУЛЬТИМЕДІА ЯК ЗАСІБ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ КОМУНІКАЦІЙ (MULTIMEDIA AS A TOOL OF SOCIO-CULTURAL COMMUNICATIONS)</b> .....	232
<b>Т. Кузьменко (T. Kuzmenko)</b> <b>ОСНОВНІ ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ ВПРОВАДЖЕННЯ СИСТЕМИ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТОБІГУ (MAIN ADVANTAGES AND DISADVANTAGES OF THE IMPLEMENTATION OF THE ELECTRONIC DOCUMENT FLOW SYSTEM)</b> .....	234
<b>Я. Левченко (Y. Levchenko)</b> <b>ІНФОРМАЦІЙНІ ПРОДУКТИ ЯК ЕЛЕМЕНТ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ (INFORMATION PRODUCTS AS AN ELEMENT OF INFORMATION TECHNOLOGIES)</b> .....	236
<b>Я. Марильченко (Ya. Marylchenko)</b> <b>ПРОБЛЕМИ КОМП'ЮТЕРНОЇ ЛІНГВІСТИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЇЇ РОЗВИТКУ В УКРАЇНІ (PROBLEMS OF COMPUTER LINGUISTICS AND PROSPECTS FOR ITS DEVELOPMENT IN UKRAINE)</b> .....	238
<b>М. Панасюк (M. Panasiuk)</b> <b>ЗНАЧЕННЯ КОМП'ЮТЕРНОЇ ЛІНГВІСТИКИ В СИСТЕМІ ПРИКЛАДНИХ ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ (THE SIGNIFICANCE OF COMPUTER LINGUISTICS IN THE SYSTEM OF APPLIED LINGUISTIC RESEARCH)</b> .....	240
<b>Д. Погрібний (D. Pohribnyi)</b> <b>РОЗВИТОК АКАДЕМІЧНОЇ МОБІЛЬНОСТІ СТУДЕНТСТВА В ЦИФРОВОМУ СУСПІЛЬСТВІ УКРАЇНИ (DEVELOPMENT OF ACADEMIC MOBILITY OF STUDENTS IN UKRAINE'S DIGITAL SOCIETY)</b> .....	241
<b>М. Серб (M. Serba)</b> <b>СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК КОМУНІКАЦІЙНА ПЛАТФОРМА ЗАКЛАДІВ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ (SOCIAL NETWORKS AS A COMMUNICATION PLATFORM FOR GENERAL SECONDARY EDUCATION INSTITUTIONS)</b> .....	242
<b>О. Фролов (O. Frolov)</b> <b>ВИКОРИСТАННЯ БАЗ ДАНИХ У БІЗНЕС-АНАЛІЗІ (USE OF DATA BASES IN BUSINESS ANALISYS)</b> .....	244
<b>СЕКЦІЯ:</b>	
<b>ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ</b>	
<b>І. Бесчетнова (I. Beschetnova)</b> <b>ВЗАЄМОДІЯ З ГЛЯДАЧЕМ В РОБОТАХ ТЕАТРУ ТАНЦЮ ПІНИ БАУШ (INTERACTION WITH THE SPECTATOR IN THE WORKS OF PINA BAUSH DANCE THEATER)</b> .....	246
<b>С. Бойко (S. Boiko)</b> <b>СУЧАСНІ КОМУНІКАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В РЕПЕРТУАРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ: СИНГЛІЗАЦІЯ (MODERN COMMUNICATION PROCESSES IN THE REPERTOIRE OF THE UKRAINIAN THEATER: SINGLISATION)</b> .....	247
<b>І. О. Борис (I. Borys)</b> <b>ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ ТА ЇХ ВІДТВОРЕННЯ В СУЧАСНИХ УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ (THE TRADITIONS OF THE UKRAINIAN THEATER OF CORYPHEUSES AND THEIR REPRODUCTION IN MODERN CONDITIONS OF GLOBALIZATION)</b> .....	249

<b>В. Ю. Божинський (V. Bozhynskiy)</b> <b>ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ ПРИДНІПРОВ'Я: ГЕНЕЗА, ЕВОЛЮЦІЯ, ПРОГНОСТИКА ПОСТУПУ</b> (THE PHENOMENON OF THE THEATRE SCHOOL OF DNIEPER REGION: GENESIS, EVOLUTION, PROGNOSIS OF PROGRESS).....	251
<b>О. С. Вардіашвілі (O. Vardiashvili)</b> <b>ТЕАТРАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЯ ЯК МЕТОД ПСИХОТЕРАПІЇ ДЛЯ ДІТЕЙ ВІЙНИ</b> (THEATRE TECHNOLOGIES AS A METHOD OF PSYCHOTHERAPY FOR CHILDREN OF WAR) .....	252
<b>А. Ф. Гапанович (A. Hapanovych)</b> <b>СПЕЦИФІКА ТВОРЧОЇ Й СОЦІАЛЬНО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ АКТОРА ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА В ПЕРІОД 2010–2020 РР.</b> (SPECIFICS OF CREATIVE AND SOCIAL-EDUCATIONAL WORK OF AN ACTOR OF KHARKIV THEATER FOR CHILDREN AND YOUTH IN THE PERIOD OF 2010–2020).....	254
<b>А. В. Гуріна (A. Hurina)</b> <b>ЛЕСЬ КУРБАС, МУЗИКА І ВИХОВАННЯ АКТОРІВ</b> (LES KURBAS, MUSIC AND EDUCATION OF ACTORS) .....	256
<b>О. В. Єрошенко (O. Yeroshenko)</b> <b>ДО ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА</b> (ON THE ISSUE OF MUSICAL TRAINING OF A FUTURE ACTOR) .....	257
<b>А. Ю. Ковальчук (A. Kovalchuk)</b> <b>ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ВИСТАВИ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» ЗА П'ЄСОЮ ІВАНА ФРАНКА НА СЦЕНІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. ШЕВЧЕНКА</b> (ARTISTIC CONCEPT OF THE PERFORMANCE "STOLEN HAPPINESS" BASED ON THE PLAY BY IVAN FRANKO ON THE STAGE OF T. SHEVCHENKO TERNOPIL MUSIC AND DRAMA THEATER) .....	259
<b>К. О. Кравчук (K. Kravchuk)</b> <b>ШАРЛЬ ДЮЛЛЕН. ТЕАТРАЛЬНА ШКОЛА ТА МЕТОД РОБОТИ З АКТОРАМИ</b> (CHARLES DULLIN. THEATRE SCHOOL AND THE METHOD OF WORKING WITH ACTORS).....	261
<b>М. Ю. Мельник (M. Melnyk)</b> <b>ТЕХНІЧНІ НОВАЦІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ШОУ-ПРОГРАМ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> (TECHNICAL INNOVATIONS IN THE CONTEXT OF MODERN SHOW PROGRAMS: TO STATEMENT OF THE RESEARCH PROBLEM) .....	262
<b>В. Д. Мізяк (V. Miziak)</b> <b>СУТНІСТЬ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО СВІТОВАЧЕННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ</b> (THE ESSENCE OF FUTURE ACTORS' ARTISTIC AND AESTHETIC MINDSET).....	263
<b>А. В. Нестеренко (A. Nesterenko)</b> <b>НАРОДЖЕННЯ ЕНВІРОНМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У СВІТОВОМУ ПРОСТОРІ</b> (THE BIRTH OF ENVIRONMENTAL ART IN THE WORLD SPACE).....	266
<b>О. В. Попова (O. Popova)</b> <b>СЦЕНОГРАФІЯ ЕНРИКО ПРАМПОЛІНІ В КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНОГО ДИСКУРСУ ІТАЛІЙСЬКОГО ФУТУРИЗМУ</b> (SCENOGRAPHY OF ENRICO PRAMPOLINI IN THE CONTEXT OF THE THEORETICAL-PRACTICAL DISCOURSE OF ITALIAN FUTURISM) .....	268
<b>О. О. Світлична (O. Svitlychna)</b> <b>ПРОБЛЕМИ ДИКЦІЇ В РОБОТІ ЗІ СТУДЕНТАМИ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «АКТОР ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА КІНО»</b> (PROBLEMS OF DICTION IN WORK WITH STUDENTS OF THE SPECIALIZATION "ACTOR OF DRAMA THEATER AND CINEMA").....	269
<b>Т. І. Сільченко (T. Silchenko)</b> <b>СИМВОЛ, ЗНАК, МЕТАФОРА ПЛАСТИЧНОГО ЖЕСТУ РУК КРИЗЬ ПРИЗМУ ФІЛОСОФІЇ</b> (SYMBOL, SIGN, METAPHOR OF PLASTIC HAND GESTURE THROUGH THE PRISM OF PHILOSOPHY) .....	272
<b>Т. В. Ступка (T. Stupka)</b> <b>«ВІЗУАЛЬНІСТЬ» В АСПЕКТІ ЗАРОДЖЕННЯ ТЕХНІЧНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ</b> ("VISUALITY" IN THE ASPECT OF THE EMERGENCE OF THE TECHNICAL VISUAL CULTURE) .....	274
<b>В. О. Устенко (V. Ustenko)</b> <b>ЕВОЛЮЦІЯ СУЧАСНИХ РОК-ОПЕР</b> (EVOLUTION OF MODERN ROCK OPERAS).....	275



