

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ МОДЕРНІЗАЦІЇ ЗМІСТУ ОСВІТИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



## **КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО ХХІ СТОЛІТТЯ**

**Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної  
конференції молодих учених**

**23–24 квітня 2020 р.**

Харків, ХДАК, 2020

УДК 378[002+008] (063)

К90

Друкується за рішенням ученої ради  
Харківської державної академії культури  
(протокол № 9 від 29 лютого 2020 р.)

Відповідальна за випуск *Н. М. Кушнарєнко*

Редакційна колегія:

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

**Кушнарєнко Н. М.**, д-р пед. наук, проф., засл. працівник культури України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН, проректор з наукової роботи ХДАК;

**Лошкова Ю. І.**, д-р мистецтвозн., проф., перший проректор ХДАК;

**Сташевська І. О.**, д-р пед. наук, засл. діяч мистецтв України, проф., проректор з навч. роботи ХДАК;

**Косачова О. О.**, канд. наук із соц. комунікацій, доц., заст. декана факультету кіно-, телемистецтва, голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених ХДАК (НТСА ХДАК);

**Шолуха Н. Є.**, канд. культурології, доц., помічник проректора з виховної роботи, заст. голови НТСА ХДАК;

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

**Савченко В. Г.**, аспірант ХДАК;

**Фесенко І. А.**, канд. філол. наук, доц. ХДАК;

**Воскобойнікова В. В.**, канд. мистецтвозн., ст. викл. ХДАК;

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

**Семенова Н. М.**, ст. викл., заст. декана факультету хореографічного мистецтва ХДАК;

**Кішмерешкіна М. О.**, студ. ХДАК;

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

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

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

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

**Рибалко С. Б.**, д-р мистецтвозн., проф., зав. каф. мистецтвознавства та літературознавства ХДАК.

Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квітня 2020 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. — Харків : ХДАК, 2020. — 286 с.

У науковому збірнику висвітлюються доробки молодих науковців (викладачів, аспірантів, студентів) у галузях суспільствознавства, культурології, мистецтвознавства, мовознавства, педагогіки, історії, туризму, менеджменту книгознавства, бібліотекознавства, бібліографознавства, документознавства, сучасних інформаційних технологій.

УДК 378[002+008] (063)

© Харківська державна академія культури, 2020

**ВСТУПНЕ СЛОВО**  
**РЕКТОРА ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ**  
**В. М. ШЕЙКА**

**ОРГАНІЗАЦІЯ ПІДГОТОВКИ НАУКОВИХ І НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ**  
**ПРАЦІВНИКІВ У ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ**

Витоки підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів у Харківській державній академії культури (ХДАК) сягають 30-х рр. минулого ХХ століття. Зважаючи на гостру потребу України в наукових фахівцях бібліотечного профілю, восени 1931 р., тоді ще у Всеукраїнському інституті комуністичної освіти (ВУІКО) було створено першу в Україні аспірантуру при кафедрі бібліотекознавства. Наказом Наркомосу УРСР від 7 грудня 1938 р. «Про бібліотекознавчу аспірантуру» в Українському бібліотечному інституті (УБІ) поновлено аспірантуру з наукової спеціальності «Бібліотекознавство», а в Книжковій палаті УРСР у Харкові – зі спеціальності «Бібліографія» – по 3 особи.

Початком системної організації підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів у ХДАК можна вважати липень 1994 р. Рішенням Атестаційної колегії Міністерства освіти України (протокол №4 від 21 липня 1994 р.) у Харківському державному інституті культури (ХДІК) відкрито аспірантуру зі спеціальностей:

05.25.03 – бібліотекознавство та бібліографія;

05.25.05 – інформаційні системи і процеси;

17.00.07 – музеєзнавство, консервація, реставрація і зберігання художніх цінностей;

17.00.08 – теорія та історія культури.

Згодом згідно з рішенням Міністерства освіти України (лист №10-2/37 від 5 жовтня 1994 р.) у ХДІК відкрито аспірантуру з таких спеціальностей:

08.01.04 – економічна історія та історія економічної думки;

13.00.03 – соціальна педагогіка.

У 1994/1995 н.р. в ХДІК проведено перший набір до аспірантури з означених вище спеціальностей, набір аспірантів становив 7 осіб, у 1995-1996 н.р. – вже 19 осіб.

За клопотанням ХДІК рішенням Атестаційної колегії Міністерства освіти України (пр. №10/1-3 від 23 лютого 1995 р.) в Харківському державному інституті культури відкрито докторантуру із трьох спеціальностей:

05.25.03 – бібліотекознавство і бібліографія;

05.25.05 – інформаційні системи і процеси;

17.00.08 – теорія та історія культури.

Згідно з розпорядженням Міністерства культури України (лист від 12.04.95 р.) перший прийом у докторантуру ХДІК здійснено у листопаді 1996 р.

У липні 1994 р. у ХДІК відкрито відділ аспірантури. У різні роки його очолювали: Л. І. Курило (1994–2004 рр.), Н. І. Карсаєвська (2005–2009 рр.), Ю. В. Бондаренко (2009–2018 рр.), Ю. М. Заклінська – з липня 2018 р.

В інституті також функціонувала система підготовки кандидатських дисертацій через інституцію здобувачів наукових ступенів (всього 11 осіб).

Наукове керівництво здобувачами здійснювали досвідчені фахівці — доктори і кандидати наук.

Тематика дисертацій відображала актуальні проблеми збереження і розвитку культури України. Особлива увага приділялася розробці проблематики, пов'язаної з новими напрямками підготовки фахівців, використанням новітніх інформаційних технологій у бібліотечній та інформаційній системах. У зв'язку з прикладним характером більшості дисертаційних робіт, налагоджувалися тісні контакти з виробничою сферою (бібліотеками, музеями, інформаційними центрами, клубними установами, іншими закладами соціокультурної сфери). На факультеті культурології було створено соціологічну лабораторію з вивчення проблем розвитку соціокультурної діяльності. На факультеті бібліотекознавства та інформатики відкрито науково-дослідну лабораторію з проблем сучасних бібліотечно-інформаційних технологій.

На початку ХХІ ст. у ХДАК значно розширено номенклатуру наукових спеціальностей в аспірантурі і докторантурі. Набір в аспірантуру здійснюється за вісьмома науковими спеціальностями: 26.00.01 — теорія та історія культури (культурологія, історичні науки, філософські науки, мистецтвознавство); 27.00.03 — документознавство, архівознавство, 27.00.03 — книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство (соціальні комунікації); 08.00.01 — економічна теорія та історія економічної думки; 13.00.05 — соціальна педагогіка; 26.00.05 — музеєзнавство. Пам'яткознавство (історичні науки, мистецтвознавство); 17.00.02 — театральне мистецтво (мистецтвознавство); 17.00.03 — музичне мистецтво (мистецтвознавство). З 2016 р. ХДАК здійснює підготовку докторів філософії на третьому (освітньо-науковому) рівні та докторів наук з 4-х наукових галузей і спеціальностей: галузь знань 03 — Гуманітарні науки за спеціальністю 034 — культурологія; галузь знань 02 — Культура і мистецтво за спеціальностями 029 — інформаційна, бібліотечна та архівна справа і 025 — музичне мистецтво; галузь знань 23 — Соціальна робота за спеціальністю 231 — соціальна робота.

Набір у докторантуру відбувається з чотирьох наукових спеціальностей: 26.00.01 — теорія та історія культури; 27.00.03 — книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство; 17.00.03 — музичне мистецтво.

Загалом за роки існування аспірантури і докторантури ХДАК тут навчалося понад 500 аспірантів і 60 докторантів, більшість із яких (85%) захистили кандидатські і докторські дисертації. Лише за останні 5 років тут підвищили свою кваліфікацію 122 аспіранти (зокрема 28 іноземних громадян) та 16 докторантів, суттєво посиливши науковий потенціал України.

На початку 1990-х рр. у ХДІК було створено перші спеціалізовані вчені ради із захисту кандидатських і докторських дисертацій, що стало вагомою організаційною підтримкою підготовки наукових і науково-педагогічних фахівців.

Наказом ВАК України №111 від 13.04.1994 р. затверджено першу спеціалізовану вчену раду Д.02.21.01, якій дозволено проводити захисти дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук з мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 — теорія та історія культури. Раду очолив Г. Й. Чернявський, завідувач кафедри історії та музеології ХДІК, доктор історичних наук, професор. Заступником голови ради став В. К. Айзенштадт, завідувач кафедри мовної майстерності

ХДІК, доктор мистецтвознавства, професор. До складу ради входять 12 фахівців — доктори мистецтвознавства (8 осіб), доктори історичних та філософських наук (4 особи), з Харкова (9 осіб), Києва (2 особи), Одеси (1 особа). Наказом ВАК України №37 від 18.01.96 р. склад ради перезатверджено. Захист першої докторської дисертації відбувся тут у червні 1996 р. доцентом ХДІК І. В. Зборовцем.

Наказом ВАК України №237 від 04.07.1994 р. в ХДІК затверджено другу спеціалізовану вчену раду Д.02.21.02, якій дозволено проводити захисти дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора технічних наук зі спеціальності 05.25.05 — інформаційні системи і процеси. Раду очолює Г. Г. Асеев — завідувач кафедри інформаційних процесів і систем ХДІК, доктор технічних наук. Заступником голови призначено А. Т. Ашерова — завідувача кафедри інформатики та обчислюваної техніки Харківського індустріально-педагогічного інституту, доктора технічних наук. До складу ради входили доктори наук, фахівці з інформатики. Проведено захисти двох докторських дисертацій (Н. В. Шаронова, А. А. Нефьодов).

3 жовтня 1995 р. ця спеціалізована вчена рада переатестована у ВАК України. У трансформованому вигляді вона включає дві спеціальності: 05.25.05 — системи інформації та обладнання архівів, бібліотек та музеїв (технічні науки) та 07.00.08 — книгознавство, бібліотекознавство і бібліографознавство (історичні та педагогічні науки).

Упродовж наступних років склад спецрад Харківської державної академії культури коригувався, вдосконалювалась їхня діяльність.

Нині в ХДАК функціонують дві спеціалізовані вчені ради. Відповідно до наказу МОН України від 28 грудня 2019 р. №1643, діє спецрада Д 64.807.01 з правом прийняття до розгляду та проведення захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) культурології та мистецтвознавства за спеціальностями 26.00.01 — теорія та історія культури та 26.00.04 — українська культура. Її очолює М. В. Дяченко, доктор філософських наук, професор ХДАК. Її заступники — З. І. Альфорова, доктор мистецтвознавства, професор ХДАК, А. Т. Щедрін, доктор культурології, професор ХДАК. Двадцять членів ради — провідні вчені ХДАК та інших регіонів України, доктори культурології або мистецтвознавства.

Наказом МОН України від 24 жовтня 2017 р. №1413 затверджено спецраду із правом захисту докторських (кандидатських) дисертацій наукового напрямку «Соціальні комунікації» за спеціальністю 27.00.03 — книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство. Спецраду очолює Г. В. Шемаєва, доктор наук із соціальних комунікацій, професор ХДАК, заступники голови — І. О. Давидова, доктор наук із соціальних комунікацій, професор ХДАК, А. А. Соляник, доктор педагогічних наук, професор ХДАК, учений секретар В. А. Маркова, доктор наук із соціальних комунікацій, професор ХДАК. Одинадцять членів спецради — провідні вчені ХДАК та інших регіонів України.

Протягом 26 років спецрадами ХДАК підготовлено 44 докторів і 187 кандидатів культурології, мистецтвознавства, соціальних комунікацій.

Нині серед викладачів ХДАК 58 докторів наук — провідні вчені академії, котрі заснували й очолили власні наукові школи. Це безперечні лідери з підготовки науково-педагогічних кадрів: В. М. Шейко — ректор академії, доктор

історичних наук, професор, академік Національної академії мистецтв України, а також доктори наук, професори — М. В. Дяченко, Н. М. Кушнарєнко, Л. Я. Філіпова, А. А. Соляник, І. І. Польська, О. Г. Рощенко, І. О. Давидова та багато інших.

Учені ХДАК плідно працюють над розробкою двох фундаментальних НДР: «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (науковий керівник — В. М. Шейко) та «Документально-комунікаційні структури суспільства: інноваційні стратегії розвитку» (науковий керівник — А. А. Соляник). Тут виходять друком два збірники наукових праць «Культура України» та «Вісник Харківської державної академії культури», внесені до переліку фахових наукових видань України; щороку проводяться численні міжнародні і всеукраїнські наукові конференції: «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття», «Герменевтика в науках про дух», «Туризм і глобальні проблеми сучасності» та ін. За останнє п'ятиріччя викладачами академії захищено 20 докторських і понад 30 кандидатських дисертацій, опубліковано 50 монографій, 1,5 тис. наукових статей, 35 наукових збірок, понад 70 підручників та навчальних посібників.

Використання ідей попередників, продуктивна творча діяльність нового покоління молодих науковців — студентів, аспірантів, докторантів, науково-педагогічних кадрів — це запорука життєздатності наукових шкіл культурології, мистецтвознавства, соціальних комунікацій, інших наукових галузей і напрямів, якісними ознаками яких є збереження та розвиток кращих традицій їхніх фундаторів, спадкоємність наукових ідей, базових напрямів досліджень, постійне прагнення до осмислення та ефективного вирішення сучасних проблем наукової сфери.

*В. М. Шейко,*

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

СЕКЦІЯ:  
КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ В СУЧАСНОМУ  
ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ

*Н. О. Ковальчук*

**МАЙБУТНЄ, ДО ЯКОГО МИ НЕ ГОТОВІ: ОСОБЛИВОСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ  
ЗМІН ПІД ВПЛИВОМ ЦИФРОВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ**

Майбутнє зі сторінок футуристичних книг стрімко втілюється в реальному матеріальному світі. Але чесно кажучи, світова спільнота не готова до фундаментальних змін такого масштабу.

Мова передусім йде про технологічні зміни, що відбуваються після цифрової революції, яка почалася у 80-х рр. ХХ ст.

Технічний розвиток сьогодення має експоненційний характер: з кожним роком технології вдосконалюються та стають якіснішими й дешевшими. Зменшення ціни, збільшення якості сприяють поширенню цих технологій, які інтегруються у повсякдення.

Що стосується інформації, то проміжок часу для її двократного збільшення постійно зменшується.

Трансформація соціально-культурних змін, що пов'язана з розповсюдженням інформаційно-комунікаційних технологій, сприймаються по-різному в науковій спільноті. Тож трактування різне і однієї назви цього феномену немає. Для позначення нового етапу технічного розвитку використовують: новий (шостий) технологічний уклад, четверта промислова революція, нова індустріалізація та інше.

Але незалежно від назви, сучасний етап трансформації, що пов'язаний із діджиталізацією усіх процесів, активно впливає на людину, яка неминуче змінюється та намагається адаптуватися під впливом технологій, що лише здаються безпечними. І саме від швидкості адаптації і розуміння соціокультурного середовища залежить якість життя.

Найцікавішим є те, що попередні технологічні зміни впливали лише на зовнішні характеристики буття людини, але сучасні трансформації впливають на зміст, вони змушують адаптуватися мозок, який починає працювати іншим чином.

Делегування девайсам багатьох функцій зумовлює неминучі атрофії інтелектуальної функції. Але ризики на цьому не закінчуються. Мова йде про системну проблему: у полі уваги не лише власне технологічні ризики, але й економічні, суспільно-політичні, екзистенціальні, онтологічні, аксіологічні тощо.

У книзі Андрія Курпатова «Четверта світова війна» він виокремлює такі ризики:

- економічні ризики, що пов'язані з масовим безробіттям і зумовлені повною автоматизацією виробництва, що призведе до системної кризи сучасної моделі економіки;
- суспільно-політичні ризики — це і можлива кібервійна, і виникнення тоталітарних держав (квазідержави), керованих власниками BigData.

- екзистенційні ризики в майбутньому цифровому світі, пов'язані з втратою людяності в традиційному її розумінні, а також з інтелектуальною деградацією суспільства.

Отже, немає чіткого прогнозування, яким чином зміниться соціокультурний простір, але аналізувати зміни, пояснювати, систематизувати, розуміти їх потрібно для адаптації.

Культурологія як сфера знань не може ігнорувати трансформації такого характеру, тож дослідження цифрового простору, розвитку інформаційно-комунікативних технологій, онтологічних та аксіологічних змін є дуже важливим та актуальним.

*О. С. Неділько*

### **ДО ПИТАННЯ МУЗЕЄФІКАЦІЇ ПІДЗЕМНОЇ СПОРУДИ НА ВУЛ. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА В ХАРКОВІ**

Упродовж близько двох століть на території України розробляються наукові концепції і реалізуються проекти зі збереження та експонування архітектурно-археологічних пам'яток – їхньої музеєфікації. Але підземним об'єктам приділяється незначна увага. Однією зі споруд, питання музеєфікації якої нині активно обговорюються і здійснюються реальні кроки щодо втілення в життя, є підземелля на вул. Квітки-Основ'яненка в Харкові. Воно вивчається понад 100 років і йому присвячено значну кількість публікацій. Серед сучасних дослідників варто назвати А. Г. Ковальова та І. М. Денисенка – членів правління Харківського обласного благодійного фонду сприяння історико-культурним дослідженням «Діти підземелля», який досліджує цей об'єкт з 2005 р.

Інформацію про це підземелля нині можна отримати з друкованих видань, архівних матеріалів, під час спілкування зі старожилами, інтернет-ресурсів. Зрозуміло, необхідно виокремлювати достовірну інформацію, перевіряти її на практиці, здійснювати фотофіксацію та топозйомку. Саме на таку роботу спрямована діяльність Фонду. Окрім того він є організатором науково-практичних конференцій, присвячених розкриттю підземних таємниць Харкова і Слобожанщини (проведено 7 конференцій на тему «Освоєння підземного простору Слобожанщини»).

Головною місією музеєфікації цього підземелля є висвітлення невідомих сторінок історії Харкова та відображення відомих фактів з іншого боку. Якщо вдасться його музеєфікувати, туристична привабливість нашого міста значно зросте. Створення музею на основі цієї пам'ятки систематизує і узаконить матеріали, отримані під час його дослідження. Тим самим підніме їхню наукову впізнаваність і приверне увагу до цієї споруди. Але, знаючи в якому занедбаному стані в Україні зараз перебуває значна кількість атрактивних об'єктів (наприклад, замків і палаців, частина з яких дивом уціліла до нашого часу), важко прогнорувати її майбутнє. Постає питання – а чи буде зрозумілий і підтриманий проєкт музеєфікації цього об'єкта підземної урбаністики державою, місцевою владою, бізнесом і чиновниками від культури? Попри наявність обґрунтованих сумнівів щодо цього, безумовно, необхідно намагатися його реалізувати і одночасно шукати підтримку в суспільстві.



*Д. Р. Байрак*

### **ФІЛОСОФСЬКІ КОНЦЕПТИ МОРТАЛЬНОСТІ**

Конфронтація між природним і культурним сприйняттям явищ та процесів зумовлює суперечливе ставлення до радикальних практик серед тварин та людей. Історико-культурний поступ супроводжується формуванням парадигм схвалення, заперечення або нейтрального ставлення до категорій життя, смерті, народження, оновлення, занепаду, трансформації. Наявність серед тварин і людей мортальності в радикальних формах спонукає до виявлення спільних та відмінних ознак між ними, а також до погляду на це явище крізь призму філософської проблематики.

Філософську рефлексію радикальної мортальності суб'єкта здійснювали Аристотель, Е. Дюркгайм, Ф. Ніцше, А. Шопенгауер. Проте складний механізм перетину вимірів людського й тваринного та проявів у них фіналізуючих практик буття залишаються поза науковою увагою філософів.

Експлікація моделей мортальності показує залежність наукової моделі цього феномену в природному світі від динаміки уявлень про психологію тварин. У ХХ ст. відбувалося перенесення пояснювальних моделей людської психології на тваринну. Тоді як ХХІ ст. продемонструвало інтенсивний розвиток зоопсихології та розробку інтерпретаційних моделей вчинків і стану тварин без співставлення із суб'єктами культури.

У межах культури агресія, аутоагресія, психічні розлади, конфлікти, соціальні кризи, релігійний фанатизм зумовлюють радикальні індивідуальні та колективні практики. Аналогічні практики серед тварин зумовлені інстинктивно-рефлекторними діями. Проте неприпустимість залучення антропологічної психології до пояснення причин поведінки тварин не означає, що причинно-наслідкові дії у зоопсихології відсутні. Так само категорії свідомості й розуму, характерні для суб'єктів культури, можуть мати аналоги в зоопсихології, проте це потребує ретельних експериментальних досліджень нейропсихології. Тоді як радикальні практики суб'єктів культури, здійснені в неконтрольованому стані, не можуть інтерпретуватися як такі, що здійснюються усвідомлено й з урахуванням наслідків власних дій. В антропологічній та біологічній моделях пояснення радикальної мортальності наявні етологічні маркери, які дозволяють здійснювати філософську рефлексію у вимірах біології, антропології та психології. Відбувається взаємна інтервенція людського та природного на царину цілеполягання й самоконтролю тварин і суб'єктів культури.

*Н. С. Бедріна*

### **МЕТОДОЛОГІЯ ВИКЛАДАННЯ ВЕБ-ДИЗАЙНУ У ТВОРЧОМУ ЗВО**

Технології в Інтернеті змінюються дуже швидко, ще стрімкіше витісняють одна одну тенденції у веб-дизайні. Для сучасних дизайнерів важливо знати про тренди і віяння моди, щоб завжди давати своїм користувачам передовий досвід, що вражає як естетично, так і функціонально.

Нині існує велика кількість курсів для дизайнерів. Вищі навчальні заклади, щоб залишатися конкурентоспроможними, теж повинні слідкувати за сучасними трендами в освіті.

Короткострокові курси «Веб-дизайну» структуровані приблизно наступним чином. Перший блок — «Вступ. Пошук натхнення. Тренди сучасного дизайну», другий — «Основні інструменти візуального дизайну: сітка, шрифт, колір», наступні: 3) «УХ. Дослідження досвіду користувачів», 4) «Прототипування. Паперові та електронні прототипи», 5) «Створення сайтів: landingpage, корпоративний сайт, інтернет-магазин, додатки для мобільних пристроїв», 6) «Створення анімації інтерфейсів», 7) «Пост-продакшн, верстка», 8) «Працевлаштування».

В умовах вищої освіти немає необхідності зупинятися окремо на темі працевлаштування. До того ж, у творчому ЗВО на момент вивчення курсу «Веб-дизайн» студенти знайомі з поняттями композиції, кольору, фотомистецтва. Також студенти вже працюють з деякими програмами, які необхідні для створення сучасного веб-дизайну: AfterEffects, Illustrator, Photoshop. З іншого боку, на відміну від курсів в умовах фундаментальної вищої освіти є можливість дослідити історію веб-дизайну. Студенти в основному працюють у програмі Figma, яка створена спеціально для розробки інтерфейсів.

Заняття проходять у форматі лекцій з мультимедійними презентаціями (3-4 теоретичних питання) та практичних аудиторних і домашніх робіт. Такий підхід до викладу матеріалу допомагає вирішити комплекс методологічних проблем: 1) студенти сприймають інформацію з теоретичних питань візуально та аудіально, презентація надає можливість ілюструвати теоретичні питання, наприклад, історію веб-дизайну; 2) за необхідності на лекції можна одразу звернутися до мережі Інтернет, щоб продемонструвати на проекторі елементи сайту або іншу необхідну інформацію; 3) практичні завдання є доволі об'ємними: в аудиторії демонструється робота з програмами, а вдома студенти розробляють частини сайтів, анімації та інше.

На початку курсу студентам видається список обов'язкової літератури (6 найменувань), з якою вони повинні ознайомитися протягом вивчення дисципліни «Веб-дизайн». Література складається з актуальних позицій, які розташовуються в порядку від простішого до складного, і оновлюється щорічно. Також студентам рекомендується вивчати профільні статті з тематики веб-дизайну.

Пильна увага приділяється ознайомленню з патернами та найкращими практиками. Студенти повинні щоденно розглядати сайти з найсвіжішими роботами професійних веб-дизайнерів (Behance, Dribbble, Awwwards, Pinterest) перед початком практики.

Таким чином, ми розглянули відмінності в методології викладання курсу «Веб-дизайн» на короткострокових курсах і в умовах творчого вищого навчального закладу та дійшли висновку, що в умовах творчого ЗВО є можливість більш фундаментальної та всебічної підготовки спеціалістів з веб-дизайну.

*Д. Р. Сокол*

### **«ХАРКІВ ВЕРТЕП-ФЕСТ 2020»: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

Протягом чотирьох років у Харкові проводиться фестиваль вертепів — «Харків Вертеп-фест 2020». Матеріали, зібрані під час виступів та опитування, виявляють характерні ознаки вертепної традиції початку XXI ст. Це передусім прагнення учасників адаптувати та наблизити вертепні постановки до сучасного

глядача (постановки виконуються на новий лад з актуалізацією сучасних питань політики, економіки, соціальних проблем); пристосування вертепу до корінних змін у життєустрої, пов'язаних із урбанізацією та глобалізаційними процесами (гурти не ходять по будинках, а виступають у місцях найбільшого скопчення людей — метро, парки, супермаркети, шпиталі тощо).

Суттєвою відмінністю сучасного вертепу від традиційного є його поступова професіоналізація. Крім сільських вертепів та таких, що влаштовуються у церковних общинах літніми людьми, до організації вертепів долучаються професійні актори, музиканти, етнографи, фольклористи. Вони досліджують та розшукують сценарії, намагаються не тільки зробити реконструкцію вертепної ходи, а й надати їй масового характеру.

За даними проведеного опитування, учасники вертепного руху бачать такі перспективи:

- популяризація вертепної традиції: під час показу на прикладі гуртів вертепу глядачі приєднуються до виконавців, а згодом самі стають організаторами вертепу;
- культурна інтеграція та сприяння національній єдності через знайомство з традиційними вертепами різних регіонів України, одночасне виконання колядки «Нова радість стала» та святкові ходи містом учасників різних регіонів країни;
- обмін досвідом гуртів під час «Етно-вечорниць».

Як свідчать результати моніторингу та статистичні дані, протягом чотирьох років збільшилася кількість учасників «Вертеп-фесту»: якщо на початку було 600 учасників, то цього року — більше 1500. Тема вертепної традиції повернулася до наукового та мистецького дискурсу.

*М. О. Чумаченко*

## **ПЕРСОНАЛІСТИЧНИЙ ДИСКУРС У РЕЛІГІЙНО-ФІЛОСОФСЬКІЙ СПАДЩИНІ П. ТІЛЛІХА**

Актуальність теми полягає в необхідності виявлення специфіки формування екзистенціально-персоналістичної антропології та репрезентації персоналістичного дискурсу в міфічному наративі християнської культурної традиції. Дослідження релігійно-філософської спадщини Пауля Тілліха в проекції зіставлення з релігійним корпусом текстів спрямоване на аналіз християнської міфології крізь призму синтезованих методологій феноменології культури, культурологічної герменевтики, культурної компаративістики, семіотики культури. Це дозволяє виявити механізми конструювання смислового поля релігійної культури та відповідає провідним тенденціям розвитку сучасної культурологічної думки, зокрема культурології релігії.

П. Тілліх у своїх працях визначає структуру буття як існування полярних елементів, порушуючи питання бінарної опозиційності (співіснування, зіткнення та протидія двох протилежних начал), що є ключовим екзистенціалом духовного становлення особистості. Такими парами полярних елементів, на його думку, є індивідуалізація та співучасть.