СЕКЦІЯ:  
ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ  
АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА

<b>І. Печеранський (I. Pecheranskyi)</b> <b>АУДІОВІЗУАЛЬНІ ІНДУСТРІЇ: ДЕЯКІ ОБРИСИ НОВІТНЬОГО ГЛОБАЛЬНОГО ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО КОНТЕКСТУ (AUDIOVISUAL INDUSTRIES: SOME OUTLINES OF THE RECENT GLOBAL AND EUROPEAN CONTEXT) .....</b>	<b>277</b>
<b>Г. Погребняк (H. Pohrebniak)</b> <b>КОПРОДУКЦІЯ ЯК ФОРМА ПРЕЗЕНТАЦІЇ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ (CO-PRODUCTION AS A FORM OF PRESENTATION OF THE DIRECTOR'S CREATIVITY IN THE MODERN CULTURAL AND ART SPACE) .....</b>	<b>279</b>
<b>О. Безручко, В. Бардин (O. Bezruchko, V. Bardyn)</b> <b>ФІЛЬМ ВАЛЕРІЯ ГУЗИКА «БОЙКИ» ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕЛЕМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ БОЙКІВСЬКОГО ЕТНОСУ (VALERY HUZUK'S FILM "BOIKY" AS AN IMPORTANT ELEMENT OF PRESERVATION OF THE BOIKY ETHNIC GROUP) .....</b>	<b>281</b>
<b>О. Косачова (O. Kosachova)</b> <b>WESTERN GENRE TRANSFORMATION IN REMAKES (ЖАНРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ВЕСТЕРНУ У РІМЕЙКАХ) .....</b>	<b>282</b>
<b>В. Чайковська (V. Chaikovska)</b> <b>ЗВУКОВА РЕАЛЬНІСТЬ У ДЕЯКИХ ЕКРАННИХ ФОРМАХ (SOUND REALITY IN SOME SCREEN FORMS) .....</b>	<b>284</b>
<b>Д. Коновалов (D. Konovalov)</b> <b>ОБРАЗ ДОМУ У ВІЗУАЛЬНИХ НАРАТИВАХ УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКОЇ ВІЙНИ (THE IMAGE OF HOME IN VISUAL NARRATIONS OF RUSSIAN-UKRAINIAN WAR) .....</b>	<b>286</b>
<b>О. Кучеренко (O. Kucherenko)</b> <b>ТЕЛЕМАРАФОН «ЄДИНІ НОВИНИ» — РОЗВИТОК ТЕЛЕПРОЕКТУ ЗА ПІВРОКУ ІСНУВАННЯ (TELEMARATHON "UNITED NEWS" — THE DEVELOPMENT OF THE TV PROJECT FOR SIX MONTHS OF EXISTENCE) .....</b>	<b>287</b>
<b>К. Проскуріна (K. Proskurina)</b> <b>ФЕНОМЕН НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕЛЕМАРАФОНУ «ЄДИНІ НОВИНИ» (THE PHENOMENON OF THE NATIONAL TELEMARATHON "UNITED NEWS") .....</b>	<b>289</b>
<b>С. Коновалова (S. Konovalova)</b> <b>ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ВІДЕОГРАФІЇ: ПРОБЛЕМА ПРОФЕСІЙНОСТІ ТА АМАТОРСТВА (DEVELOPMENT TENDENCIES OF MODERN VIDEOGRAPHY: THE PROBLEM OF PROFESSIONALISM AND AMATEURISM) .....</b>	<b>290</b>
<b>О. Зубов (O. Zubov)</b> <b>ДО ПИТАННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ РЕКЛАМИ В МЕДІА (TO THE QUESTION OF THE EFFICIENCY OF ADVERTISING IN THE MEDIA) .....</b>	<b>292</b>
<b>С. Шиян (S. Shyian)</b> <b>СОЦІАЛЬНІ МЕДІА: ІНТЕРАКТИВНІ ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМИ (SOCIAL MEDIA: INTERACTIVE ONLINE PLATFORMS) .....</b>	<b>293</b>
<b>І. Кузнецов (I. Kuznetsov)</b> <b>ОСОБЛИВОСТІ ТА АКТУАЛЬНІ ТРЕНДИ УКРАЇНСЬКОГО СЕГМЕНТУ YOUTUBE (FEATURES AND CURRENT TRENDS OF THE UKRAINIAN YOUTUBE SEGMENT) .....</b>	<b>294</b>
<b>С. Наумова (S. Naumova)</b> <b>МІЖНАРОДНИЙ КІНОФЕСТИВАЛЬ ЯК ФОРМА ПРАКТИЧНОГО НАВЧАННЯ ПРОФЕСІЇ (INTERNATIONAL FILM FESTIVAL AS A FORM OF PRACTICAL PROFESSIONAL LEARNING) .....</b>	<b>296</b>

СЕКЦІЯ:  
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ЧАСОПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ:  
МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ

<b>Т. Большакова (T. Bolshakova)</b> <b>БЛАГОДИЙНА КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИКЛАДАЧІВ, ЗДОБУВАЧІВ ТА ВИПУСКНИКІВ ФАКУЛЬТЕТУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХДАК ЧАСІВ</b>	
--	--

<b>РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ</b> (CHARITY CONCERT ACTIVITY OF TEACHERS, STUDENTS AND GRADUATES OF THE DEPARTMENT OF MUSICAL ART OF KSAC DURING THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR) .....	297
<b>I. Зінків</b> (I. Zinkiv)	
<b>АРХЕОЛОГІЧНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ З ТЕРИТОРІЇ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ : ФОРМУЛЮВАННЯ ПРОБЛЕМИ</b> (ARCHAEOLOGICAL MUSICAL INSTRUMENTS FROM THE TERRITORY OF GALICIA-VOLYN STATE: PROBLEM STATEMENT) .....	299
<b>I. Польська</b> (I. Polska)	
<b>ВШАНУВАННЯ ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ Й. ГАЙДНА У КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ПАМ'ЯТКАХ ТА ТОПОНІМІЦІ ВІДНЮ (ДО 290-РІЧЧЯ ВЕЛИКОГО МУЗИКАНТА)</b> (COMMEMORATION OF THE CREATIVE FIGURE OF J. HAYDN IN THE CULTURAL AND HISTORICAL LANDMARKS AND TOPONYMY OF VIENNA (TO THE 290 <sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE GREAT MUSICIAN)) .....	300
<b>О. Рощенко</b> (O. Roshchenko)	
<b>Г. СКОВОРОДА – ГЕНІЙ ФРАГМЕНТАРНОСТІ XVIII СТОЛІТТЯ</b> (H. SKOVORODA — THE GENIUS OF FRAGMENTATION OF THE XVIII CENTURY).....	301
<b>В. Шепакін</b> (V. Shepakin)	
<b>КОНЦЕРТНА І ВОЛОНТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ РЯБКА ЧАСІВ ПОВНОМАСШТАБНОЇ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ</b> (VASYL RIABKO'S CONCERT AND VOLUNTEER ACTIVITIES DURING THE FULL-SCALE RUSSIAN AGGRESSION) .....	303
<b>О. Склярів</b> (A. Skliarov)	
<b>ВИКОНАВСЬКА ІМПРОВІЗАЦІЯ В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ</b> (PERFORMING IMPROVISATION IN MUSICAL CREATIVITY) .....	305
<b>I. Коновалова</b> (I. Konovalova)	
<b>ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ІНТЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ МУЗИКОЛОГІЇ</b> (TERMINOLOGICAL INTENTIONS OF MODERN MUSICOLOGY) .....	306
<b>О. Уманець</b> (O. Umanets)	
<b>ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ О. ЩЕТИНСЬКОГО: КОНЦЕПТУАЛЬНІ ТА ЖАНРОВІ ВИМІРИ</b> (O. SHCHETYNSKYI'S OPERA WORKS: CONCEPTUAL AND GENRE DIMENSIONS) .....	308
<b>I. Гайденко</b> (I. Haidenko)	
<b>ПРО ЗАМІЩЕННЯ РАДЯНСЬКИХ ПІДРУЧНИКІВ</b> (ON REPLACING OF SOVIET TEXTBOOKS) .....	309
<b>Н. Зимогляд</b> (N. Zymohliad)	
<b>НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ВИМІРИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.</b> (SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE NATIONAL PIANO SCHOOL OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY) .....	311
<b>А. Рум'янцева</b> (A. Rumiantseva)	
<b>МОДИФІКАЦІЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ В СУЧАСНІЙ ВІТЧИЗНЯНІЙ ТВОРЧОСТІ</b> (MODIFICATION OF THE PIANO SONATA GENRE IN CONTEMPORARY DOMESTIC CREATIVITY) .....	313
<b>Я. Сердюк</b> (Y. Serdiuk)	
<b>СИСТЕМА АЛЮЗІЙ В АЛЬБОМІ «MEMORY HOUSE» МАКСА РІХТЕРА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕСТЕТИКИ ПОСТМОДЕРНУ</b> (THE SYSTEM OF ALLUSIONS IN THE ALBUM "MEMORY HOUSE" BY MAX RICHTER AS A REFLECTION OF POSTMODERN AESTHETICS).....	315
<b>О. Степанова</b> (O. Stepanova)	
<b>ОСОБЛИВОСТІ ПІАНІЗМУ ЛОНДОНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ</b> (FEATURES OF PIANISM OF THE LONDON PIANO SCHOOL).....	316
<b>О. Кріпак</b> (O. Kripak)	
<b>ТАНЦЮВАЛЬНІСТЬ КАК ВІДОБРАЖЕННЯ ПРИНЦИПІВ КОНСТРУКЦІЇ Б. ЯВОРСЬКОГО В КЛАВІРНІЙ СУІТІ ЕПОХИ «ПІЗЬОГО БАРОКО – РАНЬОГО КЛАСИЦИЗМУ»</b> (DANCEABILITY AS A REFLECTION OF THE PRINCIPLES OF CONSTRUCTION BY B. YAVORSKYI IN THE CLAVIER SUITE OF "LATE BAROCO — EARLY CLASSICISM" ERA) .....	317