П. Тілліх зазначає, що індивідуалізацію, самоствердження людини необхідно звільнити від оціночних суджень, маркуючи їх як «природне, духовне, добре

/ лихе, іманентне чи трансцендентне». Автор констатує, що «відособленість — не відчуженість, самоцентрованість — не себелюбство, самостійність — не гріховність, а структурні описи та необхідні умови як любові, так і ненависті, як осудження, так і спасіння». У християнській духовній традиції зусилля, спрямовані на досягнення святості, слугують простором аскетички, яка є своєрідною соціокультурною тактикою в досягненні ідеалу. Так, «аскеза відречення» та «аскеза зосередженості» орієнтовані на духовну трансформацію, яка ґрунтується на радикальній відособленості від світу. Подібні персоналістичні рефлексії не є самоціллю аскетички, а слугують необхідною умовою ультимативної духовної переорієнтації соціуму в площину аскетичного соціокультурного оточення. Як зазначає вітчизняний дослідник Г. Панков, позиція «аскетичного відособлення» репрезентує процес трансформації десоціалізації в ресоціалізацію, яка свідчить про претензію християнства на альтернативну стратегію соціалізації, яка суттєво відрізняється від наявних соціалізованих форм, звичних для більшості людей.

П. Тілліх значну увагу приділяє проблемі мужності як визначальному екзистенціалу в ситуації тривоги через розпад цілісності особистості, почуття провини, пустоти, відсутності сенсу існування («ніч душі» за Г. Паламою), страху перед кінцевою долею та смертю тощо. Автор відзначає, що «теологічне твердження про безкінечну цінність кожної людської душі є наслідком онтологічного самоствердження Я як нероздільного Я, і саме такий тип самоствердження називається «мужністю бути собою»». Пауль Тілліх вказує на корелятивність Я і світу, індивідуалізації та співучасті. Він зазначає: «Самоствердження Я в якості індивідуального Я завжди має на увазі утвердження тієї сили буття, у якому Я бере участь. Самоствердження, здійснене всупереч загрози небуття, є мужність бути. Але це не мужність бути собою, а мужність «бути частиною». Частина має силу буття через свою співучасть в універсальному».

Співучасть — партиципація з нуменозним є необхідною умовою в будь-якій конфесійній ойкумені. Конститутивний концепт християнської релігійної традиції закладений в ідею христостоцентризму, а партиципація є центральною категорією відповідної конфесії. Процес персоналізації праведника визначається ціннісними орієнтаціями — наслідування та співпричастя Ісусу Христу, на засадах яких вибудовується смисложиттєва стратегія та формуються відповідні поведінкові патерни. Самоствердження Я модифікується під час формування простору соціокультурного «Ми» (топологічна консолідація), а ідентифікація Я набуває теоцентричного характеру. Отже, ціннісна орієнтація наслідування, єднання детермінує самоствердження, самореалізацію особистості та є центральним смисловим ядром аскетичної діяльності.

На думку П. Тілліха, досконалою формою самоствердження є «мужність самопожертви — самовідречення в найвищій, повній і радикальній формі». Він наголошує, що «мужність прийняти прощення гріхів не абстрактне твердження, а досвід, на якому основана зустріч з Богом».

Ультимативність вибору смисложиттєвої стратегії в напрямі «радикальної аскетички» — мучеництва — слугує репрезентантом парадигми орієнтування та апологетики пріоритетної цінності — ідеалу. Антропологічний дискурс має три аспекти вираження — духовна боротьба, духовна творчість, персоналізація

аскета, що формують певну соціокультурну тактику в досягненні ідеалу святості. Апеляція до священного обов'язку — співпричастя мученицькому подвигу Ісуса Христа та партиципація з Ним визначається як сакральне возвеличення певного соціокультурного простору та суб'єкта, котрий у ньому перебуває.

Таким чином, осмислення релігійно-філософської спадщини Пауля Тіліха за допомогою методологічного інструментарію культурології дозволяє визначити магістральні шляхи формування смислового універсуму християнської релігійної традиції, ключові аспекти християнської духовності (христорцентричність, жертвність, аскетичність) та репрезентації персоналістичної антропології, яка підносить особистість з умовно-феноменального існування до рівня духовно-божественного буття.

*А. І. Беженар*

### **ПОЛІЕТНІЧНА КУЛЬТУРА БУКОВИНИ В СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ**

Учбово-методичний центр культури Буковини — державна установа в галузі культури Чернівецької області. Серед її основних напрямів роботи: розвиток традиційної культури (народна творчість у всіх її проявах, аматорське мистецтво — вокально-хорове, музичне, хореографічне, театральне, фольклорне), нематеріальна культурна спадщина (збереження, дослідження, вивчення та популяризація елементів НКС: усні традиції, виконавське мистецтво, звичаї, обряди, святкування, традиційні ремесла, знання про них), методичне забезпечення роботи мистецьких навчальних закладів (музичні та художні школи, школи мистецтв).

Відповідно до статистичних даних за 2019 р. про діяльність закладу, було надруковано 103 публікації у засобах масової інформації, зокрема в місцевих газетах «Буковина» — 43, «Молодий буковинець» — 40, «Чернівці» — 12, «Погляд» — 1, «Версії» — 1, столичних — «Культура і життя» — 2, «Слово Провсвіти» — 2 та журналах «Буковинський журнал» — 1. Сукупний тираж найпопулярніших газет краю становить: «Буковина» — 8984 тис. примірників, «Молодий буковинець» — 29000, «Чернівці» — 8424. Усі матеріали в пресі за етнокультурною тематикою можна класифікувати: традиції, свята, звичаї та обряди; робота проєктів «Відродження буковинського ліжникарства» та «Школа буковинської тайстри»; проведення фольклорно-етнографічних, театралізованих свят, фестивалів, конкурсів, майстер-класів, виставок; заходів до ювілейних дат видатних особистостей краю та України; випуск видань на теми культури; пошанування працівників галузі. Найбільше публікацій було в газеті «Молодий буковинець» про традиції, звичаї та обрядодійства буковинців, наданих етнографом Миколою Шкрібляком — 32 шт. Такій тісній співпраці із цим виданням сприяє комунікація сектора інформаційно-видавничої роботи учбово-методичного центру культури Буковини та функціонування сайту «Учбово-методичний центр культури Буковини» та етнографічний проєкт «Спадщина» (адміністраторка — кандидатка філологічних наук, докторка філософії, завідувачка кабінету дослідження та збереження традиційної культури Іванна Олещук).

І ця інформаційна база закладу щороку розширюється: до прикладу у 2012 р. було 9 публікацій на етнокультурну тематику, а у 2019 — 103.

Однак існують ще проблеми з глибинністю висвітлення сучасних етнокультурних процесів, які відбуваються на теренах краю, і як на них впливає діяльність обласної установи — учбово-методичного центру культури Буковини. Одна з них — інформативність не означає поверховість, що спростовує уяву читача про важливість збереження та розвитку традиційної культури в найцікавіших її проявах, вивчення та популяризацію елементів нематеріальної культурної спадщини, творчого доробку народних майстрів, аматорів сцени — співаків, музикантів, танцюристів, в цілому — самобутніх творчих колективів з яскраво вираженим буковинським колоритом. Таким чином може породжуватися примітивний, спрощений підхід до розуміння джерел народної культури. Наступна важлива проблема — незнання, або нефаховий підхід до подання інформації про той чи інший мистецький захід, проєкт, подію, традицію чи обрядодію, власне йдеться про всі публікації етнокультурного спрямування. Без сумніву, що не кожен журналіст може фахово та глибоко осягнути всі напрями етнології, її аспекти, особливості та сучасні зміни. Тому газетярі мали б консультуватися із методистами центру. І тут співпраця з інформаційно-видавничими колективами газет «Буковина», «Молодий буковинець» та «Чернівці» є позитивним прикладом. В інших випадках підхід поспішний і поверховий породжує у ЗМІ так звану «шароварщину».

Показовим для аналізу етнокультурної тематики в сучасному інформаційному просторі Буковини є й факт, коли за останнє десятиліття кафедра журналістики філологічного факультету Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, яка готує журналістів, майбутніх працівників редакцій газет, жодного разу не направила своїх майбутніх фахівців на практику в учбово-методичний центр культури Буковини. Мало того, студенти цього напрямку підготовки майже не відвідують заходи центру (у 2019 р. їх проведено понад сто). Натомість кафедра етнології філософсько-теологічного факультету цього ж навчального закладу декілька років поспіль направляє на практику в центр культури Буковини своїх студентів, які успішно справляються із завданнями, визначеними ЗВО, однак вони не зорієнтовані на написання публікації в засоби масової інформації, до цього їх не активізують навіть соцмережі.

Сучасне інформаційне поле етнокультурного спрямування в Чернівецькій області ще не розвивається належним чином, звідси й допускаються уніфікації мислення, отже й знижується експертна оцінка культурних процесів краю, тому не існує й національного та суспільного консенсусу з цієї проблематики.

*А. М. Біленька*

#### **КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ОСОБЛИВОСТЕЙ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ ЛЕСЯ КУРБАСА**

Загальновідомо, що Лесь Курбас надавав величезного значення слову і музиці в роботі актора драматичного театру. Його власні експерименти на цьому шляху вважаються безпрецедентними для культури свого часу.

Якщо звернути увагу на важливе значення музики, вокалу в діяльності театру і в навчальній роботі, стане зрозумілим також і те, якої ваги надавав

режисер організованому слову. Адже, на його думку, чим організованіше слово — тим чіткіша думка, носієм якої воно є.

Леся Курбаса хвилювала низька мовна культура в театрі: його дратувало, що на сцені розмовляють як у житті, з подачею тільки емоційного стану; актори не вміли передати в слові думки, емоції, не могли будувати інтонації, ритм мови, робити паузи, піднімати тон та оперувати ним.

Робочий день у театрі починався з тренінгів, особливе місце відводилося заняттям з техніки сценічного та художнього слова. Крім того режисер проводив теоретичні лекції і, таким чином, виховав не одне покоління майбутніх митців, які згодом прославили не лише Харків, а й всю Україну на всесвітній культурній арені.

Ще в молодотеатрівський період творчості Лесь Курбас стверджував, що театр піднімає культурність країни, і не тільки гаслами, якими оперує, чи ідеями, які він виявляє, він мусить вести вперед. На його думку, театр повинен бути культиватором мови і тим центром, де мусить вироблятися жива мова.

Актор театру Лесь Сердюк згадував, що з самого заснування театру «Березіль» літературність мови та бережливе ставлення до першоджерела були проблемами номер один.

Що стосується тлумачення гідності нації, то можна знайти схожість поглядів Івана Франка і Леся Курбаса, і саме тому для другого галичанське, наддніпрянське, кубанське — будь-яке походження українця не мало жодного значення, оскільки в групі «Березоля», крім власне етнічних українців, грали українізовані росіяни, поляки, євреї, буряти, які приходили в театр з відповідними діалектами, яких треба було потім позбутися і що стало чи не головною проблемою в театрі стосовно мови.

У багатьох виставах він приділяв велику увагу масовим сценам, особливо їхньому «звучанню». Взагалі «маса» у творчості Леся Курбаса посідала чільне місце. Звичайно, на його бачення мистецтва вплинули революційні настрої того часу і панування авангардних напрямів, особливо експресіонізму, а також символізму, такими ж ознаками вирізнявся і весь культурний процес України 1920-х рр.

Також режисуру Леся Курбаса визначила філософія Платона, Сократа, крім того, символістські засади митця, які впливали і на підхід до сценічного слова, змушували звернутись і до основ семіотики.

«Березіль» режисер бачив новою платформою для експериментів. Він організовував театральні студії, режисерський штаб, виступав на театральних диспутах, займався видавничою, викладацькою діяльністю, зняв кілька фільмів. Таким чином можна говорити про його роль не тільки в суто театральній сфері, а й загальнокультурному вимірі.

Пізніше Лесь Курбас радив станцію мови і термінології, яка була ним заснована в 1925 р. на базі «Березолю», розширити, оскільки слово було однією з найважливіших складових у роботі актора. У цьому питанні він співпрацював з Академією наук, яка допомагала редагувати їхні п'єси і взагалі стежити за вимовою на репетиціях і в виставах. Тому під час репетицій вистав, режисери «Березоля», як і сам мистецький керівник театру, коли не могли самостійно

вирішити питання наголосу й правильної вимови, звертались за порадою до Академії наук, що стало безпрецедентним випадком в історії українського театру.

Режисер звертав увагу і на орфоепічні помилки. У 30-ті рр. питання нормалізації писемної й усної мови стояло досить гостро, тому «Березіль» не залишився осторонь. Але робота в театрі над правильною літературною вимовою ускладнювалась недостатньою кількістю підручників з цієї теми. Адже перша робота з питань нормативності української мови з'явилась у 1931 р.

Головна заслуга і внесок режисера в театральне мистецтво України полягали в органічному перетравленні надбань минулого з новонародженою культурою України.

На жаль, зі звільненням Леся Курбаса з посади мистецького керівника «Березиль» будь-яка дослідницька, пошукова, студійна і лабораторна робота була припинена та його теоретична спадщина на багато років опинилася під забороною, але не назавжди.

*Д. І. Хараман*

### **ТАТУЮВАННЯ ЯК ВІЗУАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ МОЛОДІ**

Татуювання — це проявлення творчості давніх людей. Прикрашення тіла різними узорами, орнаментами в різний період цивілізацій було проявом ознаки відмінності і захисту від духів. Завдяки татуюванню можна визначити, до якого кола належить людина, також існувало повір'я, що тату допоможе зберегти життя людині, яка йде на війну або в далеку путь.

Коли з'явилися татуювання, досі невідомо, але вчені припускають, що вид цього мистецтва бере свій початок ще з палеоліту. Реальні докази представляють собою муміфіковані тіла, шкіра яких покрита зображеннями, які мають вік від 6 тис. років.

Мистецтво татуювання розповсюджувалося по всьому світу, вважається, що воно поширювалось на кожному континенті автономно. Перші татуювання Полінезії, індійських племен наносились сажею, спеціальним молотком з гострою паличкою з зубів акули, яку забивали під шкіру, тим самим наносився малюнок. Також використовувалася техніка шрамування. Всюди маркування шкіри ідентифікувало соціальний клас, шлюбну придатність, красу, професійні навички і ремесла.

У будь-якому з цих випадків татуювання мало позитивний культурний статус, але сучасне суспільство, починаючи з епохи Середньовіччя, використовувало нанесення татуювання як маркер рабства або криміналу. І тільки до середини XIX ст., у всіх країнах (за винятком Китаю), практика насильницького маркування злочинців практично сходить нанівець.

Розквіт християнства негативно позначився на ставленні до татуювань. Вони були визнані язичницькими символами, а тому стали викорінюватися як явище, з найтрагічнішими наслідками для їхніх власників. Суворість заборони і тяжкість покарання були настільки істотні, що про це мистецтво в Європі забули до XVIII ст. Європейцям довелося чекати кілька століть, поки вплив церкви на приватне життя зменшився. Тату поступово повернуло собі місце цілком буденного явища.



Нова віха в історії татуювання — заслуга головних її шанувальників, моряків. У 1769 р. з експедиції повернувся знаменитий Джеймс Кук. Із собою він привіз сам термін «tattoo». Починаючи з цього часу, знову відкриваються салони, закриті в період церковних гонінь. Жителі Європи стали прикрашати свої тіла орнаментами і символами, але поступово інтерес став згасати. Багато в чому це пов'язано з відсутністю професійного інструменту і нових ідей.

У 1891 р. американець О'Рейлі винайшов електричну машинку для татуювань, що замінила всілякі саморобні інструменти і пристосування. Нині все змінилося, мистецтво посіло стабільну позицію в суспільстві.

Розфарбовування свого тіла стало невіддільною частиною сучасної масової культури. Мистецтво татуювання має естетичне значення. З татуювання злітає ореол таємничості і містицизму. Це стало способом вияву індивідуальності та прикрасення тіла. З'явились різні стилі, такі, як дотворк, блекворк, трайбл, нюу скул, реалізм, треш-полька. Велику роль у розвитку татуювань зіграв розвиток технологій, постійний випуск нових тату-машин, голок.

Молодь намагається за допомогою татуювань змінити свій імідж, виділитися із натовпу. «Татуювання залишаються назавжди. Вони живуть і старіють разом з вами. Вони як сувеніри на вашому тілі», — так в одному зі своїх інтерв'ю розповідає Лакі Даймонд Річ. Він потрапив у Книгу рекордів Гіннеса як найбільш татуйована людина. Його тіло на 100% вкрите наколками, зокрема навіть вуха й рот.

Татуювання — це передусім малюнок, який майстер наносить на шкіру людини. Тут ми можемо провести паралель з художником, який наносить фарбу на полотно. Як відбувається нанесення малюнка на шкіру? Місце, де буде тату, перед початком процесу дезінфікується. Спочатку на обрану клієнтом частину тіла переводять ескіз, на який набивається малюнок. Голки пробивають шкіру на 2–3 міліметри і заносять під неї пігмент. Фарби для нанесення тату — гіпоалергенні та не містять металів, тому зазвичай не викликають негативних реакцій організму. Після завершення роботи майстер дезінфікує тату та загортає частину тіла з малюнком у спеціальну плівку, аби уникнути потрапляння бактерій. Це дуже кропітка та чітка робота, майстер не має права на помилку, оскільки малюнок залишається з людиною назавжди.

Отже, ми можемо стверджувати, що тату-майстер — художник, але працює він не пензликом і фарбою, а чорнилом та машинкою, замість полотна використовуючи людську шкіру. Різниця в тому, що художник відображає свої внутрішні почуття та світогляд, а тату-майстер має прислухуватись до побажань клієнта, адже вони також створюють свої ескізи.

Нині мистецтво татуювання набирає обертів, стає популярнішим серед молоді, все більше людей прикрашають своє тіло малюнками, проводяться фестивалі, влаштовуються конкурси. Татуювання стало невіддільною частиною сучасного мистецтва.

*Є. В. Гориславець*

## **ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ МЕТАМОДЕРНІЗМУ В КУЛЬТУРІ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ**

Постмодернізм концептуально вплинув на розвиток кіномистецтва 1980–2000-х рр. Ознаки постмодернізму в європейському кінематографі знайшли відображення у творчості багатьох режисерів, від Жана Люка Годара до Ларса фон Трієра. Це надало величезного поштовху для розвитку кінематографу по всьому світі. Естетика постмодернізму в Голлівуді яскраво відобразилась у творчості Квентіна Тарантіно, Мартіна Скорсезе, Алана Паркера та багатьох інших. Це було новим словом та вплинуло на розвиток світового кіномистецтва.

З плином часу постмодерн став відчутним гальмом, оскільки почав копіювати сам себе. Численні повторювання сюжетів, образів, зображальної естетики зумовили виродження прогресивного напрямку. Головна теза постмодернізму «нічого нового в мистецтві неможливо» стала непереборною перешкодою, кожен автор був змушений діяти в межах культурної ситуації постмодерну.

Потреба виходу поза межі постмодернізму покликала до життя численні філософсько-культурні надбудови: діджимодернізм, ремодернізм, гіпермодернізм, альтермодернізм тощо. Найдієвішим виявився метамодернізм. Розвиток цифрових технологій надав необмежених можливостей для оновлення кіномови. Метамодернізм як домінуюча ідеологія нового тисячоліття, на відміну від притаманного постмодерну цинізму, поєднувала в собі іронію та щирість одночасно. Попри художньо-філософське оновлення кінематографу початку нового тисячоліття, не відбулись докорінні зміни в використанні типово постмодерністських прийомів: подвійне кодування, увага до контексту, цитатність та пастиш. Таким чином, спадщина постмодернізму залишається панівною в кіномистецтві та культурі взагалі. Незважаючи на спроби створення нової кіномови, намагаючись відійти від принципів постмодернізму через використання новітніх технологій, кінематографісти все одно залишаються в рамках постмодерної концепції.

Отже, під час вибору творчої стратегії сучасні митці мають обмежений набір типових реакцій на культурну ситуацію постмодерну. Перша — підкреслено не помічати існування постмодерну як єдиноможливої художньої стратегії — творчість окремо, а постмодерн окремо. Друга: декларативно проголошувати, що не творитиме в обставинах, які диктує сучасне мистецтво, а діятиме всупереч. Але попри появу величезної кількості дуже хороших фільмів, не з'являється жодного, що загалом змінив світову кіноіндустрію (останній вийшов понад десять років тому). Третя: постмодернізм приймається беззаперечно і з захопленням. Режисер свідомо використовує всі типові прийоми постмодерну. Четверта: митець усвідомлює, що постмодерн надає широкий спектр можливостей для творчості, але одночасно суттєво її обмежує, тому що створити щось по-справжньому нове фактично не можливо. Якщо взяти якісні репродукції відомих картин і зробити колаж, залежно від творчих здібностей автора з'явиться цілком самостійний твір, іноді досить цікавий. Але це не одне й те ж, як зробити щось нове. Тобто в умовах постмодерну практично неможливо створити повністю авторський твір. Сучасний митець приречений на компіляцію.

Таким чином, дуже важливим завданням, що потребує вирішення, лишається необхідність пошуку виходу культури та мистецтва поза межі постмодернізму. Сучасна тенденція в аудіовізуальному мистецтві — це відхід від наративу, але не як відмова від сюжету, а відсутність суто лінійної структури з фіксованою точкою входу та виходу. Цей феномен отримав назву трансмедійність і широко вивчається у світовому науковому співтоваристві. Революційні відкриття звуку, кольору, 3D — це технологічний ланцюг, що безпосередньо вплинув на розвиток аудіовізуального мистецтва, і зараз цей ланцюг надзвичайно потребує появи нової ланки. Якою саме вона буде — слід з'ясувати шляхом теоретичних пошуків та експериментальних робіт.

*В. В. Калініченко*

### **ДО ПИТАННЯ ЗЕМЛЕУСТРОЮ В ЗЕМЕЛЬНИХ ГРОМАДАХ НАДДНІПРЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ (1922–1930 РР.)**

Процес зникнення селянства як верстви останніми роками набув загрозливих розмірів. Щоб зберегти селянство, необхідно зберегти селянський двір (трудове селянське господарство). Селянський двір може бути конкурентоспроможним у сучасних ринкових умовах, шляхом об'єднання в кооператив вертикального типу (де існують селянські господарства як самостійні виробничі одиниці) й сповна використовувати всі переваги великого господарства. Таке об'єднання матиме економічний і соціальний ефект. До організаційно-виробничої форми кооперативу вертикального типу наближалась земельна громада. Земельна громада — поземельно-господарський і соціальний інститут на селі Наддніпрянської України, що існував в 1922–1930 рр.; під час суцільної колективізації селянських господарств була знищена більшовицьким режимом.

Наукова новизна дослідження питань щодо існування, організації роботи в земельних громадах полягає в подальшому обґрунтуванні цілісної концепції організації та діяльності інституту земельної громади в доколгоспному селі Наддніпрянської України.

Суть концепції: інститут земельної громади Наддніпрянської України в 1917–1930 рр. відіграв провідну роль в економічному та соціальному житті села, у стосунках із радянською владою, був самоврядною та саморегулюючою організацією, створеною самими селянами, спирався на історичні традиції українського народу.

Землеустрій (землевпорядження) — це комплекс соціально-технічних заходів, спрямованих на регулювання земельних відносин та доцільну організацію сільськогосподарської території з метою її раціонального використання.

На початку 1921 р. Наркомзем УСРР розробив план суцільного землевпорядження всіх земель у республіці. 27 травня 1922 р. ВУЦВК ухвалив «Основний закон про трудове землекористування». Норми закону пізніше будуть повністю повторені в Земельному Кодексі УСРР 1922 р.

Під час землевпорядження селяни набули можливості виправити недоліки традиційних форм землекористування.

До 1 січня 1929 р. було землевпоряджено 24,8% селянських дворів із коливанням по регіонах від 14,4%, на Поліссі — до 37,8% у Степу. З усіх землевпоряджених земельних громад, у 4/5 цей процес проведений до двору, решта — до полів сівозміни

або гонів. Станом на 1 січня 1928 р. землевпорядженням охоплено 46,4% земельних громад Наддніпрянської України.

Унаслідок землевпорядження далекоземелля було зменшене загалом по УСРР на 19,7%. Відстань польової землі від садиби зменшилася в середньому з 5–6 верст до 4–5 верст, що призвело до помітного зменшення далекоземелля в селянських господарствах.

Ліквідація черезсумжності та далекоземелля створила сприятливі передумови для реорганізації й інтенсифікації селянських господарств. Запроваджені поліпшені сівозміни, збільшились площі інтенсивних культур.

Загалом, усунення організаційних дефектів землекористування позитивно впливало на урожайність. За даними аграрної кореспондентської мережі НКЗС УСРР за 1928 р., серед землевпоряджених земельних громад врожайність зроста порівняно з невпорядкованими громадами на 12–13%.

*Д. Д. Косиченко*

### **МЕМЫ КАК СПОСОБ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИСКУССТВА**

Интернет-мем сегодня является неотъемлемой частью современной культуры и привлекает интерес науки как уникальный феномен, выполняющий множество функций. Термин «мем» (англ. meme) вывел британский биолог Ричард Докинз в 1976 г. и провел параллель между единицей генетического наследия и единицей культурного наследия. Таким образом, интернет-мем в первую очередь является способом передачи актуальной информации.

Исходя из классификации мемов филолога О. И. Черниковой, существуют:

Вербальные мемы (текстовые);

Невербальные мемы (визуальные, аудиальные, жестовые);

Комплексные мемы (совмещение разных типов).

Другими словами, мем состоит в основном из аудиовизуального материала и (или) текста, который в свою очередь трансформируется, видоизменяется, иногда оставляя от первоначального варианта лишь концепт.

В культуре Интернета мем также выступает в качестве способа коммуникации, так как имеет функцию мобильной совершенной информационной единицы, что на сегодняшний день достаточно важно ввиду ритма жизни человека и скорости обработки информации.

Может ли являться мем произведением искусства?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, следует рассматривать искусство как способ передачи информации и изучить его функции.

Если говорить о современном искусстве, то мы можем найти следующие общие характеристики с мемами:

Актуальность: современное искусство рассматривает темы, которые вызывают интерес ввиду уместного содержания и своевременной подачи. Мемы так же построены на актуальной информации, однако имеют популярность только пока содержание и тематика являются уместными.

Концентрированная информация: так же, как и мемы, современное искусство имеет в себе определенную концепцию, выраженную путём перенесения в формат, похожий на формат мемов: визуально, аудиально, жестово, в виде текста и аудиовизуально (путем совмещения разных форм выражения).

Творческая составляющая: мемы, как и искусство, развиваются и преобразовываются путем творчества.

Также существуют мемы, как, например, «Ждун», созданные на основе произведений современного искусства.

Мемы могут быть способом популяризации классического и средневекового искусства. Материалом для создания мемов так же могут являться произведения искусства, что распространяет культуру и историю культуры, так как искусство является неотъемлемой её частью.

Таким образом, интернет-мемы, в основу которых входит искусство, несут в себе не только интерактивную функцию, но и такие функции, как:

Иной взгляд на произведение искусства, что раскрывает уровень восприятия определенного полотна, тем самым значительно расширяя аудиторию.

Образовательная составляющая, которая знакомит зрителя визуально с картиной и воспринимается легко за счет интерактивной составляющей, потому мемы могут являться прекрасным дополнением к общему академическому материалу.

Таким образом, мемы могут стать прекрасным дополнением к общей информации про искусство, так как, с одной стороны, помогают взглянуть опытному зрителю на полотно с иного ракурса, а с другой — знакомят новичка с визуальной частью легко, так как несут в себе интерактив.

*Т. К. Македонська*

### **ОСОБЛИВОСТІ МУЗЕЄФІКАЦІЇ ПАМ'ЯТОК АРХЕОЛОГІЇ В УКРАЇНІ**

Територія України налічує значну кількість археологічних пам'яток, які, окрім формування національної спадщини, являють собою частину загальносвітових культурних процесів.

Музеєфікація археологічних пам'яток є достатньо складним процесом, який складається з декількох етапів. Окрім виявлення, дослідження та консервації, передбачається реставрація та організація музейного простору на базі археологічного об'єкта.