<b>Р. Ніколенко (R. Nikolenko)</b> <b>РАДУ ЛУПУ ТА ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ П'ЄС Й. БРАМСА</b> <b>(ШТРИХ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ МАЙСТРА) (RADU LUPU AND HIS INTERPRETATIONS</b> <b>OF J. BRAHMS'S PIANO PIECES (A TOUCH TO THE CREATIVE PORTRAIT OF THE MASTER))</b> .....	319
<b>Л. Шемет (L. Shemet)</b> <b>ВИКОНАВСЬКИЙ ВЕКТОР ТВОРЧОСТІ У. ШИММЕЛЯ</b> <b>(PERFORMING VECTOR OF U. SCHIMMEL'S CREATIVITY)</b> .....	321
<b>М. А. Трянов (M. Trianov)</b> <b>НЕОФОЛКЛОРИЗМ У ТВОРЧОСТІ ЛЕО БРАУЕРА (НА ПРИКЛАДІ ГІТАРНОГО</b> <b>ДУЕТУ «СЕЛЯНСЬКА МУЗИКА») (NEOFOLKLORISM IN THE WORKS</b> <b>OF LEO BROUWER (ON THE EXAMPLE OF "MUSICA INCIDENTAL CAMPESINA"</b> <b>GUITAR DUO))</b> .....	322
<b>В. Цицирев (V. Tsytsyriev)</b> <b>ВПЛИВ СОЦІАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА НА МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЛЮДИНИ</b> <b>(THE INFLUENCE OF THE SOCIAL ENVIRONMENT ON A PERSON'S MUSICAL THINKING)</b> .....	325
<b>О. Гончаров (O. Honcharov)</b> <b>МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ НАД ПАРТИТУРОЮ В КЛАСІ ДИРИГУВАННЯ</b> <b>НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ (METHODOLOGICAL ASPECTS</b> <b>OF WORKING ON THE SCORE IN THE CONDUCTING CLASS</b> <b>AT THE INITIAL STAGE OF STUDY)</b> .....	326
<b>В. Осипенко (V. Osypenko)</b> <b>ПРО СПЕЦИФІКУ ЛОКАЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ НАРОДНОПІСЕННОЇ</b> <b>ТРАДИЦІЇ СЕЛА СПІВАКІВКА ІЗІУМСЬКОГО РАЙОНУ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛ.</b> <b>(ABOUT THE SPECIFICITY OF THE LOCAL VOCAL STYLE OF THE FOLK SONG</b> <b>TRADITION OF THE VILLAGE OF SPIVAKIVKA OF IZIUUM DISTRICT OF KHARKIV REGION)</b> .....	328
<b>Ю. Карчова (Yu. Karchova)</b> <b>АВТЕНТИКА В СУЧАСНОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ</b> <b>(AUTHENTICITY IN CONTEMPORARY NATIONAL ART SPACE)</b> .....	329
<b>О. Скворцова (O. Skvortsova)</b> <b>РОЗВИТОК ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.</b> <b>(DEVELOPMENT OF THE OPERA ART OF UKRAINE</b> <b>AT THE TURN OF XX–XXI CENTURIES)</b> .....	331
<b>С. Манько (S. Manko)</b> <b>ТЕМА ВІЙНИ В ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ</b> <b>(THE THEME OF WAR IN POPULAR ART OF UKRAINE AT THE PRESENT STAGE)</b> .....	333
<b>А. Гладких (A. Hladkykh)</b> <b>ЗАСТОСУВАННЯ ШТРИХІВ В ОРКЕСТРОВОМУ ВИКОНАННІ</b> <b>(APPLICATION OF STROKES IN ORCHESTRA PERFORMANCE)</b> .....	334
<b>Є. Козеняшев (E. Kozeniashev)</b> <b>ПЕРМАНЕНТНЕ ВИКОНАВСЬКЕ ДИХАННЯ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ</b> <b>(PERMANENT PERFORMATIVE BREATHING WHEN PLAYING WIND INSTRUMENTS)</b> .....	336
<b>С. Романенко (S. Romanenko)</b> <b>ТРАДИЦІЇ ВИКЛАДАННЯ ГРИ НА СКРИПЦІ В УКРАЇНІ</b> <b>(TRADITIONS OF VIOLIN TEACHING IN UKRAINE)</b> .....	337
<b>В. Зима (V. Zyma)</b> <b>КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА З ОРКЕСТРОМ А-DUR В. А. МОЦАРТА:</b> <b>ВТІЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ В АВТОРСЬКИХ РЕДАКЦІЯХ</b> <b>(CONCERT FOR CLARINET AND ORCHESTRA IN A-DUR BY W. A. MOZART:</b> <b>IMPLEMENTATION OF PERFORMING INTERPRETATIONS IN AUTHOR'S EDITIONS)</b> .....	339
<b>А. Калашникова (A. Kalashnykova)</b> <b>ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ МАНЕРИ Б. КУДРИКА НА ПРИКЛАДІ</b> <b>ЙОГО ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ (PECULIARITIES OF B. KUDRYK'S INDIVIDUAL</b> <b>MANNER ON THE EXAMPLE OF HIS PIANO WORKS)</b> .....	340
<b>М. Жданов (M. Zhdanov)</b> <b>ЖАНР КАНТАТИ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ</b> <b>ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ. (THE GENRE OF CANTATA IN THE CONTEXT</b> <b>OF ARTISTIC TRANSFORMATIONS OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY)</b> .....	342