На жаль, нині пам'ятки археології в Україні використовуються лише частково — це перешкоджає їм бути повноцінними об'єктами музейного показу. Безперечно Україна має досвід музеєфікації пам'яток такого напрямлення — Національний історико-археологічний заповідник «Ольвія» (Миколаївська область), історико-археологічний заповідник «Кам'яна могила» (Запорізька область) тощо, але, порівнюючи його з зарубіжним, відчувається суттєва різниця, яка спонукає до розробки нових типів музеїв.

Значний досвід демонстрації пам'яток археології накопичений у європейських країнах. Для прикладу, Помпеї збереглися до наших днів унаслідок виверження Везувію в 79 р. н.е. — тепер це місто-музей під відкритим небом, який визнається вченими одним з найбільш вдалих у світовій практиці.

В Україні зазвичай пам'ятники археології представлені зруйнованими залишками споруд. У цьому полягає складність організації показу такого типу об'єктів, тому що вони можуть зацікавити виключно підготовленого відвідувача.

Завдання музеєзнавців — вихід за межі простої консервації, шляхом популяризації археологічного надбання серед пересічних людей, надаючи їм можливість зануритися в певну епоху.

Для виконання цього завдання музеєзнавці разом з археологами на території археологічних пам'яток проводять фестивалі-реконструкції, майстер-класи, знайомлять відвідувачів з побутом народів, які населяли зазначені території.

Варто звернути увагу на перший в Україні історико-культурний парк, на території пам'ятки археології «Древній Звенигород», який планують відкрити до кінця 2020 р. Він поєднає декілька функцій, серед яких буде не тільки відпочинкова, але і освітня.

Пам'ятки археології, окрім наукової цінності, мають рекреаційну функцію, що сприяє розвитку не тільки внутрішнього, а й міжнародного туризму.

Питання музеєфікації повинні використовувати комплексний підхід, який дозволить домогтися повноцінного використання археологічних пам'яток.

*І. М. Шуляков, В. М. Шуляков*

### **ТРАНСКУЛЬТУРНИСТЬ ЯК ПРОБЛЕМА СУЧАСНОГО ДІАЛОГУ КУЛЬТУР**

Культура ХХІ ст. представляє собою світовий інтеграційний процес, в якому відбувається змішення етносів і культур. Водночас кожна нація прагне зберегти свої національні цінності, такі як мова, мистецтво, звичаї та традиції, свою національну ментальність. Це веде до створення соціокультурної ситуації, коли людина стоїть на межі культур.

Взаємодія з різними культурами потребує від неї розуміння, поваги до національної ідентичності, тобто готовності до діалогу на основі сформованої свідомості та засвоєння елементів загальнолюдської культури. Питання про сучасний стан культур, що тісно пов'язаний з процесом глобалізації, окреслюють терміном «транскulturність». Та у світлі різних світоглядних парадигм цей термін набуває різних трактувань.

Так, наприклад, постмодерністське уявлення про транскulturні процеси ґрунтується на теорії про стирання як видимих, так і невидимих меж, знищення локальних культур і творення єдиної спільної для всіх культури. Так, на думку німецького філософа і теоретика постмодернізму Вольфгана Вельша, «транскulturність не припускає будь-яких відносин між культурами, які могли б розумітися як цілісні, це не є ані зустріччю, ані діалогом двох монолітних культур; транскulturність руйнує цілісності, просякає їх, стаючи істотним атрибутом сучасних суспільств».

Подібним чином описує культурні процеси і Метью Гордон у своїй праці «Супермаркет культури». Він порівнює світ із супермаркетом та зазначає, що у світі глобалізації надзвичайно важко розуміти культуру як цілісність. За його ствердженням, людство попрощалося зі світом культурної мозаїки, яка складалась з окремих, різних елементів і меж. Культурні відносини все частіше пронизують світ наскрізь.

Аргументи на противагу таким поглядам знаходимо в працях Михайла Бахтіна. Його концепція розкриває нам сутність не лише діалогу на рівні особистісному чи особистісно-культурному, вона також описує його існування на рівні культурному. М. Бахтін не припускає під час діалогу культур розчинення

однієї з них в іншій, справжній діалог — це можливість задавати питання іншій культурі, яких та собі ніколи не ставила. Причому відкритість однієї культури щодо іншої не несе в собі загрози, а навпаки — це шанс на взаємне збагачення, а не взаємознищення.

Так, «один сенс розкриває свої глибини зустрівшись з іншим, чужим: між ними починається ніби діалог, який долає замкнутість і однобокість цих смислів, цих культур. Ми ставимо чужій культурі питання, які вона не ставила сама собі ... ». Під час такої діалогічної зустрічі двох культур вони не зливаються і не зміщуються, кожна зберігає свою єдність та відкриту цілісність, але вони взаємно збагачуються. Співпраця й порозуміння з іншою культурою оснований не на процесах занурення в неї, а навпаки — на відстороненні і спогляданні збоку: «Існує дуже живуче та однобоке, а тому і неправильне уявлення про те, що для кращого розуміння культури треба ніби переселитись в неї, і, забувши про свою, дивитись на світ очима цієї чужої культури...». Продовжує розвивати у своїх працях ці ідеї Володимир Біблер, зазначивши, що будь-якій культурі притаманні енергія і сила діалогу, завдяки чому актуалізуються смисли культури. Будь-яка форма розуміння іншого — є діалог, оскільки «інші свідомості не можна споглядати, аналізувати, визначати як об'єкти, речі — з ними можна лише діалогічно спілкуватись».

Додатковим аргументом у визначенні транскультурного діалогу не як виключно уніфікації та стирання різних культур, а як форми їх співпраці і саморозвитку виступає досвід актуального культурного життя, який демонструє, як зазначалось вище, актуалізацію самоідентифікації і тяжіння до розвитку локальних культур.

Загроза уніфікації національних культур та виникнення однорідного все-світнього культурного простору зумовлює активізацію дій з обґрунтуванням самоцінності своєрідного регіонального або національного шляху розвитку. Посилення глобалізаційних тенденцій в економіці, політиці та інших сферах збільшує увагу до традиційних форм культури і збереження національних цінностей.

Отже, резюмуючи вищевикладене, зазначимо, що транскультурність не є проблемою стирання кордонів і меж, а скоріше процесом побудови простору, який сприяє взаємодії різних культур, тобто готовності до діалогу на основі сформованої свідомості та засвоєнні елементів загальнонародської культури.

*А. О. Авершина*

### **ЖІНОЧІ МІФОРИТУАЛЬНІ ОБРАЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ У ТВОРЧОСТІ М. ГОГОЛЯ ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Становлення етнічної ідентичності й культурної ціннісної шкали в Україні, разом із пошуками національної ідеї, зумовлюють потребу культурологічної рефлексії міфологічного пласти української культури. Жіночі демонологічні (або міфоритуальні) образи є одними з найдавніших і такими, що набувають популярності в сучасній культурі завдяки комп'ютерним іграм і виходу в прокат таких фільмів, як, наприклад, «Оз: Великий та жахливий», «Мисливці за відьмами», «Відьмак».

Репрезентація жіночих міфоритуальних образів української традиційної культури у творчості Миколи Гоголя розглянута, зокрема, у працях В. Гіппіуса,

Ю. Манна, Г. Гуковського, тоді як її розкриття у творчості Лесі Українки досліджували В. Герасимчук і П. Пономарьов.

Сучасний культурний процес повертається до зародків культурних форм й інтерпретує архаїчні образи в культурі сьогодення. Вивчення міфологічно-архаїчного світогляду, зокрема жіночих демонологічних образів, надає змоги зрозуміти та проаналізувати їхню популярність у сучасності. Одним із кроків на шляху до систематичного вивчення традиційної культури та актуалізації в сучасності був період романтизму. Ідеї романтизму надали поштовху до розвитку національних ідей та становлення нації, зокрема висвітлення традиційної картини світу відбувалось у мистецтві. Література другої половини ХІХ — початку ХХ ст. демонструє звернення до джерел формування традиційної картини світу. Одним із найхарактерніших діячів того часу був М. Гоголь, який гротескно висвітлює міфологічну образність української традиційної культури. На початку ХХ ст. тенденцію романтизму підхоплюють митці того часу, наприклад, Леся Українка.

З літературної спадщини цих двох митців слід виокремити для аналізу такі жіночі міфологічні образи: Відьма, Мавка та Русалка. Образ Мавки присутній у творі Лесі Українки «Лісова пісня», русалок і відьом Гоголь зобразив в «Утоплениці» та «Ночі перед Різдвом». Спільними ознаками цих творів є зображення метаморфоз демонологічних образів і взаємин між людським світом і надприродним.

М. Гоголь в «Утоплениці» зобразив перетворення з людини в русалку, яка, за тлумачним словником Даля, позначається як «навь», тобто «мертва» — у значенні дівчини, яку приносили в жертву водяному. Леся Українка також змалювала метаморфози, але вже з надприродної істоти в рослину, тобто з Мавки у вербу. Русалка у Гоголя є втіленням метаморфоз із людини в духа, тоді як перетворення у «Лісовій пісні» постає як елемент архаїчного світогляду, одухотворення рослини, анімізм.

Також у творях Лесі Українки та Миколи Гоголя наявна творча інтерпретація взаємин між представниками людського та надприродного світів. Наприклад, у творі «Ніч перед Різдвом» Гоголь продемонстрував відносини між чортом і відьмою. У «Лісовій пісні» авторка змалювала кохання демонологічної істоти та людини — Мавки та Лукаша. Аналогічно до гоголівських відьми й чорта, твір зображує стосунки між лісовими істотами, зокрема, Русалкою та «Та тим, що греблі рве», а також родові стосунки лісних надприродних істот.

Якщо Микола Гоголь апелював тільки до архаїчних пластів української культури, Леся Українка залучала ще й античну інтелектуальну спадщину та радикальні моделі фіналу — її істоти гинули, що втілювало конфронтацію традиційних і модерних форм культури з перемогою останніх.

Отже, світоглядні моделі художніх творів Лесі Українки та Миколи Гоголя мають за основу міфологічні образи з української традиційної культури. Дуалістичне сприйняття світу в традиційній культурі репрезентовано через лірико-інтимний мотив взаємин між людським і надприродним світами.



## **ОСНОВНІ ЧИННИКИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ**

Становлення незалежної України суттєво вплинули на стан культури. Складається нова соціокультурна реальність, у якій розвивається хореографія, зростає інтерес до національних і зарубіжних культурних цінностей. Сучасна вітчизняна хореографія розвивається за двома напрямками: вдосконалюються форми вже сформованих народних та класичних напрямів і водночас утверджується мова новітнього танцю. З'являються нові форми в хореографічній культурі, саме у цей час бально-спортивний танець набуває популярності.

У другій половині ХХ ст. більшість танцювальних і балетних форм, що розвивались під впливом певної художньої стилістики чи течії, набули самостійності, завершеності. Серед них — неокласика, постмодерний балет, постмодерністський танець, модерн джаз танець, контемпораріданс, хіп-хоп, бальний танець, які суттєво відрізнялись від класичного балету та народного танцю. Однак їх поєднувало те, що вони стрімко розвивалися протягом ХХ ст., а їх репрезентація точно відповідала всім вимогам сучасності. Тобто є підстави вважати їх різновидами сучасної хореографії як одного з видів хореографічного мистецтва взагалі.

Поява бального танцю на вітчизняному просторі викликала інтерес фахівців хореографічного напрямку. Але його розвиток стримує недостатня теоретична та практична база для вивчення ознак, стилів, напрямку, класифікації й характеристики особливостей художньої форм бального танцю.

Бальна хореографія — це соціальний вид хореографічного мистецтва і культури сьогодення, сформований під впливом історичних і соціальних чинників художньої культури у галузі народного, історичного, академічного, бального та латиноамериканського танцю, що виявили парне, або ансамблеве за принципом спортивних змагань. На становлення та розвиток вплинули такі чинники:

Перший чинник — це соціально-політичні та культурологічні перетворення в США та країнах Західної Європи. Демократизація західного суспільства сприяла зародженню серед молоді масової культури, що сприяла становленню популярних тенденцій у танці. Вони виявились в еротизації та сексуальній розкутості у взаєминах та в одязі, агресивній репрезентації власного потенціалу, акцентуванні стилю танцю як відображення музики, у виразному динамічному русі.

Другий чинник — це пошуки у сфері ритму й руху та зв'язку руху й музики (Ф. Дельсарта і Е. Жак-Далькроза). Їх ритмопластика набула технічного застосування в джазі, імпресіоністичних, неокласичних, модерних та модерністських тенденціях в танці, що поєднували музичний ритм і пластику, виразний рух та досить сильно вплинуло на появу нових виражальних засобів у бальному танці.

Третій чинник — це вплив мас-медіа культури на хореографічне мистецтво. Поява в американських кіно-телепроектах бального танцю, який показує активне застосування різних стилів та форм, синтез напрямів хореографії та новий імпровізаційний рівень відображення

*А. М. Лузан*

**РОЗРОБКА КОМУНІКАЦІЙНОГО МУЗЕЙНОГО ПРОДУКТУ  
«БОГИ ЕЛЛАДИ. ОЛЬВІЯ 2500» НА БАЗІ НАЦІОНАЛЬНОГО АРХЕОЛОГІЧНОГО  
ЗАПОВІДНИКА «ОЛЬВІЯ»**

У сучасних соціально-економічних умовах збереження та популяризація національної історико-археологічної спадщини не можливі без налагодження діалогу з суспільством. Наприклад, Ольвія — унікальна археологічна пам'ятка античної доби на території України. Саме її невикористаний потужний туристичний потенціал є індикатором існування проблеми недостатнього спілкування з аудиторією. Визначення пріоритетних напрямів роботи, розробка та адаптація перспективних інтерактивних заходів до потреб технологізованого суспільства стає важливою складовою реалізації конкурентоспроможного культурного, музейного, туристичного продукту, що успішно функціонує. Механізмом налагодження спілкування з відвідувачем є система музейних комунікацій (СМК), розробка якої з використанням інтерактивних способів, сприятиме не лише поширенню необхідної інформації про об'єкт, а й зробить його цікавим, потрібним і актуальним без втрати сакрального статусу носія історичної пам'яті.

Аналіз вітчизняного та світового практичного досвіду музейних, історико-археологічних інституцій показує, що на базі унікальних археологічних пам'яток, реалізують цікаві музейні комунікаційні проекти. Наприклад, співробітниками історико-культурного заповідника «Більськ» розроблено комплекс заходів: різнопланові тематичні екскурсії, масштабний етнофестиваль «Гелон-фест», польову археологічну школу, презентації наукових видань, проведення виставок. Крім того, відбуваються різноманітні креативні заходи з залученням новітніх технологій, співпрацею з вітчизняними та закордонними колегами. Національний історико-археологічний заповідник «Кам'яна Могила» пропонує своїм відвідувачам віртуальні тури, різноманітні екскурсії, етнофестиваль «Подих степу» та міжнародний фестиваль національних військових та традиційних культур «Запорозький Спас», майстер-класи з роботи з місцевою глиною, художньому розпису батіку, мистецькі пленери. Французький музей «Лувр» розробив великий спектр музейних заходів для відвідувачів різних вікових та професійних категорій. До програми увійшли: оглядові екскурсії античною експозицією, з використанням сучасних технологій. Розробляються інтерактивні проекти для людей з інвалідністю та соціальних педагогів, волонтерів. Одночасно проводяться соціологічні, маркетингові дослідження. Ведеться активна співпраця в галузі піару та налагодження зв'язків зі ЗМІ.

Таким чином, під час розробки комунікаційного пакета «Боги Еллади. Ольвія 2500» використано практичний досвід музейних комунікацій українських та світових культурних інституцій. Досліджено можливості налагодження контакту з відвідувачем шляхом вивчення й аналізу аудиторії. Це надало матеріал для напрацювання великого варіативного спектра музейних тематичних заходів. Проаналізовано, які інструменти та засоби дозволяють досягнути необхідного результату, щоб отримати високий рівень організації СМК, а відповідно і заохочення аудиторії. Придлено увагу співробітництву зі ЗМІ, PR-технологіями. Важливою складовою СМК є випуск та реалізація сувенірної продукції, що не

лише стимулює до подальших відвідань археологічних пам'яток Ольвійського заповідника, а й лишає певний емоційний маркер, даруючи щось невлучно близьке, цікаве кожному.

Отриманий практичний досвід став фундаментальною основою для розробки комунікаційної програми «Боги Еллади. Ольвія 2500». Адже нинішній швидкісний розвиток суспільства вимагає не лише застосування вже наявного досвіду, а й створення новаторських концепцій різних форм СМК.

*Н. Є. Шолуха*

### **КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ ФІЛОСОФСЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ БРУНО ЛАТУРА ТА МАНУЕЛЯ ДЕЛАНДИ**

Кінець ХХ ст. продемонстрував вичерпність постмодерністської моделі філософії та пошуки новітніх пояснювальних настанов серед гуманітарних інтелектуальних моделей дійсності. У ХХІ ст. альтернативою стала сукупність філософських теорій під загальною назвою «пласкі онтології», представлені іменами І. Богоста, Г. Гармана, М. Деланди, Б. Латура та ін. Заперечення пріоритетного становища суб'єкта як спільне місце «пласких онтологій» спонукає порушити питання про їхній культурологічний зміст.

Спроби виявлення пізнавальних можливостей «пласких онтологій» здійснювалися, зокрема, П. Гілленом — під час вивчення арт-практик ХХІ ст., І. Богостом — при дослідженні відеоігор, К. Майоровою — щодо сучасної архітектури, І. Давидовим — у релігійнознавчих студіях. Тоді як у вимірах культурології це потребують осмислення евристичні технології та сенси цього філософського мейнстріму.

Рецепція акторно-мережевої теорії М. Деланди та об'єктно-орієнтованої онтології Б. Латура під кутом проблематики культури вможливила виокремлення таких позицій: оновлення зв'язку між природою та культурою, зміна статусу суб'єкта в системі позицій культури, дослідницький наголос на матеріально-речовому вимірі культури.

Модель суб'єкта як того, чий культурні практики зумовлені перетином природного, духовного та космічного, артикульована М. Шелером, у системі координат «пласких онтологій» не заперечує суб'єкта, а засвідчує діалектичність зв'язку між всесвітом і антропологією. Питання про чітке розмежування на природне та людське як наріжний камінь культурологічних дисциплін не нівелюється, а навпаки, переміщується зовні в межі самого суб'єкта. М. Деланда, за допомогою терміну Ж. Дельоза «асамбляж» (у значенні до індивідуальних компонентів суб'єкта), відзначив природні витоки культури. Тоді як Б. Латур, хоча й визначив термін «актант» як позбавлений тотожності через постійну трансформацію, спирався на ресурс суб'єктності через роботу з чуттєвими образами матеріально-речового виміру культури, чим спростив свій підхід до рівня семіотики культури.

Суголосно М. Деланда та Б. Латур змінили позиції суб'єкта в культурі. Класична суб'єкт-об'єктна філософська парадигма, інсталювана Р. Декартом та остаточно затверджена Г. Гегелем, легалізувала непорушний авторитет суб'єкта в просторі культури. Тоді як «пласкі онтології» ліквідували цей статус шляхом дескрипції об'єктів і суб'єктів як різних за походженням, але рівних за статусом,

чим зумовили не знецінення суб'єкта, а перегляд його сутнісних ознак і функціонального навантаження в культурі.

У матеріально-речовому вимірі культури, через призму «пласких онтологій», посилюються позиції об'єктів у значенні будь-яких складових світу. Завдяки цій тезі вможливується концептуалізація культури як такої, що легалізована ненааявністю суб'єкта, а онтологічно існує як тривалий процес, складові якого взаємодіють на засадах координації, а не субординації. У М. Деланди культура постає мережею взаємопов'язаних елементів, кордони якої не обмежені, а глибина відсутня, тобто соціальне та природне взаємодіють на паритетних засадах. Тоді як інтелектуальний жест Б. Латура є більш радикальним: «актант» не має форми, що вможливує нескінченність наповнення категорії сенсами та її комбінаторику, а відтак необмеженість змістів культури і культурних практик. У цілому, локус культури в цих евристичних моделях переміщується з діяча на дію.

Таким чином, філософські концепції Бруно Латура та Мануеля Деланди зумовлюють демаркацію та функціональне навантаження суб'єктності в полі культури. Саму ж культуру, за сукупністю характеристик, артикульованих філософами, слід визначити як мережу взаємодії гетерогенних, але рівнозначних артефактів і практик, наділених ознаками мінливості.

СЕКЦІЯ:  
УКРАЇНСЬКА Й СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА ТА МОВОЗНАВСТВО

М. А. Чепелева

**ГЕРМЕНЕВТИКА ПЕРЕВОДА: АНГЛИЙСКИЕ ИДИОМЫ  
И ФРАЗОВЫЕ ГЛАГОЛЫ В СОВРЕМЕННОЙ КОМПЬЮТЕРНОЙ ЛЕКСИКЕ**

В лингвистической системе английского языка выделяются различные группы фразеологизмов, объединенные по характерным признакам, но существенно отличающиеся по стилистической окраске. В данных тезисах рассматриваются две группы фразеологических единиц, а именно, *идиомы* и *фразовые глаголы*, которые можно встретить в сфере информационных технологий, как и в любой другой профессиональной области. При обучении компьютерным специальностям мы считаем необходимым ознакомить студентов не только с их общей профессиональной терминологией, но и с фразеологизмами, которые очень часто встречаются как в устном, так и письменном общении.

Приведем только несколько примеров фразеологизмов, с которыми знакомы любые англоговорящие специалисты и большинство пользователей в области компьютерных технологий. Один из них РЕВКАС (Problem Exists Between Keyboard And Chair) — дословно: «проблема находится между клавиатурой и стулом», намек на необразованность пользователя компьютера. Этот акроним особенно часто используется работниками технической поддержки и означает мнение специалиста о сбое в работе, причиной которого является сам пользователь. Интересно, что в британском и американском варианте английского языка этот акроним произносится по-разному. Еще один акроним, хорошо известный компьютерным операторам, GIGO (Garbage In, Garbage Out), стек типа «мусор на входе — мусор на выходе» — принцип в информатике, означающий, что при неверных входящих данных будут получены неверные результаты, даже если сам по себе алгоритм правилен. В русскоязычной культуре аналогом может быть пословица «Что посеешь — то пожнешь».

Идиома «to pull the plug» может использоваться в различных ситуациях и имеет, как правило, негативный оттенок. С технической точки зрения, компьютер немедленно прекратит работу, если выдернуть шнур из розетки. Как общепотребительная идиома, эта фраза означает похожее явление, но имеет отношение к идеям, к которым внезапно пропадает интерес и прекращается их развитие, то есть им «перекрывают кислород». А в отношении компьютерных программ она означает, что «пользователя лишают технической поддержки».

Опыт работы со студентами компьютерных специальностей свидетельствует о том, что еще до поступления в университет они знают небольшой набор самых употребительных фразовых глаголов в области компьютерных наук, таких, например, как *to log in*, *to click on*, *to pop up*, но этого явно недостаточно, так как в устном общении иностранных IT специалистов фразовые глаголы преобладают над полными глаголами. Поэтому мы знакомим студентов с такими фразовыми глаголами, как *to boot up*, *to sift through*, *to wipe out* и многими другими.

Наш опыт показывает, что изучение фразеологизмов вызывает большой интерес студентов, так как они осознают, что овладение ими наряду со специальными терминами будет значительно способствовать успешному освоению их будущей специальности.

**«ОПОВІДЬ СЛУЖНИЦІ»: ВІД ТЕКСТУ ДО ЕКРАНІЗАЦІЇ**

Роман і його екранізація — це абсолютно різні цілісні твори зі спільним сюжетом. Яскравим прикладом цього є роман-антиутопія Маргарет Етвуд «Оповідь служниці» (1985) та однойменний серіал Брюса Міллера (2017). Обидва отримали престижні премії, відповідно, Букерівську (1985) і «Еммі» (2017), обидва мали продовження: «Заповіді» (2019) та другий (2018) і третій (2019) сезони, які також здобули ті ж премії у 2019 р.

Сюжет роману розгортається навколо вигаданої держави Гілеад, утвореної на місці вже колишніх США. Маргарет Етвуд не поспішає називати свій роман антиутопією, тому що у своїй книзі, за її словами, вона описала те, що бачила навкруги і лише втиснула це в рамки тоталітарної системи. Серіал багато в чому залишається вірним роману: і в репліках, які вимовляють герої, і в основних сюжетних лініях, і в дійових персонажах, і в самій структурі Гілеаду. Але є і розбіжності, найголовнішою з яких є час, де розгортаються події. Серіал — у ХХІ ст., а роман посилає нас у минуле, до часу його створення. Серіал обмірковує картину системи набагато глибше, наділивши її політичними ознаками і пояснюючи детальніше, як цей уряд прийшов до влади. У романі ми не виходимо далі слів Фредової і її уривчастих спогадів.

Командор Фред Уотерфорд, той, до кого приставили головну героїню, залишився вірним своїй книжковій версії, хіба тільки помолодшав. Він вірить, чи хоче вірити, що панування Гілеаду є порятунком для людства, і тепер все пошло своїм місця. Здається, що командор намагається переконати в цьому не її, а себе. Його дружину, Яснораду, також значно омолодили і дали її персонажеві складнішу натуру. У серіалі вона відчайдушніша, мислями благородніша, сильніша. Яснорада глибоко віддана чоловікові, і єдине, чого вона найсильніше бажає, — бути матір'ю і разом з Фредом створити сім'ю. У серіалі Яснорада все ще намагається виправдати Гілеад, вірити в те, що він допоможе людству, проте потрохи розуміє, що вони зробили помилку. У романі вона явно набагато старша за свій екранний вік і майже абсолютно інша — холодна, розбита, багато п'є і неначе абсолютно нежива. Більше не бачить сенсу в тому, за що боролося.

У касти серіалу увійшли люди різних рас і орієнтацій, тим самим розширюючи світ Гілеаду. У романі навпаки — люди, які не підходять під вимоги режиму, виганяються з країни або знищуються, як інакомислячі. Безумовно, залучення людей різних етносів і з різними сексуальними вподобаннями придало режимові Гілеаду новий погляд. Серіал на прикладі тих політичних стосунків, які намагалися встановити командори між Мексикою та Канадою, показує, як важко пробитись через закриті тоталітарні держави. Епізод з Мексикою був доданий Брюсом Міллером, у романі його нема.

Багато персонажів так чи інакше схожі на своїх прототипів, але не Фредова. Її героїня зовсім інша в серіалі. Вона сильніша, у ній більше гніву і протесту. Спочатку здається, що її персонаж залишається незмінним, але потім вони починають розходитися, персонаж поділився на Фредову — служницю, і на Джун — особистість. Серіал презентував нам свою служницю, повну протилежність героїні Етвуд. Обидві версії почали з одного місця, з однакових обставин, але закінчили абсолютно по-різному.

І роман, і серіал закінчуються однаково, героїню відвозять Очі і вона не знає, що її чекає попереду: «і я крокую до темряви всередині; або ж до світла».

Але одне і те ж завершення має різні значення. У книзі Фредова зламалася, готова була стати правовірною, забути себе, своє минуле і перетворитися в інкубатор на двох ногах. У той час як Джун усвідомила, що в ній більше люті, ніж вона думала, і вона не готова здатися. Одна і та ж історія, але абсолютно незалежні один від одного твори. Серіал увів нас у боротьбу, яка розгортається саме зараз, коли як книга відсилає нас до історії минулих епох, залишаючи нас далеко від цього жаху. Маргарет Етвуд надала нам право вирішувати, що взагалі таке був Гілеад і усвідомити, що чекає кожного, не тільки жінок, якщо замість вирішення проблеми ми, звертаючись до крайнощів, забудемо, що це — життя живих людей.

*Э. Ф. Зульфигарова*

### **ОСОБЕННЫЕ КНИГИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ СТИВЕНА КИНГА**

Традиционный мир книги — это собрание великих ценностей, кладезь знаний и билет в жизнь, полную новых открытий. Но в особенном мире короля ужасов Стивена Кинга есть книги, являющиеся не благословением, а проклятием, которое с легкостью может превратить жизнь в настоящий кошмар. Характерными представителями этого особенного мира являются роман «Мизери» (1987) и повесть «Библиотечный полицейский» (1990).

Главный герой романа — Пол Шелдон — успешный писатель, ставший известным благодаря серии любовных романов о Мизери Честейн. Для Пола книга была радостью, ведь он делал то, что ему нравится и получал за это вознаграждение. Порядком уставший от главной героини, Пол пишет новую книгу о Мизери, в которой она умирает, а также заканчивает новую рукопись, в корне отличающуюся от того, что он обычно писал. И как раз в этот момент судьба подбрасывает ему испытание — Пол попадает в полный безумия, боли и страха мир своей читательницы — Энни Уилкс, фанатки Мизери, и ее свиньи, тоже Мизери. И мир книги превращается в нечто зловещее, от чего кровь стынет в жилах, хотя, казалось бы, это же обычная вещь с твердым переплетом и в несколько сотен страниц.

В «Библиотечном полицейском» автор знакомит нас с Сэмом Пиблзом — самым обычным страховым агентом. Его жизнь в тихом и небольшом городке шла весьма медленно и уныло, пока однажды Сэм не согласился выступить в клубе с речью, для подготовки к которой решил зайти за книгами в городскую библиотеку — место, где он в последний раз бывал еще в детстве. Здесь герой сталкивается со странной библиотекаршей Арделией Лорц, которая предупреждает о необходимости своевременного возврата книг, иначе он будет иметь дело с Библиотечным полицейским. Сэма насторожила не только эта пожилая женщина, но и само помещение, особенно детский читальный зал, который не на шутку испугал его. С тех пор позабытые страшилки стали верными спутниками Сэма, ведь городская легенда гласит: «Если не вернуть книги вовремя, Библиотечный полицейский придет за тобой». Образ полицейского создает Арделия на основе подсознательных страхов Сэма, а злые силы питаются этим страхом, создавая персональный Ад именно для него.

Обычные книги в «Мизери» и «Библиотечном полицейском» становятся особенными, являясь предвестниками как физических, так и психологических

травм героев, теряющих и вновь обретающих себя. Эти книги — и часть мира конкретной рассмотренной книги, и часть книжного мира Стивена Кинга в целом. В этих мирах персонажи страдают и оказываются в стрессовых ситуациях, но им удается справиться со всеми проблемами и выйти на новый уровень, переступить через самого себя и дать возможность изменить свою личность. А отображение «хорошего» сквозь призму «плохого» является характерной чертой творческого метода писателя.

Книжный мир Кинга — небольшая, но важная часть книжной Вселенной, вмещающей множество разных событий, решений, мыслей. Как этот мир проецируется в мир читательский — зависит от конкретного человека, и, пока окончательный выбор не сделан, возможно все.

*К. В. Кайдалова*

### **ПЬЕСА «НОСОРОГИ» ИОНЕСКО И ПРОБЛЕМА ОНОСОРОЖИВАНИЯ МИРА**

«Горе тому, кто хочет сохранить своеобразие!» — фраза героя пьесы «Носороги» (1959) французского драматурга Эжена Ионеско остается актуальной вот уже более шестидесяти лет. Несмотря на многих героев, мутирующий гуманизм явно протекает через Жана и Беранже. Каждый из персонажей зациклен на себе и лишь на том, что его волнует или во что вовлечен его интерес. Возможно через эгоизм или развитие проблематичного диалога. Жан старается быть чопорным и одеваться с иголки, ему очень важно, что о нем подумают, как верно не ошибиться и иметь чувство стабильности под рукой, пускай и рутинной. Беранже не стесняется уходить в свои мысли, переменчив. Жан и Беранже похожи на членов общества — человека правильного, «сына маминной подружки», и неправильного — «отрешенного изгоя». И, казалось бы, как честный самаритянин, Жан пытается помочь оступившемуся, на его взгляд, человеку, но дальше совета дело не заходит.

В современном мире так выглядит помощь замкнутым группам. *«Покутай, развивайся, тренинги по личностному росту, быстрее, скорее, успевай жить, тренды, путешествия, не сиди дома и бери палатку — ты станешь особенным. Социум тебя поддержит, особенно за твои деньги, но они не главное, ведь твои проблемы никого не волнуют, это негатив. Негатив — это плохо, но нам нужна рефлексия, смотрите — это Петрушка. Ваш новый фасилитатор. А кто собственно Петрушка? Помощь действительно оказывается, но лишь тогда, когда из этих групп можно получить выгоду: деньги, информацию, скандал. При этом изначально те, кто помогают, чаще всего и создали шум вокруг этой группы людей».*

Затем Жан решает проявить благосклонность, кидает кость опеки, дабы возникла тяга, но оставляет галстук как шейник. А когда видит, что у собаки хвост не куцый, по последней моде, а длинный — живой — обижается, и они не друзья. *Есть идея, идеология идеи.* Для Беранже жизнь — это сон.

Важно показать не борьбу с идеологией, а «инструменты» влияния на каждого человека, дабы выявить: возбуждение интереса, пропаганду, желание быть как все, боязнь одиночества и непохожести, изменение моральных и общественных ценностей, постепенное изменение. Забавно то, что Беранже и Старый господин оба чиновники, и хотя второй явно старше первого — оба считают, что им уже поздно тянуться за знаниями; а Логик и Жан — ищут знания во всем, но скорее всего не потому, что им столь интересно, а потому, что это классно — блистать тем, что ты прочел новую книгу, знаешь больше, чем остальные и вообще



розбираєшся в чом-то столь складному, чтобы розказывать потым другим. Так же єсть полярность, Логик — или же старый Жан, по образу как Беранже. Старый господин — или старый Беранже, по образу как молодой Жан.

Второе действие переходить от притеснений и разницы во взгляде в извращенное чувство толерантности. Поднимается шире тема расизма и такта, вопрос пола и предпочтений. Какого пола кот или это кошка, но кем считает себя сам человек? Женщина, мужчина, нон-бинари, и это все снаружи или в голове?

Конец пьесы заканчивается монологом Беранже, что, похоже, поддався безумию и принял решение бороться. Один против всех. И наступает вопрос, а были ли носороги вообще или это просто отчаяние главного героя от происходящего? Ведь его мнение выбивается из общего мейнстрима массового анархизма.

Люди назначают себе границы морали и дозволенного. А потом придумывают себе что-то, чтобы хотелось жить. Потому что никому не нравится жить в системе, но так как люди сами себя подавляют — они пытаются найти выход, пусть и в рамках системы. Ни один особенный человек никогда не думал и не знал, что он особенный. Сначала ему указывают его место, а затем бросают кость, как собаке, а строительство будки под вопросом. *Ведь легче всего говорить о людях, чем говорить с ними.* А вы уверены, что вы человек культурный, а не окультуренный? А вы уверены, что выбирая добро, вы не выбираете новое зло, новый холод?

*В. М. Маруєва*

#### **ПОЕЗІЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ: «ЗГОРИ ВНИЗ» ТАНІ МАЛЯРЧУК**

У «Книзі страхів» Таня Малярчук рефлексує на тему природи, людей, жіночності, любові, котів, хат, гір, відьомства, фотографій і не надає відповідей на запитання, лише змальовуючи пейзажі та портрети за допомогою лірики сюжету й емоційності розповіді. Авторка закидає гачок на початку розповіді, встановлює свою мелодику рим, які потрібно віднайти та поєднати для прочитання картини. Надзвичайно просто описані складні речі, які формувались століттями в народній свідомості, тут чітко можна зрозуміти, що добре і що погано, але водночас грань стирається. У розповіді змальовані етюди, де органічно поєднано природні та магічні речі так, що здається — вони не вирізняються серед побутових справ. Сучасність поєднується із дивовижним, а життя і смерть взагалі нічим не відрізняються. Реальність та містика майже нероздільні, текст наповнений символами, які створюють різні смислові пласти. Разом з тим, як поетичний твір, текст має свою ритмомелодику й навіть без дешифровки символів, натяків та ремінісценцій становить виключно цінність.

Символ гори, на якій живе головна героїня, у світовій культурі набув ознак структури, яка об'єднує три різні сфери буття: підземний світ, землю та небо. Так, гора, поєднуючи ознаки двох опозицій, набуває свого матеріального та містично-символічного сенсу. Ця позиція надає головній героїні більший кут огляду на світ, оскільки вона знаходиться вище, ніж земна площина і в фізичному, і в містичному, і в духовному розумінні, що підтверджується також сюжетними елементами наративу.

Зооморфема павука використовувалась у народних легендах, літературі, філософії дуже давно і не втрачає актуальності нині. За сюжетом, головна

героїня проспала зиму разом з котями та павуками, а навесні вся хата була обплетена павутиною. Так, у Давній Греції павук був символом долі, що в цьому випадку частково пояснює сюжетні повороти, оскільки доля героїні в тому, щоб залишитись в Карпатах. Павутину павук плете зі свого черева, як і головна героїня плете свою долю сама, поки не з'явився той, кого вона чекала, і той, хто її шукав. Павук — місячний символ, пов'язаний з жіночим началом, він оберігає, сплітаючи сітку, й водночас у християнстві це атрибут Сатани, тому що заманює жертву в сіті, а потім вбиває. Маючи це на увазі, можна зробити висновок, що «темні сили» оберігали героїню в найскрутніший час, а чому вони це робили — стане зрозуміло вже наприкінці.

Котів в Україні прийнято тримати вдома, щоб убезпечитись від мишей, але Т. Малярчук помістила до розповіді не звичайних котів, а таких, що знають більше за людей, розмовляють і поводять себе так, ніби хочуть дати зрозуміти головній героїні, що господарка в хаті точно не вона. Кіт, як і павук — досить неоднозначна зооморфема, яка пов'язана з темними силами і досить часто у світовій літературі відіграє роль провідника «на той світ», що точно описує котів української авторки.

Письменниця спромоглась предметно повсякденно обставити побут героїні, лише натякаючи на подальший розвиток подій та смислові форми поданих символів. Містична історія, насичена фольклорними елементами, перетворюється на народну легенду з великою кількістю поетичних засобів, які органічно передають суть сюжетних подій та народну символіку. «Згори вниз» за стилем не можна порівнювати з більшістю сучасних українських текстів, через їхню постмодерністську іронічність та прийоми, натомість цей твір описує мальовничі місця, незвичайні історії життя і пояснює складні категорії, які формувались століттями в народній свідомості, та знову віднаходить і пробуджує останніми рядками «тваринне» у людському, поезію в прозі життя.

*С. К. Панасюк*

### **ДОБРО І ЗЛО СВІТУ МИКОЛИ СТАВРОГІНА**

Проблема добра і зла — одна з найпопулярніших не лише в літературі, а й світовій культурі загалом. Через зіткнення добрих і злих героїв у художніх творах розкриваються персонажі, виражається авторська думка про те, на чьому боці він. Проте що відбувається у випадку, коли це зіткнення двох полярних понять відбувається в одному герої? На це питання ми спробували знайти відповіді в романі Федора Достоєвського «Біси» і в образі Миколи Ставрогіна.

Автор поступово знайомить нас із персонажем заочно. Ми дізнаємося, що Микола — син Варвари Петрівни Ставрогіної, поміщиці. Ріс без батька, з 8 років виховувався Степаном Верховенським, який розбудив у ньому почуття «священної туги», часто будив його серед ночі, плакав і виливав свої почуття. Після вступу до Петербурзького лицейу хлопець неочікувано став тихим і закритим. Після — серія дивних подій, що ніяк не відповідають статусу Ставрогіна. Наприклад, він потягав за носа поміщика Гаганова і вкусив за вухо губернатора після приїзду до матері. Серед психологів і психіатрів, які пізніше аналізували твір Ф. Достоєвського, побутує думка, що ці вчинки — наслідки шизофренії.

Зовнішність персонажа теж видається загадковою: «Казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его

напоминає маску». І за цією маскою щось незрозуміле читачеві лишається упродовж усього роману. Ставрогін неочікувано з'являється в полі нашого зору і так само швидко зникає у момент, який здається ключовим.

Нечіткими видаються стосунки героя з Петром Верховенським і причетність Ставрогіна до змови. В одному з епізодів Верховенський запевняє: «Мне, мне именно такого надо как вы. Я никого, кроме вас, не знаю. Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк». Через це можна говорити про Ставрогіна як очільника.

У тексті є і кілька персонажів, які допомагають розкрити кращі сторони героя. Наприклад, Ліза, Дар'я Шатова, Мар'я Тимофіївна Лебядкіна, до яких Ставрогін ставиться з особливою ніжністю і чистота яких допомагає розпізнати цю рису і самому героєві. Як добрий друг Микола виступає у стосунках з Кириловим і Шатовим. Вони не здаються ідеальними, проте не позбавлені поваги.

Ф. Достоєвський лишає нам більше питань у розділі «У Тихона». Нарешті ми бачимо Ставрогіна без маски, він стає такою собі «відкритою книгою». Перед отцем Тихоном персонаж перетворюється із суворого чоловіка на дитину і відкриває найстрашнішу подробицю свого життя: у Петербурзі він звабив зовсім юну Матрьошу, яка після цього повісилася. Здавалося б, от вона, ключова точка, яка означає: Ставрогін — негативний персонаж. Проте до фінальної редакції твору розділ так і не увійшов. З одного боку, це позбавило однозначності судження про Миколу Ставрогіна. З іншого — додало ще більше питань. На нашу думку, автор зробив це для того, щоб не формувати в читача однозначного враження про героя. Адже упродовж усього роману можна чітко помітити: сам письменник симпатизує своєму героєві.

Микола Ставрогін — персонаж, який змушує задуматися про сенс добра і зла та зрозуміти, що жодне з цих понять не може існувати в чистому вигляді. Ф. Достоєвський створює образ, до якого доводиться повертатися знову і знову для того, щоб вирішити старі питання і знайти нові.

*А. В. Сажнева-Дмитриченко*

### **БЕССМЕРТИЕ — ПОДАРОК ИЛИ НАКАЗАНИЕ: ОТ «ГИЛЬГАМЕША» ДО «ГАРРИ ПОТТЕРА»**

Человечество интересуется бессмертием еще с давних времен. Рассмотрим проблему художественно и обратимся к эпосу о Гильгамеше, «Бессмертному» Борхеса и романам Роулинг о Гарри Поттере.

Гильгамеш предстает перед нами как герой, которому под силу все на свете, все, кроме бессмертия. Даже величайший герой не может добиться вечной жизни. Его бессмертие в памяти о славных делах.

В рассказе Борхеса есть другой взгляд. Бессмертие ищет не эпический герой, а обычный человек — римский солдат. Руфус вынужден бежать и блуждать по пустыне. Раненый и уставший, он идет к Городу Бессмертных в сопровождении Троглодитов — существ, которые там обитают. Этот Город — огромный лабиринт с тупиковыми проходами, инвертированными лестницами и многими хаотическими архитектурными структурами, в центре которого находится кувшин с той самой водой — водой бессмертия. Но Руфус все же теряет бессмертие, выпив по привычке воду из ручья. Если есть река, дающая бессмертие, то есть и та, что забирает его. Повезло же главному герою испить именно из этой реки:

«Я был Гомером; скоро стану Никем, как Улисс; скоро стану всеми людьми — умру». Бессмертие — это боль. Когда ты — единственный бессмертный человек. Мы будем странствовать по миру, смотреть, как творится история, а потом будем в своих путешествиях видеть лишь фальшь.

Дж. Роулинг дает несколько теорий бессмертия. Первая — дары смерти. Имея воскрешающий камень, бузинную палочку и мантию-невидимку, можно обмануть смерть. Но, к сожалению, эта теория не о полном бессмертии, а всего лишь о продлении жизни.

Вторая — это призраки, их в замке много. Но, к сожалению, привидения закреплены только за одним местом и не могут его покинуть, это скорее наказание. Так себе бессмертие на самом деле. Как говорил призрак Гриффиндора Почти Безголовый Ник: «Волшебники могут оставить на земле свой призрачный образ, но он будет ходить только по тем местам, где он бывал при жизни. Но очень не многие волшебники выбирают этот путь... Я боялся смерти. И предпочел остаться. Иногда я думаю, не напрасно ли... понимаешь, сейчас я ни тут, ни там... Честно говоря, я сам — ни то ни се. Я ничего не знаю о тайнах смерти, потому что я выбрал убогую имитацию жизни».

Третья — философский камень, благодаря которому можно приготовить эликсир жизни.

Четвертая — кровь единорога.

Пятая — крестраж (хоркрус) — любое животное, предмет или человек, в котором волшебник заключает часть своей души. Такой способ бессмертия доступен только черным магам, поскольку для создания крестража нужно совершить убийство. Именно такой путь избрал для себя главный злодей серии романов о Гарри Поттере — лорд Волан-де-Морт, потомок Салазара Слизерина (Том Марволо Реддл). Достижение бессмертия — его главная цель, навязчивая идея всей его жизни. Еще будучи школьником, он «изо всех сил искал дорогу к бессмертию». Он считал, что смерть — это что-то позорное и недостойное для настоящего мага, вот почему его приспешников называли «пожиратели смерти». Крестражей он считал настоящим сокровищем, хотя сам признавался, что существование в этой форме крайне мучительно.

Бессмертие — это скорее проклятие, чем награда, во всех смыслах. Человек жив, пока мы о нем помним. Даже если физическая оболочка уже мертва. Память — это самое лучшее бессмертие, которое можно предложить человеку: «Они живут в нашей памяти, значит, не умерли... Мертвые, о которых вспоминают, живут счастливо. Так, как будто они и не умирали» (Морис Метерлинк).

*А. Ю. Сірик*

### **«ТРОЯНДА ПАРАЦЕЛЬСА» ТА «ДОКТОР СТРЕНДЖ» ЯК СТИГМАТИ ВІРИ**

Віра як ментальний стан і довіра як позитивні взаємовідносини між людьми є ключовими ознаками сучасного соціуму. І хоча одне поняття є похідним від іншого, між ними існує істотно відмінність, дослідженням якої присвячено чимало наукових та художніх творів. Яскравими представниками останніх є оповідання Хорхе Луїса Борхеса «Троянда Парацельса» (1977) та фільм Скотта Дерріксона «Доктор Стрендж» (2016).

В оповіданні два герої: Парацельс і його гість, який мріє стати учнем, але вимагає від учителя дива, щоб остаточно повірити в його майстерність. Незнайомець тримає в руках троянду і просить, щоб Парацельс спалив її, а потім відродив з попелу. Останній відмовляється: «Чудо не принесе тобі шуканої віри. Тому поклади троянду». Але гість жбурляє троянду у вогонь і чекає на диво. Парацельс нічого не робить. Роза перетворюється на попіл. Коли гість іде, Парацельс каже Слово, і стається диво: із попелу виникає троянда. Слово Парацельса зробило це диво.

Парацельс дещо трансформує зміст довіри: «Я не потребую довіри. Мені потрібна віра», проте сенс залишається незмінним. Ваша віра — це і є довіра до самого себе і особистих переконань, і якщо є сумнів, хоча б найменший, то ніхто і ніщо не зможе переконати вас у протилежному. Але віру Борхес абсолютизує, та чи взагалі існує в нашому житті щось абсолютне, адже ніхто не зможе гарантувати щось стовідсотково, окрім біологічної смерті, і це все, що нам відомо на поточний момент.

У фільмі страшна автокатастрофа ставить хрест на кар'єрі успішного нейрохірурга Стренджа. Зневірившись у можливостях традиційної медицини, він вирушає до далекого Камар-Таджу та стає учнем загадкової жінки-мага на ім'я Прадавня. Знайомство з магією Стрендж спочатку сприймає негативно: «Я витратив усі свої гроші, щоб приїхати сюди, а ви кажете мені про зцілення через віру?!». Та згодом, після переміщення з Прадавньою у часі, просторі і до астрального світу, доктор починає наполегливо вчитися, опановувати магію та своє тіло. Долаючи численні сумніви та шукаючи докази, Стрендж здобуває неймовірні здібності до трансформації простору і часу, стає сполучною ланкою між паралельними вимірами та виконує місію захисту жителів Землі та протидії злу, якого б вигляду воно не набуло.

Доктор йде до віри самостійним шляхом, що не завжди співпадає з намірами вчителя. Коли Прадавня зауважує: «Колись, у цій кімнаті, Ви благали мене навчити Вас. Тепер ставите під сумнів усі уроки і навчаєтесь самостійно», він відповідає: «Колись Ви наказали мені розплющити око, натомість мені потрібно приймати правила, позбавлені сенсу».

І в оповіданні, і у фільмі є Вчитель, учень, потреба довіри і шлях до віри. Вчитель Борхеса бажає учня і чекає на нього, Прадавня з фільму намагається допомогти випадковому шукачу зцілення. Обидва Вчителі потребують віри від учнів, а не довіри, натомість обидва учні бажають доказів. Учень Парацельса доказу не отримує та йде. Учень Прадавньої докази отримує, але йде самостійним шляхом. Це і є доказом того, що немає людини з настільки абсолютною вірою, щоб вона не ставила її під сумнів, — адже вона, по-перше, людина, а вже потім віруюча. Бажати від свідомої людини сліпої віри — абсолютна ірраціональність, тільки несвідомою людиною може на це піти.

Але у світі художньому існують особливі шляхи до віри, справжніми стигматами якої, безумовно, є оповідання «Троянда Парацельса» та фільм «Доктор Стрендж».

СЕКЦІЯ:  
ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

*Ю. М. Іванова*

**ДИТЯЧИЙ ХОР У ТВОРЧОСТІ М. КАРМІНСЬКОГО**

Хорова музика М. Марка Кармінського назавжди увійшла в концертну практику дитячих хорових колективів України. Протягом усього творчого шляху композитор звертався до дитячого хору. Його ранні твори, які створені ще наприкінці 50-х рр. ХХ ст., вирізнялися змістовністю, оптимізмом, яскравістю музичних образів, що було відтворено в легких, зручних та доступних мелодіях. Основним жанром зрілого періоду творчості композитора стала мініатюра, яка здатна на малій ділянці форми увібрати в себе розмаїття музичних засобів виразності для розширення та поглиблення змісту твору. У творчості М. Кармінського виявилися такі ознаки хорової мініатюри, як філософічність, уважне ставлення до слова, до його емоційного та смислового значення, що відображається в детальному розвитку тематичного матеріалу.

Одним із найкращих творів циклу «Дорога к храму» є хор «Воспоминание о Дробицком Яре» (сл. Є. Євтушенка) для дитячого хору, соліста (тенор) та фортепіано. У творі яскраво виявляється інтонаційний метод творчості композитора, який стає головною ознакою хорової творчості композитора. Особливу роль у методі відіграє дихання, воно нерозривно пов'язане з мелодичним рухом та енергією. Дихання мелодій автора збагачене живими інтонаціями мови, що виявляють її «душу», надають відчуття тепла, сили, ласки, величі, правдивості.

Хоровий твір а саррелла «Гітара» та вірші Г. Лорки в перекладі М. Цветаєвої не увійшов ні в одну збірку хорових творів композитора. Федеріко Гарсія Лорка створив унікальний за красою та поетичністю гімн гітарі. Образ «п'яти кинджалів», що відображають пальці музиканта, струни гітари відтворює трагічне іспанське світосприйняття, поєдинок Сходу та Заходу, розгорнуту метафору смерті, наслідування андалузького танцю із звуками кастаньєт.

Композиторська інтерпретація вірша М. Кармінським своїм корінням сягає епохи романтизму, де яскраво виявлявся інтерес композиторів до мистецтва Сходу, Італії та Іспанії. Твір майстерно відтворює поезику і стиль фламенко. М. Кармінський йде не тільки шляхом створення яскравих колоритних малюнків у музиці, а розкриває особливості поетичного тону поетичного першоджерела, прагнення до виявлення філософсько-смислового підтексту віршу.

Не увійшов до нотних збірок ще один досить оригінальний твір М. Кармінського «Парафраз на тему сонатини В. Моцарта». Основою парафраза М. Кармінського стала четверта частина (Allegro) Сонатини №1 С-dur із Шести Віденських сонатин В. А. Моцарта. Композитор зовсім не змінює фортепіанну партію, а додає до основної мелодії тембр сріблястих дитячих голосів. Таким чином хор набуває нових різноманітних барв.

На відміну від багатьох своїх сучасників композитор писав музику, яка була зрозуміла та досить проста для дитячого виконання, але мала оригінальність і глибоку змістовність художніх задумів. Маючи безмежну ерудицію, відмінний літературний смак, він майстерно відбирає тексти, які не втратили своєї актуальності і сьогодні. Як справжній професіонал, він приділяє увагу

цілісності композицій. Природно-виразна інтонація, інтонація як емоційний зміст вокальної мови вирізняють хорову музику М. Кармінського. Спираючись на мовно-вокальні інтонації більшість хорових творів автора мають строфічні форми, які впливають із змістовного аспекту літературного тексту. У його хорах завжди знаходять місце ознаки декламаційності, вони відтворюють душевні переживання людини.

Музика Марка Кармінського здатна привернути увагу дітей до мистецтва, що очищує душу та виховує особистість. Вона змушує людину мислити та відчувати!

*В. В. Воскобойнікова*

### **THE MAIN FEATURES OF THE ORTHODOX CHURCH DIVINE SERVICES ABROAD**

Orthodoxy abroad arouses keen interest among the inhabitants of the country first of all. However, the problem of organizing a church choir in various conditions may be relevant not only for parishes abroad, but also for churches located in small towns, in the outback, on the periphery. The organization of liturgical life abroad has features that are crucial to the life of the parish. The presence of premises, clergy and singers are a necessary condition for the performance of church services.

The activity of the Orthodox Church abroad, in particular the period of emigration during the 20th century, is of a missionary nature in both its internal content as well as its characteristic external features. One reinterprets the cultural significance of the Church in a foreign land. The church for the emigrant becomes not only a religious center, but also a social institution. In addition, for the emigrant the importance of the Church as a national-cultural guardian increases, as it holds the properties that allow those who belong to Her to not lose their national identity.

Of course, in countries dominated by Protestant and Catholic denominations, Orthodox believers are in the minority. Historically, in places like Portugal, France, Belgium, or Switzerland; most of the local population did not belong to the Orthodox Church. If you consider this superficially, then the impression you get may not seem the most positive. However, from a historical point of view, everything looks a little different. Yes, there are not so many Orthodox Christians in Europe, but there are more of them than there were 20 years ago. Most Orthodox Christians are still immigrants, but local domestic populations are also interested in church life, and there are more and more cases of conversion to the Orthodox faith every year. In general, the Western world leads an active parish life. European parishes are well organized, believers hold joint events, and they make pilgrimage trips. People know each other well and communicate actively.

As for the peculiarities of service to God, multilingualism should be noted first. The language of service, as a rule, is Church Slavonic and the language of the country where the parish is located (English, French, etc.). Sometimes (although rarely) part of the service is conducted in Russian.

At first glance, a picture of the area of church singing may seem depressing:

1. There are no trained singers;
2. There are no educated cantors;
3. There is no stable singing team at every service;
4. There is no material base for supporting the work of singers;

5. The fulfillment of the Church Charter is determined by the capabilities and knowledge of the cantor and singers.
6. The choir does not know how to sing in chant, therefore it sings in one standard melody, most of the canticles in the canon are read;
7. The repertoire is monotonous, repeating from service to service

But despite the difficulties, there is a huge interest in church services among parishioners. There is a sufficient number of people who have a musical ear and have the basics of musical literacy, who could sing in the choir if someone taught them. As a rule, there are children and adolescents in the church who would like to sing the service or help at the altar.

Thus, in reality there is a fertile field for the creative work of the cantor, for the missionary activity of the Church. The main difficulty for the cantor is being open to changes in approach to the organization of choral work. For this, the cantor needs to try to bring together the positions of singing non-musicians and singing musicians. The rehearsal can help with this. Musicians help to learn musical scores and non-musicians to learn chants. Collective work always brings people together and creates a Christian attitude in a collective where every singer is important, both musicians and non-musicians.

There may be additional motivation in working with musicians – for example, training in regency (conducting). Experience has shown that when a musician tries to master the service himself and holds at least one liturgy, asks questions and works through disagreements, he will be less likely to criticize weaker singers or the cantor or the general choral system of the parish.