<b>А. Лошков (A. Loshkov)</b> <b>ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «АЛЬКАСАР... ДЗВОНИ АРАГОНА» ЯК УТИЛЕННЯ</b> <b>АВТОРСЬКОЇ ПОЕТИКИ Л. В. ДИЧКО (THE PIANO CYCLE "ALCAZAR... BELLS OF ARAGON"</b> <b>AS AN EMBODIMENT OF THE AUTHOR'S POETICS OF L.V. DYCHKO) .....</b>	<b>343</b>
<b>О. Клендїй (O. Klendii)</b> <b>«КЛАСИЧНЕ» У ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ВИМІРІ (НА ПРИКЛАДІ</b> <b>КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ Л. ВАН БЕТХОВЕНА, ОР. 61)</b> <b>("CLASSICAL" IN PERFORMANCE AND INTERPRETATION DIMENSION</b> <b>(ON THE EXAMPLE OF L. VAN BEETHOVEN'S VIOLIN CONCERT, OP. 61)) .....</b>	<b>345</b>
<b>Т. Клюка (T. Kliuka)</b> <b>ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ ЮРІЯ АЛЖНЕВА ТА ІГОРЯ ГАЙДЕНКА:</b> <b>ОГЛЯД ЖАНРОВИХ НАПРЯМІВ (CHORAL CREATIVITY OF YURIIL ALZHNEV</b> <b>AND IHOR HAYDENKO: OVERVIEW OF GENRE DIRECTIONS) .....</b>	<b>347</b>
<b>О. Василенко (O. Vasylenko)</b> <b>ЖАНРОВА СТИЛІСТИКА БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ТВОРЧОСТІ П. МАККОНЕНА</b> <b>(GENRE STYLISTICS OF P. MAKKONEN'S BAYAN-ACCORDION COMPOSITIONS).....</b>	<b>348</b>
<b>С. Й. Винник (S. Vynnyk)</b> <b>КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ПІСНІ ПРО ПОМЕРЛИХ ДІТЕЙ»</b> <b>ГУСТАВА МАЛЕРА: ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПОЕТИКИ ТА ДРАМАТУРГІЇ</b> <b>(CHAMBER AND VOCAL CYCLE "SONGS ABOUT DEAD CHILDREN"</b> <b>BY GUSTAV MAHLER: ISSUES OF MUSICAL POETICS AND DRAMA) .....</b>	<b>350</b>
<b>О. Стецкович (O. Stetskovich)</b> <b>СТИЛЬОВІ ТА МОВНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСНІ СТІНГА</b> <b>«ENGLISHMAN IN NEW YORK» (STYLE AND LANGUAGE-COMPOSITION FEATURES</b> <b>OF STING'S SONG "ENGLISHMAN IN NEWYORK").....</b>	<b>351</b>
<b>Р. Чернова (R. Chernova)</b> <b>ВІДРОДЖЕННЯ СВІНГУ У ТВОРЧОСТІ ФРЕНКА СІНАТРИ 50-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ</b> <b>(SWING REVIVAL IN THE WORKS OF FRANK SINATRA IN THE 1950S) .....</b>	<b>353</b>
<b>А Гудаму (A Hudamu)</b> <b>ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІЇ В ХУДОЖНЬОМУ КОНТЕКСТІ</b> <b>СЬОГОДЕННЯ (VOCAL ART OF INNER MONGOLIA IN THE ARTISTIC CONTEXT OF TODAY) .....</b>	<b>354</b>
<b>Ван Цзяцзин (Wang Jiaqing)</b> <b>ХОРОВА МУЗИКА В СИСТЕМІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ СЕ ЕНКБАЯРА</b> <b>(CHORAL MUSIC IN THE SYSTEM OF COMPOSER THINKING OF SE ENKBAYAR).....</b>	<b>355</b>
<b>Ван Ке (Van Ke)</b> <b>ЛЮ ШИКУНЬ ЯК ФУНДАТОР АВТОРСЬКОЇ СИСТЕМИ ПОЧАТКОВОЇ ФОРТЕПІАННОЇ</b> <b>ОСВІТИ В СУЧАСНОМУ КИТАЇ (LIU SHIKUN AS THE FOUNDER OF THE AUTHOR'S</b> <b>SYSTEM OF PRIMARY PIANO EDUCATION IN MODERN CHINA) .....</b>	<b>356</b>
<b>Чень Хайюнь (Cheng Haiyong)</b> <b>КИТАЙСЬКА ТЕМАТИКА У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ СПАДЩИНІ</b> <b>ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА (CHINESE SUBJECTS IN THE COMPOSING HERITAGE</b> <b>OF OLEKSANDR CHEREPNIN) .....</b>	<b>357</b>
<b>Кун Чжуцзюнь (Kong ZhuJun)</b> <b>МУЗИКА А. АВШАЛОМОВА ВІДКРИВАЄ МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ</b> <b>«КИТАЙ ЗАРАЗ» У НЬЮ-ЙОРКУ: ДІАЛОГ СХОДУ ТА ЗАХОДУ</b> <b>(MUSIC BY A. AVSHALOMOV OPENS THE "CHINA NOW" MUSIC FESTIVAL</b> <b>IN NEWYORK: THE DIALOGUE OF EAST AND WEST).....</b>	<b>358</b>
<b>Пан Фень (Pan Feng)</b> <b>СТАН СУЧАСНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ КИТАЮ</b> <b>(THE STATE OF THE MODERN COMPOSING SCHOOL IN CHINA) .....</b>	<b>359</b>
<b>Пен Лю (Peng Liu)</b> <b>АЛЬМА ФОСТРЕМ У ХАРКІВСЬКІЙ ОПЕРНІЙ АНТРЕПРИЗІ 1893 РОКУ</b> <b>(ALMA FOSTREM IN THE KHARKIV OPERA COMANY OF 1893).....</b>	<b>361</b>
<b>Н. Жученко (N. Zhuchenko)</b> <b>ФОНОГРАМА ЯК ДОПОМІЖНИЙ ЗАСІБ У ДИСТАНЦІЙНОМУ НАВЧАННІ ГРИ</b> <b>НА СКРИПЦІ В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ (PHONOGRAM AS AN AUXILIARY TOOL</b> <b>IN DISTANCE LEARNING OF VIOLIN PLAYING IN AN ART SCHOOL) .....</b>	<b>363</b>

<b>Чжан Мінь (Chzhan Min)</b> <b>ПОСТАТЬ ШИ ГУАННАНЯ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ</b> <b>ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ (THE FIGURE OF SHI GUANNAN IN THE CONTEXT</b> <b>OF CHINESE MUSICAL CULTURE OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY).....</b>	<b>365</b>
<b>Ян Юджі (Yan Yudzhi)</b> <b>ГУАН СЯ ОПЕРА «ПІСНІ ПРО МУЛАНЬ»: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ І СЦЕНІЧНЕ</b> <b>ЖИТТЯ (GUAN XIA OPERA "SONGS ABOUT MULAN":</b> <b>HISTORY OF CREATION AND STAGE LIFE) .....</b>	<b>366</b>
<b>Ітао Дун (Itao Dong)</b> <b>МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ І КИТАЮ В ЧАСОПРОСТОРІ КУЛЬТУРНОЇ СПІВПРАЦІ</b> <b>(ART OF UKRAINE AND CHINA IN TIME-SPACE CULTURAL COOPERATION).....</b>	<b>367</b>
<b>М. Гольштейн (M. Holshtein)</b> <b>ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МНОЖИННІСТЬ ВИКОНАНЬ У БУТТІ ДВАНАДЦЯТОЇ УГОРСЬКОЇ</b> <b>РАПСОДІЇ Ф. ЛІСТА: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ (INTERPRETATIVE PLURALITY</b> <b>OF PERFORMANCES IN THE BEING OF F. LISZT'S 12<sup>TH</sup> HUNGARIAN RHAPSODY:</b> <b>COMPARATIVE ANALYSIS) .....</b>	<b>369</b>
<b>М. Панга (M. Panha)</b> <b>ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ КОМПОЗИЦІЇ «SPEECHLESS» З МЮЗИКЛУ «АЛАДДІН»</b> <b>(PERFORMANCE ANALYSIS OF THE COMPOSITION "SPEECHLESS"</b> <b>FROM THE MUSICAL "ALADDIN").....</b>	<b>372</b>
<b>Г. Вінницька (H. Vinnytska)</b> <b>ФОЛЬК-РОК ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ</b> <b>(FOLK ROCK AS A PHENOMENON OF MODERN MUSICAL CULTURE).....</b>	<b>373</b>
<b>У. Барсук (U. Barsuk)</b> <b>ТРАДИЦІЙНА НАРОДНОПІСЕННА КУЛЬТУРА СМТ. МАЛИНІВКА ЧУГУЇВСЬКОГО</b> <b>РАЙОНУ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ У ТВОРЧОСТІ О. Г. ЯНКОВОЇ</b> <b>(TRADITIONAL FOLK SONG CULTURE OF THE VILLAGE MALYNIVKA OF CHUHUIV DISTRICT</b> <b>OF KHARKIV REGION IN THE WORKS OF O. H. YANKOVA) .....</b>	<b>375</b>
<b>Г. Бучинська (H. Buchynska)</b> <b>ЗВУКОВЕ ВТІЛЕННЯ КАРТИННОСТІ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ІГОРЯ ШАМО</b> <b>(SOUND EMBODIMENT OF PICTURESQUENESS IN THE PIANO WORKS</b> <b>OF IHOR SHAMO) .....</b>	<b>377</b>
<b>А. Пушкіна (A. Pushkina)</b> <b>РОК-ОПЕРА В СУЧАСНІЙ МУЗИКОЛОГІЇ (ROCK-OPERA IN MODERN MUSICOLOGY).....</b>	<b>378</b>