Working with non-musicians encompasses a field of possibilities - from recording chants to using a voice recorder for home study or organizing additional rehearsals for group and individual lessons in musical literacy. As a result, we have a fairly stable choir singing at every service. The choir can sing by chants. The repertoire is based on the medium complexity compositions, and the cantor has the opportunity to choose different pieces.

In the organization of the church choir according to this principle, the cantor is entrusted with organizational, pedagogical, missionary, and catechism work. The main thing is that money should not be at the heart of the church choir. Material reward should always be as “Christianized” as possible. This should be perceived as gratitude to the temple for the hard and dedicated work of the singers in the glory of God! It is very important that the care of the choir from the clergy not be limited only to the quality of liturgical singing. After all, if the “mercenary” gradually becomes churchy, everyone will benefit from it. Everything suggests that there should be a special pastoral care for the choir.

*К. Ю. Донцова-Пушенко*

**КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЙ Г. СКОВОРОДИ  
В ХОРОВИХ МІНІАТЮРАХ В. КИРЕЙКА**

Композиторська інтерпретація філософсько-художньої спадщини Г. Сковороди – сталий напрям хорового мистецтва України на сучасному етапі. Серед композиторів-інтерпретаторів творчого спадку українського філософа – Віталій Кирейко (1926–2016). У творчому доробку композитора – дві хорові



мініатюри, створені на основі текстів пісень зі збірки «Сад божественних пісень» (1757–1782) — «Ах, поля», «Видя життя сего я горе», створені до 250-річчя від дня народження поета (1972 р.).

У хорі «Ах поля» (13 пісня збірки Г. Сковороди) втілено ідею буття людини на лоні природи. Життю міста з властивим йому вирієм пристрастей і бажань композитор, наслідуючи ідейний зміст філософської пісні, протиставляв поезію полів, зелених дібров, настроїв безтурботного мандрівника, який не знає честолюбства і користі. Ознаки музичної зображальності поєднуються в хоровому творі В. Кирейка з індивідуалізацією образу ліричного героя. Хорова мініатюра — ліричний пейзаж за жанровими ознаками — втілює стан душі героя твору, захопленого спогляданням краси просторів рідної землі, сходом сонця, співом птахів. Відповідно до жанрових ознак хорової мініатюри, увагу композитора зосереджено на розвитку наскрізного образу, поданому в розгортанні та збагаченні.

Йдучи за віршованими рядками поетичного тексту, В. Кирейко застосовує метод довільної повторюваності слів, фраз, що зумовлює фактурне розширення музичної тканини твору, збагачення художнього образу. Співвідносність синтаксичної побудови вірша і музичної теми, варіантні повтори надають хоровій композиції ознак куплетно-варіаційної форми. Мелодико-гармонічний склад фактури змінюється з суто гармонічним (у розділах *menosso*), тоді як діа-tonіка чергується із хроматикою.

Хор на вірші сімнадцятої пісні збірки Г. Сковороди «Сад божественних пісень» — «Видя життя сего я горе» має ознаки драматичного монологу: ліричний герой переживає почуття страху, безсилля перед горем, що наповнює світ. Г. Сковорода порівнює горе з безмежжям моря, підсилює його образ синонімами («вихором скорбей, напастей, лиха»). Зміст другої строфи — характерний для філософа Г. Сковороди: його надихала ідея втечі від світу («Мір ловив мене. Но не поймал»). Поет намагався втекти від миру — «блудниці», «темного свету». Звернення до Христа у третій строфі пісні вказує на Спасителя, який врятує поета від темного світла.

Роздуми героя, заглиблення у власні почуття надають музичній композиції В. Кирейка лірико-психологічного змісту. Лірико-філософські, драматичні образи віршу Г. Сковороди спонукали композитора до обрання розвиненої форми, в основі якої — куплетна повторюваність, звернення до якої зумовлене поетичною першоосною. Поетична інтонація вірша стає основою музичного мовлення.

У хорах В. Кирейка на вірші Г. Сковороди «Ах поля» та «Видя життя сего я горе», попри жанрові й образні розбіжності хорових мініатюр, є спільні ознаки в підході композитора до поетичної основи, що спрямовує розвиток музичної дії. Використання куплетності як носія пісенності набуває розвитку в обох хорових композиціях на тексти Г. Сковороди.

В. Кирейко, як і геніальний філософ-мислитель Г. Сковорода, є продовжувачем класичних традицій української музики та поезії, який прагне до збагачення мистецької палітри художнього твору. Композитор оновлює засоби музичної виразності на народній основі, прагнучи до витонченості музичного письма, збагачення філософської думки Г. Сковороди, втілюючи її крізь призму музичного оновлення поетичних образів.

## АВТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ Г. М. Т. САМНЕРА (СТІНГА) В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СТИЛЬОВИХ ПРОЦЕСІВ У ПОПУЛЯРНІЙ МУЗИЦІ

У культурному просторі сьогодення, зокрема у сфері масової музики, розмаїто презентованої носіями різних традицій та стильових напрямів, важливого значення набула творчість одного з найпопулярніших у світі корифеїв популярної музики, британського музиканта Гордона Метью Томаса Самнера (*Gordon Matthew Thomas Sumner*), який став популярним під псевдонімом *Cming* (*Sting*). Об'єднавши в одній особі композитора, музиканта, співака, актора та активного громадського діяча, він яскраво втілює образ сучасного універсального митця, позиціонуючи себе в різних сферах художньої діяльності.

Творчість Г. Самнера, щільно пов'язана з явищами джазу, реггі, поп- та рок-музики, є яскравим відзеркаленням стильових процесів у сфері масової культури другої половини ХХ — початку ХХІ ст. Саме ці феномени утворюють стильовий портрет епохи та є вагомою складовою творчості видатних музикантів, одним з яких є Стінг.

Еволюція творчої індивідуальності митця бере початок ще з перших музичних вражень його дитинства, коли маленький Гордон співав у церковному хорі. Важливою подією життя майбутнього артиста зі світовим ім'ям стала гітара, подарована йому хрещеним батьком.

Найголовнішою сферою творчої самореалізації Стінга є музична творчість, яка вирізняється стилістичною амбівалентністю, полілексичністю, поєднанням різних мистецьких площин, стильових граней.

Головною сферою авторського самовираження Стінга як музиканта-виконавця і плідного автора з оригінальним музичним мисленням є пісенна творчість, що охоплює всі періоди життя співака та становить основу його музичного здобутку. Пісні Стінга, наповнені душевною складовою, вражають глибиною змісту, філософським світосприйняттям та чуттєвим вираженням думок як у вербальних, так і в музичних текстах. Завдяки справжньому англійському вихованню композитора, його музиці властива емоційна стриманість, водночас поетичні тексти пісень, які Стінг найчастіше складає самостійно, є відкритими і зрозумілими звичайній людині.

Музичне мислення та авторська стилістика Стінга вирізняється самотутнім підходом до створення та виконання пісні. Митець, який за свій довгий творчий шлях тою чи іншою мірою задіяв багато стилів і напрямів сучасної та класичної музики, вдало поєднує в одному творі декілька стильових ознак одночасно. Саме полістилістика, великою мірою притаманна музиці британського співака, надає їй особливої неповторності.

У своєму поступовому розвитку й під впливом загальнокультурних процесів творчість Стінга набула суттєвих стильових трансформацій та збагатилася новими смислами і значеннями, які значною мірою відзеркалюють певні зміни у свідомості та світовідчутті музиканта, відбиваючи його реакцію на зовнішній світ і внутрішні переживання, зокрема пов'язані з приватним життям.

У творчості співака ясно проглядається тяжіння до баладності. Музиці Стінга властиве тяжіння до тонких деталей, виразна ритміка та яскраві темброві

рішення. Характерною ознакою його творчості є гра змісту та образів в авторських піснях артиста. Іноді митець у своїх композиціях звертається до класичних творів (наприклад, С. Прокоф'єва та М. Мусоргського), які надихають його на відтворення неповторних музичних образів.

Г. М. Т. Самнер — митець з яскравою творчою біографією, складним художнім шляхом у музичній царині та динамічною еволюцією, пов'язаною з кристалізацією власного авторського та сольо-виконавського стилю, що демонструє дихання нової художньої стихії в рок- і поп-сферах. Як виразник нового світовідчуття, властивого людині і творчій особистості кінця ХХ — початку ХХІ ст., Стінг презентує в контексті сучасної масової культури тип універсального митця, який синтезує іпостасі композитора, поета, музиканта-виконавця (вокаліста та інструменталіста), актора, творчість котрого розгортається в множинності сценічних амплуа.

*І. В. Яців*

### **ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ В ПАРАЛІТУРГІЙНИХ ТВОРАХ МИРОНА ФЕДОРІВА**

З другої половини 90-х рр. ХХ ст. й до сьогодні в Україні зростає науковий інтерес до проблем специфіки становлення соціокультурного буття національної спільноти далекого зарубіжжя. Усе це пояснюється також тим, що історично знаходчись на перехресті соціальних та мистецьких шляхів творчості митців діаспори завжди позначалася детермінантами національної самосвідомості. Відтак, до плеяди подвижників національної культури ХХ ст. важливим видається вписати ім'я Мирона Федоріва (1907–1996). Митець, родом із Західної України (с. Криве, Тернопільська область), пошану та авторитет серед широкого кола української музичної громадськості США і не тільки завоював як високоосвічений музикант, композитор та мистецтвознавець. Здобувши гімназійну освіту в м. Бережанах в 1927 р., М. Федорів вивчає теологію і філософію у Львівському університеті (1928–1932), а згодом (1942–1944) продовжує навчання в кращих музичних закладах Польщі та Австрії. Після Другої світової війни він емігрував до США, які стануть для нього простором мистецької діяльності. Винятковий інтерес до особистості митця також зумовлений значимістю його композиторської спадщини, що позначилася жанрово-стильовою самотутністю й майстерністю передачі найтонших канонічних ознак національно-літургійних традицій церковного співу. В умовах еміграційного середовища «церковний спів галицької землі став для композитора жанровою та стильовою моделлю, в якій він реалізує свої творчі задуми. Він, наслідуючи засади «перемиської школи», відродив повноцінний репертуар західноукраїнських ритуальних відправ». Для покращення становища в релігійно-церковному житті діаспори з-під творчого пера композитора виходить значна кількість композицій, що представлені жанровим різноманіттям у паралітургійній творчості, а це близько 300 творів (українські церковно-релігійні пісні й співи, принагідні пісні до церковних святих і свят, обробки календарно-обрядових пісень) та понад 100 творів фольклоризованої духовної спадщини (колядки, щедрівки). При значній підтримці представництва церкви (єпископату, отців Василян, сестер Василянок), меценатів та керівників церковних й світських хорових колективів США й Канади було

видано збірники його творів: «Василіанський гласопіснець» (1955 р.), «Українські релігійні пісні на хори мішані, чоловічі й жіночі» Ч. I та Ч. II (1960 р.), церковний співаник «Хваліте Господа» (1963 р.), «Українські пісні на жіночі хори» (1964 р.), цикли пісень «Сальви та Мальви» на слова Т. Курпіти (1967 р.), «Сім струн» на слова Лесі Українки (1971 р.), «Літургійні пісні» уп. С. Чичула (1979 р.), «Збірник Літургійних співів Закарпатської Церкви Візантійського Обряду» (1982 р.), «Літургійні пісні для чоловічого хору» Ч. I та Ч. II уп. С. Чичула (1984 р.), «Українські пісні. Коляди на мішаний хор» (1985 р.), «Церковні співи на три однорідні голоси (жіночі або чоловічі)» (1986 р.), «Церковні пісні на мішаний хор» (1995 р.), «Молебні пісні до Матері Божої» (1995 р.). Отже, творча діяльність Мирона Федоріва значима для сьогодення, оскільки композиторська спадщина митця є невід'ємною частиною історії культурно-мистецького життя української західної діаспори, що заслуговує на детальніше вивчення та аналіз.

*В. Д. Балюк*

### **ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ДЖ. РАТТЕРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ АНГЛІЙСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ — ПОЧ. ХХІ СТ.**

Європейська хорова музика сучасності є яскравим художнім явищем, на формування якого суттєво вплинули індивідуальні стилі видатних митців — представників різних національних композиторських шкіл (німецької, французької, італійської, польської, української та ін.).

Важливу і невіддільну частину європейської та світової спадщини становить англійська хорова музика, що протягом декількох епох — від Відродження і донині — демонструє яскраві досягнення та зв'язок з глибинними традиціями національної співочої культури. У силу історико-культурних і художніх закономірностей, Англія, з її розвиненим музичним мистецтвом, в основі якого широкий пласт фольклорних і духовно-релігійних джерел, постала носієм хорового професіоналізму, виконавських співочих традицій, а також творчих здобутків у світській кантатно-ораторіальній царині та духовно-музичній жанровій сфері. Спираючись на багатовіковий художній досвід, англійські композитори своєю діяльністю сприяли створенню унікальної національно-хорової школи, що збагатила європейську музику й набула всесвітнього значення.

У контексті тенденцій ренесансу духовної хорової музики, притаманних сьогоденному етапу розвитку хорового мистецтва, набуває суттєвої значущості досвід англійських митців, які активно звертаються до канонічних текстів, сакральних музичних жанрів та презентують їх нове авторське й виконавське прочитання. У цьому сенсі принципово важливим постає осягнення хорової творчості сучасного носія англійської мистецької традиції Джона Мілфорда Раттера. Масштабний англійський композитор, диригент-виконавець, редактор, аранжувальник, музикознавець (хорознавець) і продюсер демонструє нові грані інтерпретації духовно-релігійної образності — з позиції митця ХХІ ст.

За значний внесок у розвиток церковної хорової музики, Дж. Раттер, як почесний член Вестмінстерського хорового коледжу в Принстоні (1980), а також член Гільдії церковних музикантів (1988), отримав почесне звання Доктора музики (1996), присвоєне йому архієпископом Кентерберійським.

Композитор сполучає авторську творчість із музично-просвітницькою, музикознавчою та диригентсько-виконавською діяльністю. Як автор, диригент і продюсер, Дж. Раттер гастролює зі створеним за його участі професійним камерним хором «Співаки Кембриджу» (1981). З цим колективом майстер здійснив запис духовно-хорових творів (зокрема власних). Дж. Раттер виступає з концертними програмами в європейських країнах та Північній Америці, зокрема в США (де відбулась у 1974 р. прем'єра його кантати «Глорія»), бере участь у музичних фестивалях, конференціях і симпозіумах.

Хорова сфера композиторської творчості Дж. Раттера широко представлена як творами великої форми, так і мініатюрами. Серед останніх — мотети, народні пісні в обробці для подвійного хору та чотири збірки вокальних творів із серії «Різдвяні пісні для хору», написані в співавторстві з професором кафедри музики Кембриджського університету й керівником хору Королівського коледжу Д. Вілкоксом. Значне місце в авторському арсеналі митця посідають духовно-музичні композиції. Серед наймасштабніших хорових духовних творів англійського майстра, написаних на канонічний текст, — «Gloria» (1976), «Requiem» (1985), «Magnificat» (1990), «Psalfest» (1993), «Feel the Spirit» (1997).

Поряд із хоровою музикою, композитор працює над оркестровими, концертними і сольно-інструментальними творами (зокрема фортепіанними). Його перу також належать дві дитячі опери, музика для телебачення і композиції-присвяти, адресовані відомим колективам («King's Singer's» та ін.). У музиці Дж. Раттера окреслюється вплив французьких і англійських хорових традицій, а також європейської популярної музики ХХ ст.

Свідченням особистісної багатогранності і широти діапазону мистецьких інтересів Дж. Раттера є його музикознавча діяльність, реалізована в науково-теоретичних працях: «Оксфордські хорові класики», «Оперні хори» (1995 р.) і «Європейська духовна музика» (1996). Вищезгадані дослідження кореспондують із магістральною лінією авторського самовираження композитора — його яскраво самобутньою хоровою творчістю.

*В. С. Свириденко*

### **ХОРОВА МУЗИКА В СИСТЕМІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ М. СКОРИКА**

Народний артист України, лауреат премії ім. Т. Г. Шевченка композитор Мирослав Михайлович Скорик (1938) є однією з ключових постатей української музичної культури сучасності. Видатний майстер масштабного дарування, багатогранний митець-універсал, відомий як музикант-творець, диригент, виконавець, музикознавець, транскриптор, а також мислитель, схильний до значних філософських узагальнень, створив і створює яскраві образи, сповнені національної своєрідності, тембрової різноманітності та глибини відтворення сучасного образу світу.

На формування світоглядних орієнтирів і художнього мислення М. Скорика сприяла духовна спадщина його талановитої родини, презентанти якої — видатні діячі української культури: поет Г. Савчинський, фольклорист В. Охримович, співачка С. Крушельницька — мали в собі національну ментальність з європейською свідомістю.

У стилі автора симфонічних, оперних, інструментальних і вокальних творів у різні періоди діяльності своєрідно віддзеркалилися актуальні для музики Новітнього часу художньо-стильові напрями, які уможливають виокремити в його творчості неофольклористичний, неокласичний, неоромантичний, полістилістичний періоди. У своїх неофольклористичних творах, основаних на пісенно-танцювальному мелосі карпатського регіону, М. Скорик підносить на новий рівень виразові можливості музики національної традиції.

Вагомою складовою авторського світу М. Скорика є хорова музика, яка пронизує усі етапи життєтворчості майстра та ілюструє органічне поєднання національних мистецьких традицій та сучасної техніки звукоорганізації. У цій сфері виявляються провідні образно-тематичні лінії мистецького самовираження композитора та розкривається концептуальна спрямованість його свідомості на відтворення пейзажної та філософської лірики, а також духовно-релігійної царини. У хоровій музиці (зокрема циклі «Пори року») композитор звертається до загальноєвропейської традиції художньо-естетичного узагальнення буття через сюжет календарного циклу як невичерпний у художній культурі та системі музичної творчості.

Хорова музика митця презентована творами а cappella та з інструментальним (зокрема оркестровим) супроводом і спирається переважно на циклічні жанри. Широту художнього діапазону хорової творчості блискучого майстра тембрової колористики виявляють: кантата для хору та симфонічного оркестру «Весна» (на сл. І. Франка, 1960), «Людина» (на сл. Є. Межелайтіса, 1964), хоровий цикл «Пори року» (1994), «Реквієм» (за 1-ю ред. «Заупокійна» на канонічні тексти, 1999), поема-кантата «Гамалія» (на сл. Т. Шевченка, 2003), три псалми (2003), Літургія Іоана Золотоустого (2005). Майстерність хорового письма М. Скорика також відбилася в масштабних хорових епізодах його опери «Мойсей» (2001).

Композитор використовує сучасні засоби побудування музично-хорової цілісності, звертається до принципів динамізованої циклічності, збагачує фактурно-гармонічний і тембровий комплекс та оновлює систему взаємовідношень між поетичним і музичним початками. Визначальним критерієм відбору конкретних вербальних (зокрема канонічних) текстів як драматургічного підґрунтя художніх задумів митця в хоровій сфері є індивідуально-психологічні риси особистості М. Скорика, специфіка його світосприйняття.

Отже, хорова музика (поряд з інструментальною та музично-театральною сферами) посідає особливе місце у творчості М. Скорика та українському мистецтві загалом, демонструє нові грані композиторського таланту майстра та оригінальність його авторського мислення.

*А. О. Шерстюк*

#### **«STAVAT MATER» У КОНТЕКСТІ КАНТАТНО-ОРАТОРІАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ АНТОНІНА ДВОРЖАКА**

Видатний чеський композитор і диригент Антонін Леопольд Дворжак (1841–1904) є одним із фундаторів чеської національної композиторської школи, який затвердив світове значення чеської музики в культурному просторі другої половини ХІХ – початку ХХІ ст. Творчий внесок А. Дворжак до

національної та світової культури є настільки значним, що навіть із плином довгого часу композитор залишається найвідомішим та найулюбленішим представником чеської музики у всьому світі.

Мистецька спадщина А. Дворжака є масштабною та всеохоплюючою за своїм жанровим характером. Перу композитора належить 10 опер, 9 симфоній, а також велика кількість інших симфонічних опусів, хоріві, вокальні та фортепіанні твори. Вагомим внеском до світової музичної культури є симфонії А. Дворжака, що заклали фундамент національного симфонізму, а також інші інструментальні твори композитора, насамперед його інструментальні концерти та камерні ансамблі. Оперна, симфонічна та концертно-інструментальна творчість митця є всесвітньо визнаними та ретельно дослідженими у музикознавстві.

Композиторський талант А. Дворжака яскраво проявився також у кантатно-ораторіальних жанрах, репрезентованих у його мистецькій спадщині 10 визначними вокально-хоровими творами як духовного, так і світського характеру. Будучи глибоко віруючим християнином, композитор приділяв величезну увагу створенню саме духовних кантат та ораторій. Серед його найвідоміших творів, які належать до цієї жанрової царини, слід особливо виділити «Реквієм», ораторію «Свята Людмила» та кантату «Stabat Mater».

Кантата «Stabat mater» створена на латинський текст середньовічної католицької секвенції XIII ст., автором якої вважається італійський монах Якопоне да Тоді. Загалом у європейській музиці існує величезна кількість різних композиторських утілень цього канонічного тексту, здійснених численними митцями — репрезентантами різних епох та художніх стилів.

Створення А. Дворжаком «Stabat mater» було значною мірою зумовлене трагічними подіями в особистісному житті митця — смертю маленької доньки. Під час роботи над твором, протягом двох років (1876–1878), смерть забрала ще одну доньку композитора та його чотирирічного сина-первістка. Саме тому музика цієї духовної кантати вирізняється великою щирістю та сердечністю, задушевністю мелодій романсового складу, простотою і ясністю форми. Драматургічний розвиток десятих номерів «Stabat mater» направлений від глибокої скорботи до світла вітхи, стверджуючи подолання темряви та відчаю.

Антонін Дворжак задіяв у своєму творі оркестр, мішаний хор і квартет солістів. Композитор розділив текст католицького наспіву на десять частин, чергуючи сольні, ансамблеві, хоріві епізоди. За емоційною наповненістю кантата «Stabat mater» розподіляється на два розділи. У першому розділі (частини I–IV) панує сумний, скорботний настрій, що підкреслюється використанням відповідних за своєю семантикою трагедійно-мінорних тональностей (h-moll — e-moll — c-moll — b-moll). Філософсько-драматургічний сенс другого розділу (частини V–X) полягає в поступовому катартичному просвітленні емоційної атмосфери, що виражається також у семантичному змінненні характеру ладо-тонального руху з суттєвим переважанням піднесено-радісних мажорних тональностей (Es-dur — H-dur — D-dur — d-moll — h-moll — D-dur). Велику роль відіграє оркестр, насичений інструментальними соло, нерідко в духових інструментів.

Кантата А. Дворжака, що є одним із найяскравіших музичних творів, написаних на текст «Stabat mater», гідно продовжує багатоголово жанрову традицію.

**СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖАНРА СТРАСТЕЙ В ОРАТОРИИ  
МИТРОПОЛИТА ИЛАРИОНА (АЛФЕЕВА) «СТРАСТИ ПО МАТФЕЮ»**

«Страсти по Матфею» митрополита Илариона Алфеева — монументальное произведение для солистов, хора и камерного оркестра, написанное автором для концертного исполнения в дни Великого Поста. В основу произведения положено повествование из Евангелия от Матфея (26 и 27 главы), посвящённое Тайной Вечери, предательству, страданиям, крестной смерти и Воскресению Иисуса Христа. Это повествование, разделенное на 16 частей, исполняется Евангелистом в манере, характерной для чтения Евангелия в православном храме. Евангельские отрывки чередуются с музыкальными номерами — речитативами, хорами и ариями, текст которых заимствован из православного богослужения Страстной седмицы.

Первые упоминания об исполнении богослужебных текстов на тему крестных страданий Иисуса Христа в дни Страстной недели относятся к IV веку. С того времени многие композиторы обращались к этому жанру. Среди них: О. Лассо, Г. Шютц, Я. Обрехт, Г. Ф. Гендель и другие. Вершиной жанра по праву можно считать пассионы И. С. Баха «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею».

Интерпретация жанра существенно менялась в различных культурных парадигмах. Эти изменения касались и формы, и содержания, и их взаимодействия. Например, в пассионах композитор использует вокальные партии солистов как художественные персонификации: партию Евангелиста исполняет тенор, партии Иисуса, Иуды, Петра, Пилата — солисты-басы, солисты же исполняют партии других действующих лиц, которые встречаются в Евангельском повествовании.

Для композиторов, творивших в более поздние исторические периоды, пассионы И. С. Баха стали своеобразным образцом. Наши современники — А. Козаренко, С. Губайдулина, К. Пендерещкий, А. Пярт, митр. Иларион Алфеев — также обращаются к этому жанру. Однако формируют его несколько иначе.

Оратория «Страсти Господа нашего Иисуса Христа по Иоанну», написанная эстонским композитором Арво Пяртом, полностью подчинена тексту. «Для меня музыку пишут слова», — говорит Пярт. В основе «Страстей по Иоанну» — почти строгое следование Евангелию. Они камерны как по звучанию, так и по содержанию, лишены театральности, но в своём сочинении он также вводит солистов в качестве действующих лиц. Партии Пилата и Иисуса Христа исполняют тенор и бас-баритон, а партию Евангелиста исполняет смешанный квартет.

Одной из отличительных черт, которая выделяет и отличает «Страсти по Матфею» митрополита Илариона среди пассионов других композиторов, является то, что за всю историю развития жанра страстей, автор впервые использует православный текст. Однако не менее важной отличительной особенностью этого произведения является отсутствие действующих лиц, несмотря на то, что оратория написана для хора и солистов. Связано это с тем, что, согласно канонам православной церкви, не принято ролевое исполнение Иисуса Христа и Пресвятой Богородицы. Композитор оригинально решает эту дилемму, «распыляя» художественные персонификации, поручая тексты Спасителя хору, а тексты,



отражающие переживания Божией Матери, — двум солисткам. В результате, образная сфера сохранилась, но точная «привязка» Божественного образа к конкретной личности исполнителя исчезла.

*А. О. Нескоромна*

### **СУЧАСНІ МЕТОДИ РЕЖИСЕРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ В ОПЕРНИХ ПОСТАНОВКАХ**

Режисура межі ХХ–ХХІ ст. подекуди набуває повного розриву з авторським замислом і класичними постановочними традиціями.

Наприклад, опера німецького композитора Р. Вагнера «Тангейзер» у сучасній інтерпретації російського режисера Т. Кулябіна набула великого розголосу та викликала обурення. Режисер переніс події ХІХ ст. в сучасність і перетворив Тангейзера з лицаря на режисера, який знімає фільм про невідомий період молодого Ісуса Христа, який потрапляє у грот язичницької богині Венери, де вдається до плотських утіх. Ця постановка викликала образу у вірян. Головним предметом обурення стало те, що образ Христа був зображений між великих ніг Венери. Попри реакцію частини суспільства, оперу не припинили ставити в театрі. Не менш дивною є й інша інтерпретація цієї опери. У 2013 р. режисер Буркхард Козмінські представив на сцені Дюссельдорфу концертний, де прямо під час вистави одні актори розстрілювали цілу родину, а інші дуже реалістично захихкалися димом у газовій камері. Хоча насправді події відбувалися в Середні віки і мова йшла про змагання співаків, які у своїх піснях висвітлювали суть кохання. Під час спектаклю деякі глядачі не витримували і потребували медичної допомоги, але режисер відмовився вносити будь-які зміни. Як підсумок «Тангейзера» зняли з репертуару театру.

Інноваційний культурний проєкт «Травіата», швейцарського телебачення та цюріхського оперного театру, що злилися на головній станції Цюриха у 2008 р., поєднує повсякденну реальність та велике мистецтво. На один вечір станція перетворилася на телестудію та театральну сцену, але продовжувала функціонувати і як станція. Оперу поставили в прямому ефірі в різних місцях головного залізничного вокзалу: в головному залі, в кафе, на доріжці. Однак ідея не нова. Стимул для постановки прийшов від британської ВВС, яка успішно транслювала «Травіату» з лондонської станції Паддінгтон. У Швейцарії хотіли показати, що на найбільшій залізничній станції в доповненні до щоденної роботи така подія може бути, не заважаючи роботі вокзалу та пасажиром. Для забезпечення безперервного процесу були прийняті різноманітні засоби безпеки. Такий режисерський погляд є дуже цікавим та незвичайним.

Впливовий оперний режисер Кшиштоф Варліковський влаштував диптих для Паризької національної опери у 2015 р., якого ще ніхто не бачив. «Людський голос» Пуленка і «Замок герцога Синьйої Бороди» Бартока — це короткі одноактні опери, в яких детально описується ситуація між чоловіком і жінкою, коли під поверхнею відбувається набагато більше, ніж очевидно. Музика обох творів надзвичайно налаштована на психологічні або символічні основи. Ця постановка «Національної опери Парижа» доводить глибоке дослідження жіночої психології. Її коханець знаходиться на сцені, і це нова ідея Варліковського, яка змінила концепцію. Опера поставлена так, ніби Ель не намагалася накласти на

себе руки, а навпаки вбиває свого коханого і на фоні його реалістичної агонії співає майже всю оперу.

У 2017 р. пройшла світова прем'єра променад-опери «Пікова дама» від режисера О. Легчакова, який вперше представив глядачам оперу в імпресивному форматі. Режисер занурив глядача в сценічний простір і змінив ритм сприйняття опери, вона стала фантастичнішою, зрозумілішою і більш захоплюючою. Крім ретельно продуманих декорацій (летючі дивани, живі портрети, пауки і та ін.) й живого оркестру, глядачів занурюють в атмосферу запахів, гру світла та демонструють відеопроєкції. Гості прямо на вході в маєток потрапляють на містичний обряд і стають свідками посвячення в таємницю трьох карт. У постановці задіяні 4 склади оперних солістів, два диригента, а площа сценічного простору складає близько 2 тис. м<sup>2</sup>. Кожна сцена оснащена унікальною звуковою та відеопроєкційною системами. Новаторство є невід'ємною властивістю сучасної інтерпретації. Проте деякі режисери рухаються шляхом ефекту та епатажу і ставлять спектаклі не завжди коректні стосовно першоджерела.

О. С. Майська

### **ЖАНР ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ П. КОЗИЦЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ВІСІМ ПРЕЛЮДІВ-ПІСЕНЬ»)**

Українська народна пісня є невіддільною частиною культурного життя нашої країни. У ній закладені історії життя українського народу — побут, традиції, історичні події. В українській культурі можна виділити постать Пилипа Омеляновича Козицького (1893–1960) — видатного українського композитора, хорового диригента, педагога, публіциста, громадського діяча, музикознавця, чия творча діяльність тісно пов'язана з розвитком обробки народної пісні. До творчого доробку належать 22 обробки українських народних пісень, серед яких цикли «Вісім прелюдів-пісень», «Чотири народні пісні».

Перший цикл «Вісім прелюдів-пісень» був написаний у 1924 р., саме цей цикл П. Козицький присвятив пам'яті М. Леонтовича, де і відчутний вплив його творчості. Цикл налічує вісім хорових мініатюр для мішаного хору *a cappella*. У його основі — ліричні та побутові пісні: «Ой до того жита», «Болить, болить голівонька», «Ой у полі, полі», «Ой високо сонце сходить», «Ой пила, пила», «Ой коляда, колядниця», «Ой дуб, дуба, дуба», «Через сінечки в вишневий сад».

Народні пісні, які П. Козицький обрав для циклу обробок «Вісім прелюдів-пісень», мають великий потенціал щодо виявлення творчої фантазії композитора. Принципи, що покладені в основу обробок матеріалу, базуються на трансформації всього комплексу ладо-гармонічних, фактурних тембрових змін, характерних для цієї пісні. Обмежений діапазон мелодій, переважно в обсязі терції, кварта або квінти, спонукають композитора до збагачення гармонії, яка надає можливість виявити різноманітні грані одного художнього образу. Так саме варіаційність на рівні ладу та гармонії стає головною ознакою циклу.

Переважно композитор використовує підголоскову поліфонію та гомофонно-гармонічний склад. Іноді в кульмінаційних розділах автор використовує імітацію, за допомогою якої драматизується музична тканина. Це спостерігається в таких творах, як: «Ой до того жита», «Ой у полі, полі», «Ой пила пила», «Через сінечки в вишневий сад».

П. Козицький майстерно поєднує текст і музику в одне ціле. Інтерпретуючи текст народної пісні, композитор збагачує текст новими відтінками. За допомогою повторів окремих слів, фраз, наприклад, у творах «Ой пила, пила» або «Ой коляда, колядниця» чи «Через сінечки в вишневий сад», композитор утворює єдиний, безперервний мелодичний рух. Цілісні лінії музичного розвитку та єдиний тематизм пісні сприяють логічності та завершеності форми. Це помітно у творах «Ой у полі, полі», «Ой дуб, дуба, дуба» та «Болить, болить голівонька».

Таким чином, використовуючи безперервний мелодичний рух та різноманітні принципи варіаційності, П. Козицький створює хоріві обробки з наскрізним розвитком.

Свою композиторську майстерність П. Козицький спрямував на те, щоб якнайглибше розкрити зміст пісні, використовуючи її внутрішній потенціал. Він успадкував традиції М. Леонтовича, тонко відчуваючи природу української народної пісні. Хоріві обробки народних пісень П. Козицького становлять велику цінність для музичної культури України.

*К. Ю. Кочержук*

### **ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ Ю. ФАЛІКА — ДВІ ОБРАЗНІ СФЕРИ**

Кінець ХХ — поч. ХХІ ст. породив безліч талановитих майстрів-музикантів, які сформували хорову школу пострадянського простору. Однією з таких видатних особистостей був Юрій Олександрович Фалік (1936–2009 рр.) — віолончеліст, композитор, диригент, педагог, визнаний у всьому світі. Його творчі таланти відкривалися поступово — спочатку він показав себе як виконавець-віртуоз, потім як симфонічний композитор, дещо пізніше — як автор хорової та вокальної музики. При всьому багатозначному та багатожанровому творчому доробку, Юрій Фалік надає значну перевагу саме хорівій музиці. Його хорова спадщина включає різні жанри — це мініатюра та хорівий концерт, поема і хорівий цикл, православні піснеспіви та католицькі меси.

Юрій Фалік звертається до хорової музики в достатньо зрілі роки свого життя. Спочатку він звертає увагу на духовну музику, починаючи свою роботу з написання католицької меси. Починається інтенсивне становлення його композиторського таланту у сфері духовних жанрів: «Католицька меса» і «Літургичні піснеспіви», які в сучасній музикології отримали назву «нової сакральності» або «нової релігійної хвилі».

Для хорового стилю Юрія Фаліка притаманним є подолання існуючих канонів, розширення та збагачення музичних засобів виразності. Його хорова музика збагачена музичною мовою й формою, яка відрізняється поглибленим та удосконаленим змістом образної сфери. Хор виступає в композитора в різних ролях і як один голос, і як ансамбль та як оркестр. Показовим фактором є те, що всі хоріві твори Юрія Фаліка написані для хору а cappella (окрім католицької меси). Це надає цілісність та єдність усьому хоровому жанру композитора, адже композитор вважав, що звучання хору з супроводом, створює враження фальші, тому що хор і інструмент має абсолютно різний лад.

Аналізуючи хорівий цикл Юрія Фаліка «Літургичні піснеспіви» (написаний в пам'ять матері), звертаємо увагу, що цей цикл містить 15 розділів, послідовність яких складається із покаянних молитов. Деякі номери циклу можуть

виконуватися як на концертній естраді, так і під час богослужіння, але більшість з них, такі як «Херувимська» і «Святий Боже», мають суто концертну побудову. Основною концепцією циклу є Літургичний цикл, в його широкому розумінні, як головне богослужіння православної Церкви. Її ідеологічними основами є прагнення очищення, «просвіщення», наближення душі до Творця шляхом Причастя, тобто прийняття Святих Тайн. Подібно до будови самого добового богослужіння, а воно має (умовно) дві основні частини: Всьогощне бдіння та Літургію, цикл «Літургичні піснеспіви» також має двочастинну будову, де перша частина включає складне сплетіння образів покаяння та надії на спасіння та містить піснеспіви з «Всьогощної» та покаянних канонів, а друга символізує духовне очищення людини та має таємничі піснеспіви Літургії вірних, під час якої відбувається Тайнство перетворення хліба та вина в Тіло і Кров Христову. Музичний матеріал циклу є прикладом щільного переплетіння концертності та сталих традицій богослужбової православної традиції.

Щодо світської музики, то більшість хорових концертів Юрія Фаліка написані на тексти поетів «Срібного століття», що безумовно є ознакою його стильових переважень. Прикладом цього є відомий хоровий концерт «Поези Ігоря Северяніна». Композитор дуже тонко відчуває образний лад вірша, його настроїв, тому всі строфи літературного тексту художньо-виразно втілюються у звуках. Найбільш вдалими є твори лірико-філософської та драматичної сфери. Серед спадку композитора переважає мішаний склад хору, що дозволяє різноманітно використовувати прийоми хорового звучання.

Дві книги канцон на вірші європейських поетів XVI–XVII ст. для мішаного хору без супроводу стали останнім твором Юрія Фаліка. Вони були завершені у 2007 р. та по праву вважаються вершиною творчості композитора. Тяжіння до прийомів симфонічного письма та сонористики в хоровій фактурі, використання жанрів з різними типами руху — танцю, маршу, токати, етюдів та прелюдій — надає цьому циклу рис інструментальності. Покажемо у цьому сенсі твором є хорова мініатюра «Незнайомка» на вірші О. Блока, що стала улюбленою в репертуарі багатьох хорових колективів. Основними жанровими ознаками є мелодія танго початку XX ст. За думкою Б. Каца, це хорове танго написане в акордовій фактурі, і замість «ресторанного» оркестру, звучить тембр хору а cappella. Саме цей тембр викликає зовсім інші асоціації — акордове звучання приближене до своїх витоків, а саме до хоралу, до церковного молитовного співу та до строю високих думок і відчуттів.

Отже, хорова творчість Юрія Фаліка поєднує дві образні сфери, що мають індивідуальні ознаки та свідчать про зрілий творчий стиль автора. Його музична мова та форма відображаються в поглибленні та ускладненні змісту образної сфери. Людський світ розкривається в ній динамічно, через складний душевний стан. Хорова музика Юрія Фаліка часто не обмежена рамками середніх темпів, гладкої артикуляції, милозвучних гармоній, середнього діапазону. Його світська музика наповнена незвичними пасажами, різкими та контрастними дисонансами, кластерами й політональностями. Твори складні для виконання, але звучать дуже легко та невимушено. Секретом подібного ефекту, передусім, є плавне голосоведіння та строга логіка розвитку.

*О. С. Кур'янова*

## **ВТІЛЕННЯ ДУХОВНИХ ЖАНРІВ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ У ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Складні часи початку ХХІ ст. викликають стійкий інтерес людства до духовного життя, внутрішнього саморозвитку та його поєднання з вищими силами, з Богом. Релігійні почуття людини, як і всі інші його думки, не можуть залишатися без зовнішнього виявлення, у людини творчої вони втілюються в різних видах мистецтва. Багато композиторів цього часу, зокрема харківських, звертаються до написання духовних творів, творів на богослужбові тексти.

Такі твори можна, за класифікацією С. Хватової, поділити на наступні жанрові різновиди:

Канонічні твори — Всенощні бдіння, Літургії, пісенспіви на потребу (Панахиди, Вінчання, Молебні тощо), як циклічні, так і окремі богослужбові твори.

Літургічні концерти — циклічні твори, написані на канонічний текст, але порушують стильові та подекуди текстові канони.

Храмовий (кліросний) концерт — твори на богослужбові тексти, що виконуються під час богослужіння як запричасні пісенспіви.

Світський (позацерковний) концерт — твори духовної тематики, які можуть виконуватися виключно на концертній естраді.

Мікстові жанри — твори з використанням духовних текстів та стильових моделей, що мають непритаманні богослужінню жанрові моделі: кантати, ораторії тощо.

Розглянемо більш детально ці жанрові моделі на прикладі творчості деяких харківських композиторів.

Олена Юнек (1985 р.) — композиторка, практикуючий хормейстер, закінчила Харківський державний університет мистецтв ім. І. Котляревського. Духовну музику почала писати в той час, коли співала в хорі Свято-Покровського чоловічого монастиря в Харкові. Свою музику О. Юнек вважає духовно-концертною, а не богослужбовою. У 2009–2015 рр. вона написала два цикли духовної музики — «Всенощне бдіння» та «Літургія»; обробки російських та українських народних пісень, які виконуються не тільки в межах України, а й у всьому світі. Її «Всенощна» не має єдиного стилістичного образу і, за словами авторки, вийшла більш «розкута» і мальовнича, тож її можна віднести до другого жанрового типу — літургічного концерту.

Аналізуючи цикл «Всенощне бдіння», можна з певністю говорити про світський напрям твору. О. Юнек поєднує різноманітні прийоми хорової звучності: протиставлення сольних голосів та *divisi* у всіх хорових партіях, незвичні для слухача сучасні гармонії, різні типи фактури твору (гомофонно-гармонічна, акардова, елементи поліфонії), перемінний метр, — все це не є характерним для духовної музики та надає твору концертного звучання.

У творчості Володимира Файнера, харківського композитора, музичного діяча, добре відомого поза межами України, головною метою є зрозуміло і безпосередньо донести до сучасного слухача живе, щире відчуття смиренного благовоління та молитви. У своїх циклах Всенощного бдіння, Літургії, окремих богослужбових творів та творів для церковних Свят, він намагається наблизити

людину до Бога, усвідомити свою суть та покаятися у своїх гріхах, відчуті радість Свята.

Композитор більш ніж двадцять років присвятив ретельному вивченню старовинного хорového письма, досконально володіє тонкощами важкого контрапункту, різними видами варіювання та насиченими поліфонічними прийомами фактури. Але його підхід до творів — це не стилізація «під старовинність». На його думку, як зазначає Ю. Воскобойнікова, православна музика має повернутися до поліфонічних структур, у тому числі, до поліфонії суворого стилю. Його твори вирізняються переважно медитативним характером, лінійністю фактури, використанням поліфонічних прийомів, свіжістю гармоній.

*Н. В. Богачова*

### **СИНТЕЗ ДЖАЗУ ТА АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. ГЕРШВІНА**

В умовах глобалізації та безперервного розвитку інформаційних технологій, музичне мистецтво та наука набувають нових мультимедійних ознак і творчих завдань. Нового значення набувають також тенденції синтезу різних жанрів та видів мистецтва, а особливо в хоровій творчості.

Так, прикладом такого синтезу на початку ХХ ст. став новий синтетичний жанр, що поєднував європейське академічне мистецтво з народними афроамериканськими обрядовими та духовними піснями (спирічуелси) і який отримав назву «Джаз». Це був феномен, що стимулював появу нових творів, нових ідей, жанрів як у сфері естрадної музики, так і у втіленні композиторів-академістів. У 20-х рр. ХХ ст. джаз став відомим на території Європи, ним зацікавились багато композиторів з усього світу, його почали опановувати та розвивати, він був чимось новим, захоплюючим та незвичайним. Джаз почав набувати різних форм, утворювалися нові стилі та напрями: біг-бенд, свінг, бі-боп, мейстрім, хард-боп, фрі-джаз, прогресив-джаз та ін. Елементи джазу почали використовувати композитори-академісти у своїх творах. Але природа джазу імпровізаційна. Саме імпровізація є базою, тобто фундаментом джазу. Джазовий імпровізаційний процес має свою побудову та логіку, будь-який тип імпровізації передбачає застосування підготовлених музичних фраз, буквених чи цифрових позначень тощо.

У книзі «Радянський джаз. Проблеми. Події. Майстри» (1987) є чудове інтерв'ю з російськими композиторам-класиками — С. Прокоф'євим, О. Хачатуряном, О. Шнітке та ін. Усі вони однозначно визначають, що джаз мав великий вплив на їхню творчість, особливо в емоційному плані, стимулюючи творче нахнення. У свою чергу синтез принципів симфонічної академічної музики та джазу зумовив народження нового напрямку в музиці — симфоджаз. Твори, написані в цьому стилі, є зразками високого художнього надбання. Достатньо згадати відомі музичні твори «Рапсодія in blue», «Американець у Парижі» та інші шедеври Дж. Гершвіна.

Джордж Гершвін є одним з найяскравіших представників симфоджазу. Своєю творчістю він довів, що джаз — це не просто напрям у музиці, але й стилістика, спосіб мислення композитора, що збагачує класичну музику новими фарбами та яскравими мелодіями. Твори композитора є шедеврами джазової музики світового значення.

Дж. Гершвін жив і творив у к. XIX – п. XX ст. Американський композитор, він народився у районі Бруклін, Нью-Йорк, у сім'ї євреїв-емігрантів з України. У період з 1919 – 1923 рр. Дж. Гершвін був автором і співавтором 15 постанов на Бродвеї. Працював у співавторстві зі своїм старшим братом поетом Айрою. Мав великий інтерес до негритянського мистецтва. У той час як «негритянська проблема» була білою плямою для американської спільноти, яка хвилювала кращі «розуми» країни, він почав відтворювати негритянський фольклор, блюз, спиричуелс, джаз у мюзиклах, операх тощо. Його твори мали успіх серед публіки і виконавців, багато з них використовували і використовують для фільмів.

У 1935 р. Дж. Гершвін написав арію «Summertime» для відомої на весь світ опери «Поргі і Бесс». За основу написання цієї арії Дж. Гершвін взяв українську колискову «Ой ходить сон коло вікон», яку він почув у Нью-Йорку в 1929 р. у виконанні Українського національного хору під керівництвом Олександра Кошиця. Ця мелодія набула надзвичайної популярності. Її перекладено для різноманітних виконавчих составів, вона увійшла в репертуар більшості виконавців та хорових колективів.

СЕКЦІЯ:  
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ, ВИКОНАВСЬКА  
ТА ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА

*Н. О. Рябуха*

**МУЗИКА ЯК МИСТЕЦТВО ЗВУКА: НОВІ ВИМІРИ ЗВУКОТВОРЧОСТІ**

На зламі тисячоліть виникають нові форми репрезентації звукового образу світу, які представлені у мистецтві sound art. Експериментування зі звуковими інсталяціями, хоч воно є швидкоплинним, як і саме звучання, такі митці-експерименталісти (sound artists), як Дж. Кейдж, А. Руше (США), Р. Юліус, Р. Штеккер (Германія), Ф. Хес (Голландія), Судзуки Теруо та Осуги Такехіса (Японія) та ін., урізноманітнювали культурний ландшафт (soundscape) сучасності. Це створення «звукових карт» (за Р. Шефером) міста або місцевості, звукових картин, скульптур (звуковий скульптор Гаррі Бертойя, США, Білла Фонтана), арт-об'єктів, арт-видовищ тощо. Одномоментність, унікальність та швидкоплинність моменту часу імплікується у звукових інсталяціях японського митця Судзуки Теруо, який намагався через звукові спостереження за навколишнім світом сконцентрувати увагу реципієнтів не лише на візуальному сприйнятті природного середовища, але й на «абсолютному», звукообразному уявленні космічних вібрацій. Експеримент відродив таким чином піфагорійську ідею злитості єдності світобудови, звучання космосу і відображення його у свідомості людини. Відтворений звуковий образ світу розкривається на різних рівнях звукомузичної рефлексії (фізіологічному, психоемоційному, семантичному, семіотичному, символічному й онтологічному). Мислення слухача, як і автора, «схоплює» образи і смисли, пов'язані з фізичними законами простору та часу, симетрії, звуку і числа, які актуалізують онтологічні основи буття.

Уживання позамузичних чинників у винайденні синтетичних звукокомплексів (симбіозу звука, світла і шуму), залученні аудіовізуальних методів репрезентації музичної композиції свідчать про вплив візуальних мистецтв (архітектури, кіно, театру) та електронної техніки на сферу композиторської творчості. Сконструйована відкрита форма «індивідуально-авторських новотворів» (за висловом Б. Сюїти) репрезентує полілогічне трактування світу у звукових образах, імплікованих у звученнєвий простір.

Замислюючись над пошуками нових смислів і вимірів буття, філософи та соціологи Г. Андерс, Г. Беєм, В. Беньямін, Ф. Джейсон дійшли висновку, що в культурі здійснився «візуальний», «іконічний» зворот, який набув оформленості в різних сферах соціокультурної та художньої комунікації. Трансформація звукового світу музики свідчить про метаморфози у сфері мислення й сприйняття з перевагою уможлидного, метафізичного звуковідчуття дійсності. «Композитор набув можливості скласти не тільки музику, а й простір», – вважає В. Задерацький. Прагнення надати звучанню об'ємності, рухливості, всеохопності зумовлює новий образ реальності – багатовимірний, надприродний, трансцендентний.

Нова культура звука та пов'язана з нею звукова техніка, діапазон якої охоплює безліч звученнєвих типів (від декоративної віртуозності до відтворення космічної акустики), стала одним із найяскравіших феноменів сучасного



глобалізаційного світу. Як зазначив М. Маклюен, у західноєвропейській культурі ХХ ст. з новими технічними винаходами, появою електричних приладів та приборів людству поступово повертається втрачений із часів первісного «дописьмового» суспільства «простір слуху», у якому аудіальне сприйняття світу мало першочергове значення у природі, на відміну від візуального. Посилення значення аудіального образу в медіакulturі пов'язане іконічним, «аудіальним зворотом», який відбувся в «звученевому соціумі» (І. Баранова). Тотальна аудіальна експансія в сучасному світі свідчить про те, що в суспільстві другої половини ХХ — початку ХХІ ст. відбулося зростання ролі аудіального типу світосприйняття, у межах якого стверджується репрезентативна функція звука як світомоделюючого механізму, що відображає багатоманітні процеси, які відбуваються в загальній еволюції природи та людини.

*В. О. Гізолаєва-Юрченко*

### **ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ТА ВОКАЛЬНА ФОНОПЕДІЯ: ДО ПИТАННЯ ПРО ПЕРСПЕКТИВУ ВЗАЄМОДІЇ**

Відомо, що вокальна педагогіка є галуззю знань, що вивчає природу співочого голосу, спеціалізується на використанні її можливостей в музично-виконавській практиці, а також це наука, присвячена навчанню й вихованню професійних співаків. Зазвичай у цій сфері практикують професійні вокалісти-педагоги.

На жаль, сучасна підготовка співаків і викладачів сольного співу в системі державної музичної освіти до теперішнього часу обмежується вузькими межами встановлених вокально-методичних стандартів так званої вокальної теорії «постановки співочого голосу», хоча праця із психології музично-виконавської діяльності, психології і фізіології, феноменології художньої творчості, індивідуально-психологічних особливостей творчої особистості та багатьох інших хвилюючих нині питань існує величезна кількість. Ці розвідки не затребувані, оскільки не прив'язані до поняття «вокал» і знаходяться в межах інших наукових галузей, таких як психологія, педагогіка, майстерність актора й режисура, психологія і педагогіка творчості, гендерна психологія, фонопедія. Саме про останню поговоримо детальніше.

Термін «фонопедія» (від грец. phone — звук, голос) вже давно негласно увійшов до сучасної педагогічної вокальної практики та має багато синонімів, наприклад фонічний метод, ортофонічна або фонічна ортопедія, голосова гімнастика. Всі ці поняття мають на увазі одне — виправлення дефектів голосу спеціальними, цілеспрямованими тренуваннями голосового апарату.

Вокальна фонопедія (вокально-фонопедична терапія) — це розділ педагогічної галузі (логопедії), що займається відновленням і профілактикою вокального голосу шляхом спеціальних педагогічних технік. Вокальний фонопедягог, на відміну від вокального педагога, працює з голосом, зіпсованим неправильними вокальними навантаженнями; спеціалізується на порушеннях голосу та пропонує способи його відновлення. Метою фонопедичних занять є голосова корекція спеціальними методико-професійними дихальними, мовними та вокальними вправами, оснований на природних законах голосоутворення та голосоведення.

Попри те, що і «вокальна педагогіка», і «вокальна фонопедія» детально вивчають специфіку формування правильних вокальних навичок, їх практики розвиваються паралельно і мають особисту методичну базу. Відокремлено для педагогів-вокалістів й для фонопедів проводяться всеукраїнські та міжнародні науково-практичні конференції та практичні курси, присвячені технічним та реабілітаційним особливостям вокального голосу, публікуються збірники статей, поширюються цікаві інтернет-видання. Можливо це пов'язано із тим, що кожна з представлених наук розглядає вокальну проблематику під різними кутами: вокальна педагогіка має більш естетико-психологічний напрям розвитку голосу, водночас як головним орієнтиром вокальної фонопедії є реабілітація голосової функції.

Зважаючи на вищезазначене, виникає питання про перспективу взаємодії вокальної педагогіки й вокальної фонопедії, що є актуальним та потребує фахової дискусії. Упровадження й залучення основних фонопедичних методів голосотворення у вокально-педагогічну практику як додатковий теоретичний і методичний матеріал до навчальних курсів дисципліни «Основи вокальної методики» для студентів вищих навчальних закладів дозволило б вирішити багато відкритих вокальних питань стосовно органічного розвитку голосового апарату.

*І. І. Снедков, Л. А. Снедкова*

### **САМОБУТНІ ОЗНАКИ СУЧАСНОГО АНСАМБЛЕВОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ СЛОБОЖАНЩИНИ**

Академічне народно-інструментальне виконавство Слобожанщини, інтенсивно розвиваючись протягом останніх кількох десятиліть, опинилось у фарватері новітніх глобальних тенденцій розвитку культури, орієнтованих передусім на комерційність, зазнаючи впливу змін у мисленні музиканта, використовуваних ним технологій, змін суспільної свідомості.

У зв'язку з переосмисленням естетичних уявлень у мистецтві ХХІ ст. та у музичній творчості цього історичного періоду, спостерігається тенденція до відходу від жанрово-стильових норм і канонів, що зумовлює множинність і розмаїтість творчих експериментів. Ця обставина породжує в ансамблевому музиканті таке явище, як полістилістика.

Ансамблі народних інструментів Слобожанщини в ХХІ ст. виробили власні жанрово-виконавські критерії творчої діяльності. У зв'язку з вивченням процесу розвитку народно-ансамблевого мистецтва, особливий інтерес представляє жанровий вибір репертуарів ансамблів.

Досліджуючи репертуар сучасних Слобожанських ансамблів за участю народних інструментів «3+2» (худ. керівник І. Снедков), «Весела банда» (худ. керівник Ю. Дяченко), «Цим-Бан-До» (худ. керівники Н. Мельник, О. Савицька), «Колорит» (худ. керівник Я. Данілюк), «Шпіль де труа», «Євшан зілля», «Етноджаз» (худ. керівник О. Мовчан), «Твіст», «Boulevard», «Tandem», «Twixband» (худ. керівник М. Шейко), констатуємо, що самобутнє оновлення репертуару викликане впливом на виконавців кращих зразків сучасної музики, переосмисленням підходів до способів виразності, композиторської техніки, характерних для культури ХХІ ст. Велика увага до процесу звукосполучення та

співвідношення нових тембрів музичних інструментів й зумовила народження нових оригінальних творів.

У результаті відбулася корінна трансформація в жанровій сфері музики для народних інструментів: від аматорських — до академічних; від перекладень — до оригінальної музики; від оригінальної музики, основаної на класичних традиціях, — до вільнішого втілення композиторських прийомів; від сольного виконання — до жанрів ансамблевих (як іншому ступеню формування музичного мислення).