СЕКЦІЯ:

ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У КРОС-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

<b>Е. Гаджиева (E. Gadzhieva)</b> <b>ВИСТУПИ ДИТЯЧОГО ХОРУ В ОПЕРІ ПІВДЕННОЧЕСЬКОГО ТЕАТРУ</b> <b>(CHILDREN'S CHOIR PERFORMANCES AT THE SOUTH BOHEMIAN OPERA) .....</b>	<b>380</b>
<b>О. Кузьміна (O. Kuzmina)</b> <b>ОПЕРНІ СТУДІЇ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ЯК ПЕРШИЙ ЕТАП ПРОФЕСІЙНОГО</b> <b>СТАНОВЛЕННЯ МОЛОДИХ СПІВАКІВ (WESTERN EUROPE OPERA STUDIOS</b> <b>AS THE FIRST STAGE OF YOUNG SINGERS'S PROFESSIONAL FORMATION) .....</b>	<b>382</b>
<b>В. Г. Бойко (V. Boiko)</b> <b>ОРГАНІЗУЮЧА ФУНКЦІЯ ЕМОЦІЙ У ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ</b> <b>(ORGANIZING FUNCTION OF EMOTIONS IN CHORAL PERFORMANCE) .....</b>	<b>383</b>
<b>В. О. Гіголаєва-Юрченко (V. Hiholaieva-Yurchenko)</b> <b>ОСОБЛИВОСТІ ПЕДАГОГІЧНОГО ПІДХОДУ У ВИХОВАННІ МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ</b> <b>КОНЦЕРТНО-КАМЕРНОГО ЖАНРУ (FEATURES OF THE PEDAGOGICAL APPROACH</b> <b>IN THE EDUCATION OF FUTURE SINGERS OF THE CONCERT AND CHAMBER GENRE) .....</b>	<b>384</b>
<b>К. Ю. Донцова-Пушенко (K. Dontsova-Pushenko)</b> <b>АКТУАЛЬНІСТЬ ФІЛОСОФІЇ Г. СКОВОРОДИ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ</b> <b>(RELEVANCE OF H. SKOVORODA'S PHILOSOPHY IN UKRAINIAN CHORAL MUSIC).....</b>	<b>386</b>

<b>О. Смирна (O. Smyrna)</b> <b>РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ЯК ЗАСІБ ВИКОНАННЯ, А НЕ САМОЦІЛЬ</b> <b>СПІВАЦЬКОГО ВИХОВАННЯ (THE DEVELOPMENT OF VOCAL TECHNIQUE</b> <b>AS A MEAN OF PERFORMANCE, NOT AN END IN ITSELF, OF SINGING EDUCATION) .....</b>	<b>387</b>
<b>Г. О. Зуб (H. Zub)</b> <b>СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНИХ ТА ОСОБИСТИХ ЯКОСТЕЙ</b> <b>КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА (MODERN TRENDS IN THE DEVELOPMENT</b> <b>OF PROFESSIONAL AND PERSONAL QUALITIES OF A CONCERTMASTER).....</b>	<b>389</b>
<b>А. І. Адам'ян (A. Adamian)</b> <b>ПСИХОЛОГІЯ ВІДНОСИН У РОБОТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ВОКАЛЬНОГО КЛАСУ:</b> <b>ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ (RELATIONSHIP PSYCHOLOGY IN THE VOCAL</b> <b>CLASS CONCERTMASTER WORK: PROBLEMS AND PERSPECTIVES) .....</b>	<b>390</b>
<b>С. О. Присяжнюк (S. Prysiazhniuk)</b> <b>СУЧАСНИЙ СТАН ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКЛАДІ ХОССП</b> <b>(THE CURRENT STATE OF CHORAL ART ON THE EXAMPLE</b> <b>OF SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CHOIR) .....</b>	<b>392</b>
<b>Н. А. Белік-Золотарьова (N. Bielik-Zolotarova)</b> <b>ХУДОЖНІ ОБРІЇ ВТІЛЕННЯ ПОЕЗІЙ Г. СКОВОРОДИ</b> <b>(НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ В. КИРЕЙКА)</b> <b>(ARTISTIC HORIZONS OF THE EMBODIMENT OF H. SKOVORODA'S POETRY</b> <b>(ON THE EXAMPLE OF V. KYREIKO'S CHORAL WORKS)) .....</b>	<b>393</b>

СЕКЦІЯ:

СВІТОВІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА:  
МИНУЛЕ Й СУЧАСНІСТЬ

<b>О. Чепалов (O. Chepalov)</b> <b>МОНТЕ ВЕРІТА ЯК МІСЦЕ СТАНОВЛЕННЯ КУЛЬТУ ЛЮДСЬКОГО РУХУ</b> <b>(MONTE VERITA AS A PLACE OF ESTABLISHMENT OF THE CULT OF HUMAN MOVEMENT) .....</b>	<b>394</b>
<b>К. Журавльова (K. Zhuravlova)</b> <b>ОСОБЛИВОСТІ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ ЗАСОБАМИ</b> <b>СТИЛЮ СОНТЕМПОРАРІ (FEATURES OF THE VISUALIZATION</b> <b>OF A CHOREOGRAPHIC IMAGE BY MEANS OF THE CONTEMPORARY STYLE) .....</b>	<b>396</b>
<b>О. Широковська (O. Shyrokovska)</b> <b>СВІНГ ЯК БАЗОВА ДІЯ ТА ОСНОВА НАВЧАННЯ ТАНЦЮРИСТІВ РУХУ</b> <b>ТА РИТМІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКИХ БАЛЬНИХ ТАНЦЯХ</b> <b>(SWING AS A BASIC ACTION AND THE BASIS FOR TEACHING DANCERS</b> <b>FOR MOVEMENT AND RHYTHMIC INTERPRETATION</b> <b>IN EUROPEAN BALLROOM DANCES) .....</b>	<b>398</b>
<b>Б. Колногузенко (B. Kolnohuzenko)</b> <b>ЖАНРИ МИСТЕЦТВ (ART GENRES).....</b>	<b>400</b>
<b>К. Островська, Т. Брагіна (K. Ostrovska, T. Brahina)</b> <b>ТАНЕЦЬ ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА ВЕСІЛЬНИХ ОБРЯДІВ</b> <b>(DANCE AS AN INTEGRAL PART OF WEDDING CEREMONIES) .....</b>	<b>400</b>
<b>Н. Семенова (N. Semenova)</b> <b>НАЦІОНАЛЬНА БАЛЕТНА ВИСТАВА ЯК СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ</b> <b>ТА МИСТЕЦТВА (NATIONAL BALLET PLAY AS A COMPONENT</b> <b>OF UKRAINIAN CULTURE AND ART) .....</b>	<b>403</b>
<b>К. Куртева (K. Kurtieva)</b> <b>БАЛЕТНА ДРАМА «ХУСТКА ДОВБУША» В ПОСТАНОВЦІ М. ТРЕГУБОВА</b> <b>(BALLET DRAMA "HUSTKA DOVBUSHA" PERFORMED BY M. TREHUBOV) .....</b>	<b>405</b>
<b>І. Мостова (I. Mostova)</b> <b>ХОРЕОГРАФІЧНІ РІШЕННЯ ДРАМАТИЧНОЇ ВИСТАВИ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»</b> <b>ЗА ОДНОЙМЕННИМ ТВОРОМ І. ФРАНКА (CHOREOGRAPHIC SOLUTIONS</b> <b>OF THE DRAMATIC PLAY "STOLEN HAPPINESS" BASED</b> <b>ON THE COGNOMINAL WORK BY I. FRANKO) .....</b>	<b>406</b>