Аналіз виконавської інтерпретації концертних виступів колективів виявив специфічні самобутні ознаки ансамблевого музикування Слобожанщини як систему принципів та способів виконавського мислення, які складаються з певної послідовності:

- специфіки репертуарної політики ансамблевого колективу;
- ансамблевого почуття учасників колективу;
- визначення жанрів музичних творів, їх стилістики;
- аналізу музичного тематизму за драматургічними функціями (експозиція, розвиток, реприза, кода);
- виконавської семантики (виконання у порівнянні з оригіналом) партитури; артикуляційного комплексу; тембрової драматургії; фактурних особливостей;
- толерантної міри втручання в композиторський текст.

Процес зміни репертуару ансамблів за участі народних інструментів вплинув також на просвітницьку функцію ансамблів, збільшив концертну діяльність та їхню творчу спрямованість. Ансамбль став творчою лабораторією у зв'язку з тим, що його учасники створили репертуар у вигляді перекладень, транскрипцій і цим стимулювали композиторську діяльність зі створення власного оригінального репертуару для народних інструментів.

*О. Ю. Степанова*

#### **ЕТАПИ ВІДРОДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ М. КЛЕМЕНТІ У ФОРТЕПІАННІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Перша половина ХХ ст. характеризується короткочасним ренесансом особистості і творчості М. Клементі. У той час з'явилися музикознавчі монографії О. Ніколаєва та Л. Плантінга, завдяки яким до композитора було знов привернуто увагу. Відродження спадщини М. Клементі відбулося не тільки в науковому, а й у виконавчому середовищі другої половини ХХ ст., коли фортеп'яни твори лондонського Майстра став включати у свої концертні програми В. Горовиць. Однак на межі ХХ–ХХІ ст. як дослідницький, так і виконавський інтерес до особистості і творчості М. Клементі має лише епізодичний характер.

Як стверджує О. Ніколаєв, завдяки плідній роботі протягом багатьох років, зігравши роль засновника лондонської школи, на відміну від своїх віденських сучасників, М. Клементі та його спадщина, викликавши незмінну повагу нащадків, довгий час залишалися «в тіні» визнаних геніїв, його музика була маловідома. Романтики, які сформували яскраву виконавську манеру, що радикально відрізняється від класицистської, відштовхнувшись від досягнень

М. Клементі, вважали за краще забути спадщину свого попередника — генія останньої третини XVIII ст.

Перший етап відродження спадщини М. Клементі пов'язаний із 1955 р., коли, невдовзі після 200-річчя з дня народження лондонського маестро, Володимир Горовиць у період творчої кризи, що його спіткала, присвятив себе вивченню фортепіанної музики композитора, здійснивши низку аудіо- та відеозаписів концертів і сольних фортепіанних творів. Зазначимо, що музика М. Клементі, поряд зі спадщиною його віденських сучасників, зіграла рятівну роль у долі В. Горовиця, сприяючи подоланню кризових настроїв піаніста. Високу думку про творчість М. Клементі «піаніст століття» висловив у телевізійному інтерв'ю, у якому зазначив, що знайомство із сонатами М. Клементі дозволило йому по-новому оцінити розвиток класичної сонати — від клавірного стилю Й. Гайдна і В. А. Моцарта до фортепіанного стилю Л. Бетховена, побачити в музиці М. Клементі паростки нової техніки, нового розуміння інструменту, нового інструментального тематизму. В. Горовиць, як відомо, часто виконував твори М. Клементі в концертах, зробив записи його сонат ор. 14 № 3; ор. 26 № 2; ор. 33 № 3; ор. 34 № 2; ор. 47 № 2. Виконання і запис фортепіанних сонат англійського класициста, здійснені піаністом такого масштабу, як В. Горовиць, сприяли відродженню виконавського інтересу до «забутих сторінок» фортепіанної музики минулого.

Другий етап відродження особистості й творчості М. Клементі почався «20 років потому», він пов'язаний з 225-річчям із дня народження лондонського класициста і зумовлений розвитком дослідницького інтересу. Американський музикознавець, фахівець із музики кінця XVIII і XIX ст., Леон Плантінга комплексно дослідив музику і творчий шлях М. Клементі, відобразивши результати своїх досліджень у монографії «Clementi: HisLifeandMusic» («Клементі: його життя і музика»), що вийшла в Oxford University Press у 1977 р. Разом з тим, слід підкреслити, що інтерес до спадщини М. Клементі мав нетривалий характер, не перетворившись на традицію ані у виконавчій, ані в науковій сферах. Ім'я композитора, як і його твори, поступово знову зникли з афіш.

Попри те, що музикознавці О. Ніколаєв, О. Д. Алексєєв, Л. Плантінга формували інтерес до особистості та творчості лондонського Маестро, який привніс новітні зміни в сонатний класичний стиль (за Т. Щукіною — монотематизм і наспівність сонатного стилю композитора). Фортепіанна творчість М. Клементі не набула цілісного осмислення в музичній науці. Тож завданням майбутнього має стати формування виконавської традиції творів М. Клементі як необхідної ланки для формування цілісної картини музичного світу епохи.

*А. Ю. Лошков*

### **ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ЛЕСІ ДИЧКО В ПРОБЛЕМНОМУ ПОЛІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Теоретичне осягнення музично-художніх процесів та явищ — невіддільна складова частина сучасної мистецтвознавчої думки. Особливої музикознавчої уваги заслуговує вивчення мистецького досвіду українських майстрів, розкриття феноменів композиторської та виконавської творчості, проблемне поле якої охоплює широке коло питань герменевтики та інтерпретації. У цьому аспекті

актуальним є звернення до фортепіанної творчості Л. Дичко, що потребує ґрунтовних наукових розвідок в контексті проблематики інтерпретації.

Дослідженню творчості Лесі Дичко — однієї з наймасштабніших українських композиторок сучасності — присвячена велика кількість наукових праць, серед яких особливо слід виокремити монографії М. Гордійчука, С. Грици, а також дослідження Т. Гусарчук, Н. Степаненко, Л. Серганюк, О. Письменної та ін. Натомість, попри наявний масив літератури з проблематики творчості мисткині, питання розгляду її фортепіанної музики загалом, а також розкриття останньої у «фокусі» проблем художньої (зокрема авторської та виконавської) інтерпретації досягнуті в них недостатньо.

Фортепіанні опуси відіграють суттєву роль у палітрі творчості композиторки, розкривають особливості її світовідчуття, специфіку стильової індивідуальності, жанрові орієнтири та зв'язок з головною сферою вияву її композиторської своєрідності — хоровою. Водночас вони демонструють сучасну «скерованість убик інтелектуального світоспоглядання нової епохи» (В. Чинаєв) та тяжіння до неоромантичного напрямку, сповненого ліризму.

Завдяки творам Л. Дичко сучасний фортепіанний репертуар збагатився кількома яскравими взірцями, серед яких цикли «Писанки», «Замки Луари», «Алькасар... Дзвони Арагону» та ін. Спроби проникнення в смисл фортепіанних творів, закладений Л. Дичко, уможливило розкрити логіку її авторського мислення, усвідомити специфіку фортепіанного стилю, що є суттєво важливим аспектом для виконавського прочитання й кристалізації інтерпретаторської концепції.

Твори Л. Дичко для фортепіано містять комплекс засобів виконавської виражальності як багаторівневої й багатогранної системи взаємопов'язаних та постійно взаємодіючих елементів, що формують основи фортепіанно-виконавського стилю — інтонаційно-музичного віддзеркалення картини світу й художнього світогляду історичної епохи та її репрезентантів. Оперуючи специфічними засобами виконавської виражальності (фразуванням, педалізацією, динамікою, артикуляцією, темпоритмом тощо), опираючись на власний музичний словник, характерну мову і вироблений тип мовлення, виконавець під час інтерпретації створює звученнєвий текст авторського твору, що містить вже прирошену, нову інформацію, нове художнє знання.

Наявність різних жанрових явищ у фортепіанній музиці Лесі Дичко сприяє співіснуванню концертної та камерної жанрової стилістики й відповідних засобів виконавської поетики. Так, масштабні фортепіанні полотна яскраво концертної спрямованості (зокрема зразки з жанровим ім'ям «фреска» та «парафраз») співіснують у творчості композиторки з ліричними творами педагогічної орієнтації. Окреслені напрямки (насамперед перший) зумовлюють відтворення у фортепіанно-виконавському процесі зростаючої ролі артикуляції, підкреслення оркестральності в трактовці інструменту, прагнення втілити стереофонічність та багатоплощинність звучання фактури тощо. З іншого боку, потребує особливої уваги втілення ліричного висловлювання з акцентуацією витонченого нюансування й деталізації окремих елементів музичної тканини.

Зростаючий інтерес до фортепіанної музики Л. Дичко, її широке залучення до концертної та педагогічної практики, існування різних виконавсько-інтер-

претаторських версій є підтвердженням високохудожнього статусу та вагомого інструктивного значення творів мисткині та їх суттєвої ролі в контексті сьогоденного розвитку українського музичного мистецтва.

*Г. К. Константинов*

### **ВІДЧУТТЯ СУЧАСНОСТІ ЯК ОЗНАКА ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ТА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ МСТИСЛАВА РОСТРОПОВИЧА**

Одним із найвидатніших діячів світового музичного мистецтва другої половини ХХ — початку ХХІ ст. є російський віолончеліст та диригент Мстислав Ростропович (1927–2007), ім'я та творча діяльність якого стали справжньою легендою сучасної культури.

Мстиславу Ростроповичу високою мірою було властиво особливе відчуття сучасності, яке багато в чому зумовило напрямок і стиль його виконавської творчості. Це почуття виражається в живому і пристрасному інтересі музиканта до навколишнього світу життєвих і художніх звершень, у невтомній жадобі творчо і по-своєму прочитати все нове, що створюється для його інструменту і що заслуговує появи на концертній естраді, у невпинному прагненні сприяти народженню нових творів, у впровадженні нового репертуару у виконавську та педагогічну віолончельну практику, в просвітницькій спрямованості його колональної концертної діяльності.

Артистичний імідж Ростроповича приваблює передусім дивовижною широтою, товариськістю. Сповнене життєлюбства, виразності і барвистості виконання артиста доставляє слухачам радість сприйняття високого і прекрасного мистецтва і зустрічі з глибоко і сміливо мислячим художником, який відкриває нам безмежні музичні горизонти. Надзвичайно яскрава і багатогранна обдарованість, незрівнянна майстерність і невпинне творче горіння цього видатного митця протягом уже багатьох десятиліть підкорюють серця друзів музики в усьому світі.

Майстерність і стиль Мстислава Ростроповича дозрівали в процесі близького творчого спілкування з багатьма видатними композиторами ХХ ст. — передусім С. Прокоф'євим та Д. Шостаковичем, які надали (поряд з Б. Бриттеном) найбільший вплив на формування його творчої індивідуальності. У свою чергу, яскравий талант М. Ростроповича і його чудова виконавська майстерність стимулювали віолончельну творчість Сергія Прокоф'єва, який присвятив артисту свій Віолончельний концерт.

Грандіозною є роль М. Ростроповича в розвитку віолончельної музики ХХ — початку ХХІ ст. Він є не тільки блискучим інтерпретатором творів сучасних композиторів, який вміє надати справжнє життя створеним ними художнім образам. Водночас саме його яскраве мистецтво і артистичний темперамент, його гаряча зацікавленість у появі нових опусів сприяли значному розширенню сучасного віолончельного репертуару.

Володіючи феноменальною музичною пам'яттю, Ростропович відмовився від звичайного в камерних творах виконання своєї партії по нотах. Граючи, як і в концертному репертуарі, напам'ять, артист, не «відгороджуючись» від публіки пультом із нотами, звертався до неї більш безпосередньо, немов би ще більше наближаючись до своїх слухачів.

Виконання М. Ростроповича вирізняється глибиною задуму і рідкісною експресією. Артистові завжди вдавалося максимально переконливо розкрити аудиторії зміст навіть найскладніших і значних творів, чому сприяло різуче ясне відчуття форми, архітектоніки та драматургії виконуваного твору.

Безмежною є своєрідність виконавської майстерності Мстислава Ростроповича та його підходу до виразних — звукових, динамічних і тембрових — можливостей віолончелі. Тонко відчуваючи природу інструменту, артист невпинно шукав і знаходив все нові і нові фарби й відтінки віолончельного звучання. За словами Ростроповича, віолончель, не втрачаючи можливості висловлювати ліричні почуття та настрої, стає в наш час також трибуном, оратором, драматичним героєм.

Роль Ростроповича у популяризації у всьому світі музики сучасних композиторів є величезною. Значення діяльності артиста в цьому відношенні зумовлено чарівною силою художнього впливу його мистецтва, його переконаністю і переконливістю. Саме в інтерпретації сучасної музики наочно проявляється творчий підхід Ростроповича до твору. Він ніколи не дотримується однієї, назавжди знайденої схеми. Будучи неперевершеним віолончелистом-віртуозом, Ростропович виступає передусім як натхненний музикант-художник, надзвичайно глибоко розкриває у своїй творчій інтерпретації саму сутність сучасної музики.

*Є. П. Кеменчеджи*

### **ДУХОВНІ ТВОРИ В КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ДОРОБКУ ГАННИ ХАЗОВОЇ**

Духовна музика як найважливіша жанрова сфера музичного мистецтва має багатотисячолітню історію. У європейській культурі християнської доби духовна музика посідає одне з найвагоміших місць, починаючи з часів середньовіччя й до наших днів. Маючи передусім виключно богослужбове, літургійне призначення, духовна музика в процесі історичних трансформацій поступово певною мірою секуляризується й посідає достатньо вагоме місце і у світських музично-мистецьких дійствах. В історії української духовної музики принципово важливу роль відіграла творчість великих композиторів XVIII ст. Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя (насамперед у царині хорового духовного концерту). За радянських часів через ідеологічні переслідування церкви розвиток літургійної музики як такої та концертних жанрів духовного змісту і характеру фактично припинилося. Відродження духовної музики в її різних іпостасях розпочалося в Україні з 90-х рр. XX ст.

З отриманням незалежності духовні твори з'являються не лише у літургійній практиці, а й у концертному житті. До цієї жанрово-семантичної сфери активно зверталися багато відомих українських композиторів, серед яких слід назвати імена Є. Станковича, М. Скорика, В. Степурка, В. Сильвестрова та ін.

Серед композиторів Запоріжжя до жанрів духовної музики першим звернувся М. І. Попов, творчий доробок котрого у цій сфері є досить вагомим.

Духовна музика вагомо репрезентована й у творчості представниці наступної генерації композиторів Запорізького регіону Ганни Хазової (народ. 1975 р.).

Перші твори дівчинки з'явилися ще в роки навчання у музичній студії та ДМШ, де вона з шостого класу відвідувала уроки композиції у заслуженого діяча мистецтв України Н. І. Боевої. Заняття з композиції продовжилися під

час навчання Г. Хазової в Запорізькому музичному училищі ім. П. І. Майбороди за класом композитора, заслуженого діяча мистецтв України М. І. Попова. Закінчивши музичне училище за двома спеціалізаціями (теорія музики та фортепіано), Г. Хазова з 1994 по 1999 рр. отримує композиторську освіту у Донецькій державній консерваторії ім. С. Прокоф'єва (клас проф. О. М. Рудянського). По закінченні вишу Ганна стає викладачем музично-теоретичних дисциплін у рідному Запорізькому музичному училищі, продовжуючи писати власні твори. У 2003 р. Г. Хазову було прийнято до Національної спілки композиторів України. Саме з цього часу починається прем'єрне концертне життя її творів.

Твори Г. Хазової виконувались на багатьох музичних фестивалях, серед яких: «Київ-Музик-Фест», «Міжнародний форум музики молодих композиторів», «Дніпровські зорі» тощо. Значний вплив на творчість композиторки мало навчання в Польщі у форматі стипендіальної програми міністра культури Польщі «Gaude Polonia» (2004 р.). Заняття відбувалися в Музичній Академії ім. К. Шимановського (м. Катовіце) у класі проф. Олександра Ласона. У цей час Г. Хазовою був написаний «Простий танок» для камерного оркестру, який виконувався на фестивалі сучасної музики в м. Битом (Польща).

Звернення композиторки до сакральних жанрів духовної музики зумовлено її християнською світоглядною позицією та багаторічною практикою співу у церковному хорі. Вже у ранніх духовних творах Г. Хазової, написаних на канонічні тексти, — «Agnus Dei» (2005 р.) і «Lacrimosa» (2007 р.) для мішаного хору а cappella та «Löbet Gott» (2012 р.) для мішаного хору, ударних та органу — виявляються ознаки індивідуального стилю авторки: свобода і складність ладогармонічної мови, значне використання дисонансів, широкий динамічний і теситурний діапазон, рухливість хорових партій та часте впровадження прийому *divisi*, використання речитативів, які певною мірою наближують характер звучання до богослужіння тощо.

На початку 2016 р. Г. Хазова створює кантату «Дай нам, Боже!» на вірші українських поетів для мішаного хору та симфонічного оркестру. Світова прем'єра цього твору у виконанні Запорізького академічного симфонічного оркестру (диригент В'ячеслав Редя) та хору «Запоріжжя» (керівник Оксана Братцева) відбулася на сцені Запорізької обласної філармонії 20 травня 2016 року в межах мистецького проекту «Композитори Запоріжжя запрошують...».

Ця кантата, автор якої підіймає вічні та вкрай актуальні сьогодні теми добра і зла, війни та миру, стала першим вокально-симфонічним твором великої форми, написаним композиторами Запоріжжя. Кантата створена на тексти сучасних поетів, які репрезентують різні регіони України (Сергій Дунь, м. Донецьк; Віра Коваль, м. Запоріжжя; Надія Красоткіна, м. Луцьк), й складається з чотирьох частин. Перша частина («Хода крізь війну») присвячена образам війни. Друга частина («Хвилина мовчання») присвячена пам'яті загиблих у мирні та воєнні часи. Третя частина («Заповіт») являє собою ліричну мініатюру, написану за духовним заповітом Христа: «... не осуди і гострий камінь виброси із рук...». Четверта частина кантати («Дай нам, Боже») — це розгорнута вокально-симфонічна картина, яка синтезує та узагальнює образи попередніх частин, стаючи змістовною кульмінацією циклу, що базується на благанні до Бога зміцнити сили усього людства на шляху до добра та миру. Від жакливіх



образів війни як узагальненого образу зла в першій частині драматургії твору прямує до фіналу, в якому людина звертається до Бога з проханням надати сил у боротьбі із злом та із закликом до людства берегти Землю, оскільки «такої більш ніде нема». (Зуважимо, що кантата Г. Хазові багато в чому перекликається із духовним твором «Молитва» (на слова Т. Потапенко) колишнього вчителя авторки — відомого запорізького композитора М. І. Попова).

Духовні твори Г. Хазові на сьогодні входять до репертуару багатьох хорових колективів України, серед яких Київський камерний хор «Хрещатик», Академічний хор ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України та ін.

Отже, запорізька композиторка Г. Хазова є талановитою продовжувачкою традицій українського духовного музичного мистецтва, здійснюючи вагомий внесок у відродження національної свідомості. Її музика звучить далеко за межами запорізького регіону та надає наснаги душі для збереження людських цінностей, укріплення волі та гідності громадянина України.

*В. А. Гончаренко*

### **ТВОРЧИСТЬ А. РОЛЛА В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА**

Яскраву сторінку в історію альтя внесли виконавці. Достатньо згадати Н. Паганіні, який не тільки грав на альті, а й написав для нього декілька творів. У деяких джерелах зазначається, що інтерес до альтя Н. Паганіні наслідував від свого вчителя Алессандро Ролла — одного з найяскравіших представників струнного виконавства свого часу.

Вітчизняні музиканти знайомі з творчої спадщиною А. Ролла лише фрагментарно, що зумовлює актуальність дослідження.

А. Ролла був видатним скрипалем, альтистом, композитором, працював в «Ла Скала» як концертмейстер та диригент. З відкриттям у 1808 р. Міланської консерваторії, він стає її першим професором по класам скрипки та альтя. Паралельно з цим, до кінця життя А. Ролла не полишав виконавську діяльність.

Особлива роль А. Ролла в розвитку альтя мистецтва пояснюється не тільки його педагогічною діяльністю як одного з фундаторів виконавської школи, але й значним композиторським доробком, що охоплює 12 концертів для альтя з оркестром, 3 твори концертного плану, 4 альтяві сонати, багато альтявих мініатюр та більше 60 дуетів для скрипки і альтя.

А. Ролла почав писати для альтя самотні концертні твори, використовуючи прийоми гри на струнних інструментах, які були не характерні для альтявих творів, а саме — значно розширив діапазон гри (якщо до цього альтясти обмежувались третьою позицією, до «соль» другої октави, то в А. Ролла є приклади гри до «мі» третьої октави), використовував подвійні ноти та акорди, приховані голоси та поліфонію, мелізми, хроматизми, складні ритми та комбіновані штрихи. Саме тому твори композитора включено до переліку обов'язкових на знаних міжнародних музичних змаганнях. Хоча більшість з них досі не надрукована і доступна лише у вигляді рукописів.

Аналіз літератури, присвяченої дослідженню альтя мистецтва, стану музичного мистецтва кінця XVIII — початку XIX ст. свідчить, що інструментальне мистецтво того часу не було панівним та лише починало своє сходження на вершину, яку воно досягне в епоху Романтизму.

На цей розвиток вплинули такі чинники:

1. Завершення формування конструкцій основних інструментів струнно-смичкової групи.
2. Остаточне формування основних інструментальних жанрів (концерт, соната, симфонія), що надало чіткого уявлення про шляхи їх подальшого розвитку.
3. Переосмислення культурних надбань попередніх епох та створення нової антропоцентричної моделі мислення, що вплинуло і на музичне мистецтво, у якому з огляду на новий світогляд провідними стали інструментальні сольні жанри.

Отже, можна висувати, що положення альтя в той час було складним, інструмент зневажали, він не користувався великою популярністю, для нього писали твори тільки представники Мангеймської школи. Тому творча діяльність А. Ролла мала величезне значення для всього альтового мистецтва.

*Р. Г. Акавець*

### **СЮЖЕТНИЙ АНАЛІЗ ПРЕЛЮДІЇ ІЗ СЮЇТИ №3 C-DUR ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ СОЛО Й. С. БАХА НА ОСНОВІ СИМВОЛІВ І РИТОРИЧНИХ ФІГУР**

Виконавська інтерпретація творів Й. С. Баха тісно пов'язана з таємницею проникнення в його змістовну, смислову, емоційну структуру. Тому при виконанні сюїт для віолончелі соло Й. С. Баха важливо, крім формально-граматичного аналізу, вдаватися до аналізу образного змісту твору. На основі методу, запропонованого Б. П. Яворським, зроблено сюжетний аналіз Прелюдії із Сюїти №3 C-dur.

Поширене в добу бароко семантичне трактування тональностей дозволяє стверджувати, що тональність До мажор, у якій написана Прелюдія з Сюїти №3, має тріумфальний характер та демонструє радість, пов'язану з епізодом із Святого Письма «Поклоніння волхвів» (Мф. 2: 1-12).

Початкова фраза (1–2 такти) являє собою тріумфальний початок, який може ілюструвати радісну звістку про народження сина Господнього. Крім того, початок Прелюдії має значну схожість із останніми тактами різдвяного хоралу «З висот небесних я сходжу», що розробляється Бахом у Канонічних варіаціях.

Характерні для Прелюдії уникнення дисонансів, збільшених та зменшених інтервалів, застосування терції, квінти, тридольного розміру, підкреслена консонантність, швидкі, плавні рухи, відповідно до теорії афектів, використовувалися для репрезентації «афекту радості».

Якщо порівняти фігуру «passusdurisculu» з Прелюдії і Фуги A-dur з «Добре темперованого клавіру» з фрагментом (тактами 66–69) Прелюдії із Сюїти №3 C-dur, то ми помічаємо повну ідентичність. Б. Л. Яворський вважав за можливе, що в основі Прелюдії і Фуги A-dur полягає образ «Поклоніння волхвів», що збігається з нашим припущенням.

При написанні Прелюдії з Сюїти №3 Й. С. Бах удається до численних фігур, які підкреслюють тему твору. Так, Прелюдія починається та закінчується зі спадного ходу (catabasis). У такий спосіб композитор створює арку, що обрамовує, уособлюючи таким чином сходження Месії з небес.

У четвертому такті застосовується фігура, що складається з висхідних нот — *anabasis*, яка є символом вознесення або сходження. За сюжетом Священного Писання, сходження асоціюється з рядками: «І ось зоря, що на сході вони її бачили, йшла перед ними, аж прийшла й стала зверху, де Дитятко було» (Мф. 2:9). Отже, фігура *anabasis* символізує східну зірку.

У розвитку визначну роль відіграє число три, що символізує трьох волхвів, які підносять дари новонародженому Ісусу. Аналіз твору показує, що більшість структур підпорядкована цьому числу — майже всі секвенції мають три ланки.

Фігура з чотирьох висхідних звуків утворює символ призначення, осягнення волі Господньої. В його основі полягає початкова строфа хоралу «*Was Gott tut, das ist wohlgetan*». Уперше така фігура виникає у секвенції (такти 37–44), у верхньому і нижньому голосі, що приводить до кульмінації.

Для посилення настрою Бах передбачає кульмінацію довгим спадним ходом на домінантовому органному пункті — *catabasis*, який є символом умирання, оплакування та утворює собою поступово спадний хід, який мав на меті передати печаль, вмирання, покладення до труни. А закінчується цей фрагмент фігурою *circulario* (обертання), яка символізує образ чапї страждань — зрада і муки, які спіткають Христа (такти 55–58).

Найважливішим з Бахівських символів є знак хреста, утворений з чотирьох різноспрямованих нот. У контексті цієї Прелюдії знак хреста може символізувати майбутні страждання Ісуса, його жертву, муки і спокуту, тобто призначення сина Божого на землі.

Тріумфальне закінчення Прелюдії уособлює ідею про те, що незважаючи на непростий, трагічний земний шлях Ісуса, ми присутні при радісній події народження того, кого нарекли Сином Господнім.

Прелюдія з Сюїти №3 *C-dur* має в основі біблійний сюжет, а саме епізод зі Святого Письма «Поклоніння волхвів» та ілюструє сповіщення про народження Ісуса Христа, осягнення волі Господньої, непохитну віру, прилучення Святих таїнств (Причастя).

*В. М. Цицирев*

### **ФОРМУВАННЯ ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ В УМОВАХ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА**

Яскраву сторінку в історію альта внесли виконавці. Достатньо згадати Н. Паганіні, який не тільки грав на альті, а й написав для нього декілька творів. У деяких джерелах зазначається, що інтерес до альта Н. Паганіні наслідував від свого вчителя Алессандро Ролла — одного з найяскравіших представників струнного виконавства свого часу.

Вітчизняні музиканти знайомі з творчої спадщиною А. Ролла лише фрагментарно, що зумовлює актуальність дослідження.

А. Ролла був видатним скрипалем, альтистом, композитором, працював в «Ла Скала» як концертмейстер та диригент. З відкриттям у 1808 р. Міланської консерваторії, він стає її першим професором по класам скрипки та альта. Паралельно з цим, до кінця життя А. Ролла не полишав виконавську діяльність.

Особлива роль А. Ролла в розвитку альтового мистецтва пояснюється не тільки його педагогічною діяльністю як одного з фундаторів виконавської

школи, але й значним композиторським доробком, що охоплює 12 концертів для альту з оркестром, 3 твори концертного плану, 4 альтові сонати, багато альтових мініатюр та більше 60 дуетів для скрипки і альту.

А. Ролла почав писати для альту самобутні концертні твори, використовуючи прийоми гри на струнних інструментах, які були не характерні для альтових творів, а саме — значно розширив діапазон гри (якщо до цього альтисти обмежувались третьою позицією, до «соль» другої октави, то в А. Ролла є приклади гри до «мі» третьої октави), використовував подвійні ноти та акорди, приховані голоси та поліфонію, мелізми, хроматизми, складні ритми та комбіновані штрихи. Саме тому твори композитора включено до переліку обов'язкових на знаних міжнародних музичних змаганнях. Хоча більшість з них досі не надрукована і доступна лише у вигляді рукописів.