<b>О. Лиманська, Н. Бугаєць (O. Lymanska, N. Bugayets)</b> <b>ДОСВІД ЗАСТОСУВАННЯ ФОРМ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ</b> <b>ЗІ СПЕЦІАЛЬНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ДИСЦИПЛІН (EXPERIENCE IN APPLYING</b> FORMS OF DISTANCE LEARNING IN SPECIAL CHOREOGRAPHIC DISCIPLINES).....	408
<b>О. Гриценко (O. Hrytsenko)</b> <b>ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ В МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ</b> <b>У СИСТЕМІ НЕПЕРЕРВНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ (FORMATION OF PROFESSIONAL</b> COMPETENCE IN FUTURE CHOREOGRAPHERS IN THE SYSTEM OF CONTINUOUS ART EDUCATION).....	410
<b>О. Покровська (O. Pokrovska)</b> <b>МУЗИЧНИЙ РОЗКЛАД РУХІВ У МЕТОДИЦІ ВИКЛАДАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ</b> (MUSICAL MOVEMENT SCHEDULE IN TEACHING METHODS OF CLASSICAL DANCE).....	411
<b>Є. Подкопай, Хе Хуан (Ye. Podkopai, Khe Khuan)</b> <b>З ДОСВІДУ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ХОРЕОГРАФІЯ»</b> <b>В УМОВАХ ON-LINE НАВЧАННЯ (FROM THE WORK EXPERIENCE</b> OF A CONCERTMASTER OF THE SPECIALTY "CHOREOGRAPHY" IN THE CONDITIONS OF ON-LINE LEARNING).....	412
<b>І. Кисельов (I. Kyselov)</b> <b>ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ ПІД ЧАС РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА</b> <b>З ХОРЕОГРАФІЧНИМ АНСАМБЛЕМ НАРОДНОГО ТАНЦЮ (THE SIGNIFICANCE</b> OF MUSICAL IMAGERY DURING THE WORK OF A CONCERTMASTER WITH THE CHOREOGRAPHIC FOLK DANCE ENSEMBLE).....	414
СЕКЦІЯ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ	
<b>А. Борисова, О. Білик (A. Borysova, O. Bilyk)</b> <b>РОЛЬ ІНТЕРАКТИВНИХ РЕСУРСІВ У НАВЧАННІ СТУДЕНТІВ ІНШОМОВНОЇ</b> <b>ФАХОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ (THE ROLE OF INTERACTIVE RESOURCES</b> IN TEACHING STUDENTS PROFESSIONAL COMMUNICATION IN A FOREIGN LANGUAGE).....	416
<b>Н. Бевз (N. Bevz)</b> <b>ПРОБЛЕМА НЕПЕРЕКЛАДНОСТІ В ГЕРМЕНЕВТИЦІ ПЕРЕКЛАДУ</b> (THE PROBLEM OF NON-TRANSLATABILITY IN HERMENEUTICS OF TRANSLATION).....	418
<b>І. Дерев'яно (I. Derevianko)</b> <b>ШЛЯХИ ВИЯВЛЕННЯ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ІНІЦІАТИВНОСТІ СТУДЕНТІВ</b> <b>У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ПРЕДМЕТІВ ГУМАНІТАРНОГО ЦИКЛУ</b> (THE WAYS OF IDENTIFYING STUDENTS' COGNITIVE INTEREST WHILE STUDYING HUMANITIES).....	420
<b>Ю. Закліньська (Yu. Zaklinska)</b> <b>ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ІНОЗЕМНИМ ЗДОБУВАЧАМ</b> <b>ВИЩОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ</b> (PROBLEMS OF TEACHING THE UKRAINIAN LANGUAGE TO FOREIGN HIGHER EDUCATION STUDENTS IN THE CONDITIONS OF DISTANCE LEARNING).....	421
<b>О. Карпенко (O. Karpenko)</b> <b>РОЗВИТОК НАВИЧОК ФУНКЦІОНАЛЬНОГО РІВНЯ ВІЙСЬКОВОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ</b> (DEVELOPMENT OF FUNCTIONAL LEVEL OF MILITARY ENGLISH LANGUAGE SKILLS).....	421
<b>О. Карпенко (O. Karpenko)</b> <b>АНГЛІЙСЬКА ЯК ЗАСІБ НАВЧАННЯ У ВДОСКОНАЛЕННІ ЯКОСТІ ПІДГОТОВКИ</b> <b>СТУДЕНТІВ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ «ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА</b> <b>ТА АРХІВНА СПРАВА» (ENGLISH AS A MEDIUM OF INSTRUCTION</b> IN IMPROVING THE QUALITY OF STUDENTS' TRAINING IN THE SPECIALITY "INFORMATION, LIBRARY AND ARCHIVAL AFFAIRS").....	424
<b>А. Колесник, О. Мануєнкова, О. Муравйова</b> (A. Kolesnyk, O. Manuienkova, O. Muraviova) <b>СИСТЕМНО-КЛАСТЕРНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ІНШОМОВНОЇ ФАХОВОЇ</b> <b>КОМПЕТЕНЦІЇ (SYSTEM-CLUSTER MODELLING OF FOREIGN LANGUAGE</b> PROFESSIONAL COMPETENCE).....	425

<b>С. Купрікова (S. Kuprikova)</b> <b>ДОЦІЛЬНІСТЬ ВИКЛАДАННЯ ЛАТИНИ ЯК МОВИ НАУКИ, ДИПЛОМАТІЇ ТА ЮРИСПРУДЕНЦІЇ ЄВРОПИ ДЛЯ МАЙБУТНІХ ПРАВНИКІВ</b> (EXPEDIENCY OF TEACHING LATIN AS A LANGUAGE OF SCIENCE, DIPLOMACY AND EUROPEAN JURISPRUDENCE FOR FUTURE LAWYERS).....	427
<b>Л. Мітіна (L. Mitina)</b> <b>РОБЕРТ ГАЛБРЕЙТ І ДЖОАН РОУЛІНГ: ЕТИМОЛОГІЯ ПСЕВДОНІМУ ТА СИМБІОЗ З АВТОНІМОМ</b> (ROBERT GALBRAITH AND JOAN ROWLING: ETYMOLOGY OF PSEUDONYM AND SYMBIOSIS WITH AUTONYM).....	429
<b>О. Савенко, Т. Савенко (O. Savenko, T. Savenko)</b> <b>ІНТЕРВ'Ю ЯК ПРИЙОМ АКТИВІЗАЦІЇ МОВЛЕННЄВИХ НАВИЧОК ІНОФОНІВ ГУМАНІТАРНОГО НАПРЯМКУ ПІДГОТОВКИ</b> (INTERVIEW AS A METHOD OF ACTIVATING THE SPEECH SKILLS OF THE INOPHONES OF THE HUMANITARIAN DIRECTION OF TRAINING).....	431
<b>І. Фесенко (I. Fesenko)</b> <b>СТРУКТУРА ПОСТКНИГИ: ДО ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ</b> (STRUCTURE OF THE POSTBOOK: TO THE QUESTION OF THEORETICAL UNDERSTANDING).....	433

СЕКЦІЯ:  
СХОДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

<b>Е. Kamińska (Е. Камінська)</b> <b>EUROPEAN IDEA OF JAPAN THROUGH ITS ART AND CRAFTS</b> (ЄВРОПЕЙСЬКА ІДЕЯ ЯПОНІЇ ЧЕРЕЗ ЇЇ МИСТЕЦТВО ТА ХУДОЖНІ РЕМЕСЛА).....	435
<b>А. Gach (А. Гах)</b> <b>THE JAPANESE DISCOVER THE WEST. THE INFLUENCE OF EUROPEAN ART ON JAPANESE ART EDUCATION IN THE MEIJI AND TAISHO ERAS</b> (ЯПОНЦІ ВІДКРИВАЮТЬ ЗАХІД. ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА НА ЯПОНСЬКУ ХУДОЖНЮ ОСВІТУ В ЕПОХИ МЕЙДЗІ ТА ТАЙСЬО).....	437
<b>С. Rybalko (С. Рибалко)</b> <b>ART-JAPANISTICS STUDIES IN KHARKIV: HISTORY AND MODERNITY</b> (АРТ-ЯПОНІСТИКА В ХАРКОВІ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ).....	439
<b>В. Romanowicz (В. Романович)</b> <b>SACRUM OF FUJI MOUNTAIN, THE POWER OF ELEMENTS AND THE STRENGTH OF A HUMAN</b> (САКРУМ ГОРИ ФУДЗІ, СИЛА СТИХІЙ І СИЛА ЛЮДИНИ).....	441
<b>М. Kuzminykh (М. Кузьмініх)</b> <b>FAKE URUSHI LACQUER AND METHODS OF COUNTERFEITING ORIENTAL WORKS</b> (ФАЛЬШИВИЙ ЛАК ТА МЕТОДИ ПІДРОБКИ ДАЛЕКОСХІДНИХ ЛАКОВИХ ТВОРІВ).....	442
<b>Л. Tsitsushvili (Л. Цицушвілі)</b> <b>GOLDEN ROBE – JEWISH BRIDE'S WEDDING DRESS (COLLECTION OF GEORGIAN NATIONAL MUSEM)</b> (ЗОЛОТА СУКНЯ — ВЕСІЛЬНЕ ВБРАННЯ ЄВРЕЙСЬКОЇ НАРЕЧЕНОЇ (КОЛЕКЦІЯ ГРУЗИНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ)).....	444
<b>А. Görlich (А. Гьорліх)</b> <b>“NIKIFUDA” GRAPHICS IN PRE-MODERN JAPAN – TRADITIONAL ICONOGRAPHY IN ADVERTISING PRINTS</b> (ГРАФІКА «ХІКІФУДА» В ДОМОДЕРНІЙ ЯПОНІЇ — ТРАДИЦІЙНА ІКОНОГРАФІЯ В РЕКЛАМНІЙ ПОЛІГРАФІЇ).....	446
<b>В. Horbachova (В. В. Горбачова)</b> <b>«ПРАБАСІ» ТА «МОДЕРН РЕВ'Ю» ЯК ТРЕНДСЕТТЕРИ ІНДІЙСЬКИХ ІЛЮСТРОВаних ЖУРНАЛІВ</b> (“PRABASI” AND “MODERN REVIEW” AS TRENDSETTERS OF INDIAN ILLUSTRATED MAGAZINES).....	447
<b>Е. Жеромська (E. Żeromska)</b> <b>КАВАКАМІ ОТОДЖІРО: НАРОДЖЕННЯ НОВОЇ ШКОЛИ (ШІНПА)</b> (KAWAKAMI OTOJIRŌ: NEW SCHOOL (SHINPA) IN STATU NASCENDI).....	448



<b>Юлія Осадча-Феррейра (Yu. Osadcha-Ferreira)</b> <b>ТАЯМА КАТАЙ: РЕФОРМАТОР СУЧАСНОГО ЯПОНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА</b> <b>(ДО 150-РІЧЧЯ НАРОДЖЕННЯ ПИСЬМЕННИКА) (TAYAMA KATAI. THE REFORMER</b> <b>OF MODERN JAPANESE LITERATURE (TO THE 150<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE WRITER))</b> .....	450
<b>Вейке Ван (Weike Wang)</b> <b>ЗОБРАЖАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ЯК ЕЛЕМЕНТИ КОМПОЗИЦІЙНОЇ МОВИ</b> <b>ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ В СУЧАСНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ (IMAGERY PRINCIPLES</b> <b>AS ELEMENTS OF THE COMPOSITION LANGUAGE OF AN ARTWORK</b> <b>IN MODERN PAINTING OF CHINA) .....</b>	451

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

*Наукове видавця*

Відповідальність за редагування та достовірність інформації  
несе автор роботи

**Культурологія та соціальні комунікації:  
інноваційні стратегії розвитку**

**Матеріали міжнародної наукової конференції  
(17–18 листопада 2022 року)**

Cultural Studies and Social Communications:  
Innovation Strategies of Development

Proceedings of the International Scientific Conference  
(November 17–18, 2022)

Відповідальний за випуск  
*Ю. І. Лошков*

Редактори:  
*А. А. Троян*  
*Г. С. Положій*

Комп'ютерна верстка:  
*І. Г. Колесник*

Підписано до друку 16.11.2022. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.  
Ум. друк. арк. 27,67. Обл.-вид. арк. 41,8.  
Наклад 300 пр. Зам. №

---

Адреса редакції і видавця:  
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4  
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rrv2000k@ukr.net.  
Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.  
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.  
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.