Аналіз літератури, присвяченої дослідженню альтового мистецтва, стану музичного мистецтва кінця XVIII — початку XIX ст. свідчить, що інструментальне мистецтво того часу, не було панівним та лише починало своє сходження на вершину, яку воно досягне в епоху Романтизму.

На цей розвиток вплинули такі чинники:

1. Завершення формування конструкцій основних інструментів струнно-смичкової групи.
2. Остаточне формування основних інструментальних жанрів (концерт, соната, симфонія), що надало чіткого уявлення про шляхи їх подальшого розвитку.
3. Переосмислення культурних надбань попередніх епох та створення нової антропоцентричної моделі мислення, що вплинуло і на музичне мистецтво, у якому з огляду на новий світогляд провідними стали інструментальні сольні жанри.

Отже, можна висувати, що положення альту в той час було складним, інструмент зневажали, він не користувався великою популярністю, для нього писали твори тільки представники Мангеймської школи. Тому творча діяльність А. Ролла мала величезне значення для всього альтового мистецтва.

*О. В. Савицька*

### **ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ АНСАМБЛЮ НАРОДНОЇ МУЗИКИ «СТОЖАРИ» В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ**

Ансамбль народної музики «Стожари» створено у 2000 р. на кафедрі народних інструментів ХДАК. За 20 років існування змінилося багато поколінь студентів (приблизно 50 учасників), змінився навіть інструментальний склад колективу. Ще з XVI ст. у вертепних виставах брав участь народний інструментальний ансамбль. Склад інструментів ансамблю міг бути різним, але партій повинно було бути три, тому і назву такі ансамблі отримали — «троїсті музики». Для народних ансамблів був притаманний національний колорит, багатство мелізматики, яскраві тембральні барви, оригінальні прийоми гри та звукодобування. Якість виконання залежала від слуху та художнього смаку виконавців. Учасники ансамблю народної музики «Стожари» також наслідують традиції «троїстого музикування».

Інструментарій ансамблю 15 років був незмінним: скрипки, баян, цимбали, сопілка, домра бас, контрабас та ударні. У 2015 р. на зміну скрипковій групі з'явилися бандури — і це змінило тембральну колористику ансамблю повністю. Змінився і стиль написання інструментовок, і навіть репертуарна політика, яка є важливою складовою в роботі колективу та, з одного боку, залежить від вибору керівника, а з іншого — від контингенту учасників ансамблю (від музичних здібностей кожного учасника, від володіння музичними інструментами, від їх музичних смаків). Кожен твір пишеться диференційовано під тих виконавців, які зараз грають у колективі, з урахуванням їхніх індивідуальних здібностей. Саме в цьому полягає специфіка роботи зі студентським колективом, яка складається з наступних аспектів: професійний рівень підготовки; психологічне сумісництво; виховна робота зі студентами.

В основі репертуару колективу як твори композиторів — фундаторів ансамблево-оркестрової традиції української музичної культури, так і сучасних авторів — В. Попадюка, Д. Попічука, І. Міського, А. Матвійчука, А. Гайденка, М. Стецюна, Ю. Алжнева, В. Дмитренка, Є. Дербенка, Ю. Кукузенка, О. Жукова та багатьох інших. Останнім часом з'явилися декілька творів в обробці керівника, аранжувальника та незмінного соліста ансамблю Олександри Савицької — це обробки на теми українських народних пісень «Ти до мене не ходи», «Ой да косарі», «В'язанки на народні теми», у яких інструментування виглядає в формі діалогів між музичними інструментами, що дозволяє потім додавати і візуальні контакти між учасниками під час виконання твору. З'явилися і твори для зовсім непоширеного інструменту, що солює, — домри бас — «Попурі на теми німецьких польок» у 2015 р. та «Lulu&Shaco» у 2019 р. Своєю появою такі твори зобов'язані зацікавленим та творчим, ініціативним студентам — Тарасу Піхулі та Микиті Варакуті.

Творчий контакт педагога і учня — невіддільна частина процесу навчання. Педагог повинен виховувати в учня серйозне ставлення до занять, наполегливість у досягненні мети. Найголовнішим для керівника є виявлення бажання ансамбліста не просто грати в ансамблі і виконувати зауваження викладача, а працювати в «творчій лабораторії „Стожари”», напрямком якої в останні роки стала театралізація музичних творів (яка жодним чином неповинна впливати на якість виконання) — виконувати мізансцени, підкрикувати, підспівувати, пританцювувати, редагувати партії (привносити щось своє), вивчати додаткові інструменти, писати інструментовки.

Колектив-лауреат міжнародних фестивалів «Райдужний світ народних мелодій» (2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2010, 2011, 2012, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019), «Хотмизька осінь» (2003), «Іспанське літо» (2004, 2008 у складі театру танцю «Заповіт» ХДАК), «Світ цимбалів» (2010, 2011, 2012, 2015, 2017), «Талиця» (2014), X міжнародного фестивалю польської культури (2014), міжнародного конкурсу «Самородки» (I премія 2011 р., II премія 2010 р., III премія 2009 р.), Всеукраїнського конкурсу «Слобожанський вернісаж» (I премія 2008 р.), гран-прі III Всеукраїнського конкурсу «Арт-Домінанта» (2015), V та VI міжнародного конкурсу «Арт-Домінанта» (II премія 2017 р., I премія 2018 р.), фестивалю «День вишиванки» (2017), VI та VII міжнародного конкурсу-фестивалю «DanceSongFest-2017» (I премія, гран-прі (2018),

IX міжнародного фестивалю «Tulum-music-fest» (Туреччина-2018), гран-прі VI Всеукраїнського конкурсу «Волинська гуковиця» (Луцьк-2019).

Ансамбль «Стожари» реалізує свою діяльність і у творчих проектах колективів ХДАК: у 2001 р. — вистава «Лісова пісня» Лесі Українки, в 2007 — фольклорна вистава «Весна прийшла», у 2014 р. — «Як у нас на Україні», в 2016 — спектакль «Доленосні нитки»; у 2004 та 2008 створені концертні програми з театром танцю «Заповіт»; спільні творчі проекти з фольклористичним гуртом «Фарби»; а також іншими творчими колективами: ансамблем танцю «Червона калина», хорами «Джерело» та «Світанок». Колектив має записи на телебаченні (Севастополь, Харків).

Ансамбль народної музики «Стожари» кафедри народних інструментів вже 20 років є чинною творчою одиницею ХДАК.

*Н. В. Мельник*

### **АНСАМБЛЬ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ «ПОСІПАКИ»: ТВОРЧЕ КРЕДО ТА ВИКОНАВСЬКИЙ РЕПЕРТУАР**

Серед розмаїття студентських виконавських колективів у сучасному українському музичному просторі важко знайти із такою творчою назвою та яскравою біографією як ансамбль народних інструментів «Посіпаки» Харківської державної академії культури. Вже в самій назві закодоване його творче кредо — образ жартівливих музикантів-витівників, які створюють власний та популяризують сучасний український народно-інструментальний репертуар на професійній сцені.

У творчому здобутку ансамблю оригінальні авторські твори відомих українських та зарубіжних композиторів, самотутні та креативні обробки й аранжування популярних естрадних пісень-шлягерів, танцювальних жанрів тощо. Окрасою виконавського репертуару є оригінальні аранжування та обробки творів харківських композиторів, зокрема, музика до вистави «Мина Мазайло» (за п'єсою М. Куліша) Ігоря Гайденка, «Звичайний шлягер» Олександра Глотова та ін. Жанрове коло репертуару ансамблю охоплює фольклорний, камерно-академічний, естрадно-джазовий напрями. Так, серед оригінальних обробок в репертуарному фонді ансамблю «Посіпаки» є шлягерні композиції на пісні А. Лорак, гурту «Мандри», на танцювальні жанри танго, чардаш тощо. Наполегливо працюючи сучасний репертуар, учасники ансамблю впевнено зачаровують слухачку аудиторію своїм артистизмом, яскравою сценічною образністю та захопленістю виконання своїх партій.

Варто зазначити, що залучення до репертуару українського фольклору, їх органічне поєднання, осучаснення естрадно-джазовою стилістикою є вагомим чинником художньо-естетичного виховання молодих музикантів, оскільки активізуються їх творчі здібності та ініціативність.

Чималу кількість оригінальних обробок та аранжувань було створено керівником ансамблю — лауреатом міжнародних та всеукраїнських конкурсів, викладачем кафедри народних інструментів Надією Мельник. Вона є активним регулятором комунікативного діалогу у творчому процесі між учасниками інструментально-ансамблевого колективу.

Постать керівника ансамблю є домінантною ланкою в ансамблево-виконавському процесі, оскільки це і педагог, і організатор, і психолог, і фахівець-організатор, який має високу авторитетність у колективі, бездоганне виконавське почуття, яскраве образно-емоційне мислення, що сприяє досконалому оперуванню виконавським процесом.

Виконавське мистецтво учасників ансамблю «Посіпаки» та професійна майстерність її керівника були неодноразово відзначені на міжнародних та всеукраїнських конкурсах і фестивалях, після виступів на багатьох концертних заходах міста Харкова та області. З 2016 року по теперішній час ансамбль здобув чимало призів та нагород — протягом 2017–2019 рр. ставав лауреатом міжнародного конкурсу «Арт-Домінанта», у 2016 р. здобув гран-прі та спеціальний приз за сценічний образ на міжнародному конкурсі-фестивалі «DanceSongFest», протягом 2016–2019 рр. щороку отримував нагороду та ставав лауреатом міжнародного фестивалю «Райдужний світ народних мелодій».

Особливість творчої діяльності ансамблю «Посіпаки» зумовлена також специфікою музичного інструментарію, оскільки до складу колективу входять бандури (6), домри (3), баян, балалайка-контрабас, перкусії (ударно-шумові інструменти), свисткові інструменти, дзвіночки.

Секретів успіху в ансамблі «Посіпаки» багато, і проявляються вони в різних сферах — це і вміння яскраво творчо репрезентувати і розвивати свій виконавський стиль, дотримання психологічних тонкощів ансамблевої гри, це і віртуозна бездоганність професіоналізму, витончена артистичність та художній смак, яскрава емоційність та драматургічна довершеність.

Саме участь студентів факультету музичного мистецтва Харківської державної академії культури в ансамблі «Посіпаки» визначила для них майбутній шлях професійного зростання, адже після закінчення навчання, вони зможуть працювати викладачами й керівниками музичних колективів, назавжди пов'язавши свій шлях з народно-інструментальним музичним виконавством.

*Т. В. Пасічинська*

### **ТВОРЧИСТЬ ЛУЧАНО ФАНЧЕЛЛІ ЯК ФЕНОМЕН ІТАЛІЙСЬКОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

За своє коротке 24-річне життя Лучано Фанчеллі залишив багато віршів, анатомічних малюнків, натуралістичних картин та, перш за все, композицій для акордеону, які є доказом його великого мистецького таланту.

У вітчизняному музикознавстві творчість та спадок цього митця не досліджено.

Народився Л. Фанчеллі у м. Фоліньо (Італія) 10 квітня 1928 р. у сім'ї музикантів. Невдовзі родина переїхала до м. Терні (Італія).

Коли Лучано виповнилося вісім років, його мати Луїджина Барбі, професійна піаністка, почала навчати сина гри на фортепіано, але уроки хлопцеві набридли і він віддав перевагу вивченню дизайну та геометрії, а згодом вступив до Технічного інституту.

На початку Другої світової війни родина Фанчеллі повертається до м. Фоліньо. Саме тут прокидається любов до музики, і Лучано освоює навички гри на акордеоні, спочатку на маленькому 32-басовому, а невдовзі на повному 120-басовому. Навчання дається настільки легко і швидко, що вже у 15 років Лучано

разом з батьками грає на акордеоні в невеличкому військовому ансамблі. У 17 років пише свою першу пісню «Non così» на вірш лірика Дж. Карло Тестоні, яка зазнала великого успіху у слухачів та колег.

Після закінчення війни Лучано Фанчеллі стає учасником оркестру «Фанчеллі», що оснували його батьки у м. Фоліньо. У 1947 р. він здобуває I премію на Міжнародному конкурсі Stradella, починає гастролювати по всій Італії, створювати нові композиції та співпрацювати з музичними видавництвами la Ricordi, la Verben, la Campi. Вже у вересні 1947 р. успіх радіодебюту спонукає РАІ (італійську телерадіокомпанію) запросити Лучано вести дві радіопрограми «Голоси та інструменти свободи» та «Лучано Фанчеллі та його акордеон».

У 1950 р., після блискучого виконання симфонії №5 Л. ван Бетховена він здобуває першу премію IV національного конкурсу в Анконі (Італія).

Виступає із симфонічним оркестром у Терні та створює свої найважливіші композиції для акордеона: «Acquarelli cubani», «Stranezze», «Echi della Versilia», «10 chilometri al finestrino», «Cartoni animati», «Pupazzetti» та два чудові аранжування «After you've gone» і «La Cumparsita». Його музичні твори є структурно складними з використанням типових естрадно-джазових елементів та гармоній, але дуже виразними і легкими для сприйняття широкою публікою.

У 1951 р. Фанчеллі переїжджає до Мілану, де стає учасником оркестру «Armonica Frontalini», виступає у Ла Скала, демонструючи своїми виступами технічні та виражальні можливості акордеона як професійного академічного, естрадного та джазового інструмента.

У грудні 1952 р. Фанчеллі запрошують на популярну програму РАІ «Rosso e Nero», він братиме участь у заходах до святкування Нового року, де гратиме усю ніч (саме після цього з'являться перші ознаки хвороби), а вже через місяць, 24 січня 1953 р., на вершині успіху, він помирає від сепсису після недолікованої ангіни.

На знак великої шани до видатного митця засновано музичну Культурну асоціацію Лучано Фанчеллі (1976 р.), під патронатом Департаменту культури муніципалітету Терні створено оркестр «Лучано Фанчеллі» (1989 р.), проводяться конкурси ім. Фанчеллі (з 2013 р.), а сучасні композитори присвячують йому свої твори (В. Зубицький «Від Фанчеллі до Гальяно», Сергію Скаппіні «Homage to Fancelli and Portrait», Енцо Веддові «Fancelli di Terni»).

*В. В. Савченко*

### **РАПСОДІЯ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД ВИТОКІВ ЖАНРУ ДО ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЙ В ЦИМБАЛЬНО-ОРКЕСТРОВІЙ ТВОРЧОСТІ М. СТЕЦЮНА**

Жанр рапсодії має двотисячолітню історію. У Стародавній Греції на святкових бенкетах і змаганнях мандрівні співці-рапсоди, наслідуючи приклад легендарного Гомера, співуче декламували у супроводі струнно-щипкового інструменту захоплюючі поеми про богів та героїв. Поруч із жанровим визначенням рапсодія в Стародавній Греції було утворено й поняття «рапсод», що в перекладі означає «той, хто складає пісню». В особі стародавнього рапсоду поєднувалися постаті автора музики і слова, співака, виконавця-інструменталіста. Першим рапсодом був великий Гомер, і, відповідно, розділи його безсмертних



поем «Іліада» та «Одісея» набувають значення рапсодій, які він виконував, акомпануючи собі на кіфарі або лірі.

Композитори доби романтизму, вирішивши повернутися до витоків художнього мислення людства, залучили до своєї творчості давньогрецький жанровий винахід, розширюючи жанрову систему музичного епосу. Перші музичні рапсодії у сучасному тлумаченні жанру з'явилися на початку XIX ст. В історії музики є багато музикантів, які здобули світову славу, залишаючись глибоко національними митцями. Серед них почесне місце посідає музичний геній угорського народу Ф. Ліст, який у різних сферах своєї багатогранної діяльності розкривав скарби національної культури Угорщини. Уважається, що саме Лист став засновником жанру інструментальної рапсодії.

У творчості Ф. Ліста рапсодія набула свого розквіту як блискучий імпровізаційно-віртуозний інструментальний жанр з ознаками концертно-фантазійної (складно-складеної) поемної форми, у якій циклічність поєднується з одночастинністю та сонатністю. Музична мова рапсодій Ф. Ліста для оркестру та фортепіано насичена характерним угорським колоритом, крізь призму якого композитор відображував історію своєї батьківщини. В особі Ф. Ліста набув своєрідного переосмислення образ стародавнього рапсода: музикант-романтик поставав у ролі оповідача, від імені якого викладав тьмяну і блискучу історію угорського народу. Своїм «жанровим ім'ям» (Є. В. Назайкінським) рапсодія доби романтизму нібито говорила слухачам: «зараз ви почуєте справжню поему, яка одними звуками, без допомоги слів, повідає захоплюючу історію». Отже, романтичні рапсодії як взірці жанру Нового часу склалися для інструментального соло або солюючого інструменту та оркестру. У сучасній професійній європейській музиці «рапсодія» набула значення епічного інструментального розгорнутого одночастинного твору, у якому втілюється національний образ світу. Еволюція жанру рапсодія поступово наближує твори до романтичної програмності, поемності, концертності, фантазійності. Поступово відбувалася індивідуалізація виконавського складу в жанрі рапсодії. Від суто інструментальної рапсодії поступово відділяється вокально-хоровий варіант «Фауст-симфонія» з хоровим фіналом (1857) і «Симфонія до Божественної комедії Данте» з жіночим хором наприкінці (1867) жанру, який нібито повертається до первинного значення жанру як вокально-інструментального жанру, ім'я якого походить від давньогрецького *hapsodia* — «епічна пісня», «пісня рапсода». Повернення до жанрових джерел (включення поетичного слова) надає додатковий ресурс виразності вокально-хоровій рапсодії.

В українській музиці жанр рапсодії має своєрідну історію. Фундатором української рапсодії є М. Лисенко (оркестрові «Стрілецька», 1875 р. та «Галицька» 1877 р. расодії, фортепіанні). Його послідовники — С. Людкевич («Українська рапсодія», 1956 р.), В. Барвінський («Лемківська» і «Закарпатська» рапсодії), М. Вериківський («Гуцульська»), Ю. Майборода («Українська Карпатська рапсодія», 1963), М. Стецюн — автор першої та поки єдиної рапсодії для цимбалів з оркестром (2005). Оркестрове тлумачення цимбал надає твору «листівського» тлумачення жанру та принципу концертного змагання соліста та оркестру. Рапсодія для цимбалів з оркестром М. Стецюна була підсилена технічними складнощами, а також є присутні народні мелодії.

*О. А. Савченко*

## **«БОЛГАРСЬКА СЮІТА» В. СЕМЕНОВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ СЮІТИ В СУЧАСНІЙ БАЯННІЙ МУЗИЦІ**

Одним із провідних жанрів європейської музики, генеза та перший розквіт якого сягає доби бароко, є інструментальна сюїта. За своїми композиційно-драматургічними ознаками сюїта являє собою характерний багаточастинний цикл, який складається з декількох самостійних, зазвичай контрастуючих між собою частин, об'єднаних загальним художнім задумом. Частини сюїти, як правило, розрізняються за своїм характером, ритмом, темпом, жанровими рисами. Водночас вони можуть бути пов'язані тональною єдністю, мотивно-тематичною спорідненістю тощо.

Головним принципом формування сюїти є створення єдиного композиційного цілого на основі зіставлення-чергування контрастних частин. Важливим підґрунтям формування змістовно-композиційної цілісності сюїтного циклу є тенденція до збереження у всіх або декількох його частинах єдиної тональності. На відміну від таких циклічних форм, як соната і симфонія з їх ідеєю єдиного композиційно-драматургічного розвитку, сюїті властива принципова самостійність частин, відсутність наскрізного розвитку, певна відкритість структури циклу (кількість частин, їх характер, порядок, співвідношення проміж собою можуть суттєво вирізнятися).

Історичне становлення жанру інструментальної сюїти величезною мірою пов'язано з репрезентацією різноманітних проявів танцювальності, яскравим втіленням якої стала насамперед барокова танцювальна сюїта. У класичну епоху жанр сюїти як старомодний був практично витиснений симфонією та інструментальним концертом. Нове відродження жанру відбувається у ХІХ ст. насамперед через формування та розквіт романтичної програмної сюїти наскрізної побудови. Яскраве втілення сюїтний жанр знаходить також у музичному мистецтві ХХ ст., віддзеркалюючи властиве художньому мисленню композиторів цієї доби розмаїття співіснуючих картин світу.

Наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. жанр сюїти продовжує залишатися в центрі творчої уваги сучасних митців, надалі розвиваючись через активізацію мистецького пошуку нових художньо-образних, змістовно-драматургічних, темброво-виразних можливостей.

Українські композитори по-своєму артикують широкий спектр стильових і жанрових компонентів, які визначають сутність принципів сюїтної циклізації. Цей спектр авторських інтерпретацій жанру сюїти пов'язаний з тенденціями концептуалізму, синтезом традиційних і сучасних методів композиції, «грою стилями». Жанровий регламент найчастіше зумовлює особливості композиційної структури і створює установку на її адекватне сприйняття і розуміння. Цілеспрямовані новації в жанровому просторі української камерно-інструментальної сюїти 70–80-х рр. ХХ ст. збіглися зі зрілістю національної інструментальної традиції, коли на перший план висуваються індивідуально-авторські підходи до новітніх технік композиції.

У цей час відбувається розширення інструментальних сфер репрезентації жанру, однією з яких є втілення жанру сюїти в музиці для баяна. Серед сучасних

сюїт для баяну виділяються твори В. Зубицького, В. Золотарьова, А. Ніжніка, А. Репнікова, В. Семенова та ін.

Одним з найяскравіших утілень цього жанру в баянній музиці є «Болгарська сюїта» В. Семенова. Передумовами написання цього натхненного твору стали яскраві враження, отримані автором від знайомства з болгарською традиційною музикою. Композитор був підкорений яскравими, інтонаційно та ритмічно своєрідними болгарськими народними мелодіями, віртуозною грою місцевих музикантів. Безпосереднім поштовхом для створення «Болгарської сюїти» стало запрошення митця до виступу в телевізійній програмі, де потрібно було виконати на баяні якийсь твір на болгарські теми. Завдяки цьому з'явилися спочатку дві перші частини «Болгарської сюїти» («Дайчово хоро» і «Севдана»), а потім і третя («Ганкін хоро»). У наступні роки твір неодноразово удосконалювався автором. «Болгарська сюїта» В. Семенова (в її кінцевому варіанті) набула широкого визнання (зокрема, у 1982 р. вона оголошена обов'язковою п'єсою для виступів на національному конкурсі виконавців-акордеоністів у Франції, проведеному Товариством пропаганди концертного акордеона).

*І. В. Донченко*

#### **ІСТОРИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖЬОГО СПАДКУ М. М. ПОНСЕ В РОЗВИТКУ ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА ХХ СТ.**

Ці тези присвячені мексиканському композитору універсалу Мануелю Марії Понсе, а саме історичному значенню художнього спадку у розвитку гітарного виконавства.

ХХ століття відзначилось величезним інтересом композиторів різних національностей до класичної гітари, що сприяло швидкому розквіту гітарного виконавства, накопичення нового репертуару та входження гітари в так зване «Золоте століття». Найголовнішим пропагандистом того часу вважається Андреас Сеговія, який гастролював майже в усіх країнах того часу. Завдяки його творчій діяльності до гітари звернулися як композитори Іспанії: Федеріко Морено-Тароба, Хоакін Туріна, Мануель де Фалія та Хоакін Родріго; так і композитори із усього світу: в Мексиці — Мануель Марія Понсе, в Бразилії — Ейтор Вілла-Лобос, в Італії — Маріо Кастальнуово-Тадеско, в Польщі — Олександр Тансман та ін. Ейтор Вілла-Лобос, Федеріко Морено-Тароба та Мануель Марія Понсе створюють свої відомі концерти для гітари з оркестром.

Творча постать та композиторський спадок М. М. Понсе постає як втілення парадоксів та загальних тенденцій універсалізму, властивих музичному мистецтву ХХ ст. Він залишив по собі різноманітний творчий спадок у музичній педагогіці, виконавстві (фортепіано), композиторській діяльності. Оркестрові роботи (Симфонічна сюїта «Мерлін», «Сюїта в старовинному стилі»), хорові твори (близько 50 творів для дитячого хору, 20 творів для змішаного хору), концерти (концерт для фортепіано з оркестром, «Концертіно Романтико» для фортепіано, «Пісня Тагори» з оркестром), за його життя набули величезної популярності та виконувались тривалий час по всьому світу. Твори, написані для класичної гітари, посідають своє почесне місце поруч з такими композиторами, як Ф. Сор, Ф. Таррега, Е. Вілла-Лобос та іншими.

Якщо брати до уваги те, що постать композитора у масштабі світу є достатньо вагомою, то у вітчизняному музикознавчому просторі вона майже не розглядалась. Брак інформації не дозволяє у повному обсязі дослідити та висвітлити важливість творчого спадку М. М. Понсе. Таким чином, у контексті вище зазначеного можна висувати, що ХХ ст. відкрило нових талановитих гітарних композиторів, до яких відноситься і М. М. Понсе. Але оскільки постать та творчий спадок композитора є недостатньо висвітленими у вітчизняному музикознавстві — завданням цієї розвідки є вивчення, осмислення та доповнення інформації про художній спадок М. М. Понсе в розвитку гітарного мистецтва ХХ ст.

*М. Г. Гребінченко*

### **ПЕРЕДУМОВИ ТА ШЛЯХИ РЕДАКТОРСЬКОГО ПЕРЕКЛАДЕННЯ ОПЕРНИХ АРІЙ ДЛЯ ГОЛОСУ І БАНДУРИ**

Передумовами виникнення феномену редакторського перекладення вірців оперної лірики для голосу з бандурою послужили певні історико-художні процеси. У другій половині ХХ ст. в академічному напрямку бандурного мистецтва значно підвищився рівень виконавсько-професійних вимог до бандуристів-інструменталістів та бандуристів-співаків. Сольний спів під супровід бандури — невіддільна ознака бандурного виконавства та унікальне явище українського національного мистецтва, потребує історично зумовлених жанрових та стилевих змін, які посприяють духовному збереженню національної своєрідності та утвердженню української культури у світі. Конструкція сучасної бандури вдосконалюється в напрямку модифікації її технічних та тембрових можливостей.

Отже, поява таких тенденцій у сучасному бандурному мистецтві, а саме: підвищення рівню професійної музичної освіти, зростання зацікавленості бандуриста і слухача до тембрових та змістовних експериментів у сфері інтерпретації музичних творів композиторів минулого; підсилення тенденції щодо розширення бандурного репертуару за рахунок перекладень, транскрипцій творів класико-романтичної доби; активізація пізнання національного музичного мистецтва, зумовлює розвиток такого напрямку, як редакторське перекладення оперних арій для голосу з бандурою.

Актуальною проблемою сучасного виконавського музикознавства постає аутентична адаптація ліричних оперних арій для виконавського репертуару бандуристів-співаків. Під редакторським перекладенням слід розуміти фактурно-темброве переінтонування музичного твору з відповідними змінами окремих елементів оригіналу зі збереженням його змістовної та формотворчої цілісності.

Обґрунтуванням вибору цього напрямку дослідження є певна історико-змістовна єдність між романтичною оперою та жанровою системою кобзарського мистецтва, а саме історизм художнього мислення, тяжіння до розвитку теми народного страждання та повстання, а також ліричної сповіді, що знаходить свій розвиток в оперній арії та її жанрових різновидах.

Змістовним напрямом редакторського перекладення, призначеного для голосу і бандури, є оперна лірика. Інструментальний супровід оперної арії як основи майбутнього редакторського перекладення для голосу і бандури має

відповідати таким критеріям: прозорий акомпанемент, який надає змоги без кардинальних змін здійснити перекладення для бандури, характерні штрихи (*legato, staccato*), тональний план, що дозволяє виконувати музичний твір без транспорту, відносно помірний темп. Головними критеріями щодо вибору вокальної партії оперної арії є властивий їй діапазон та виконавський стиль, що за імпровізаторськими ознаками та свободою побудови постає як подібний до кобзарської думи. Важливим критерієм постає й тип співвідношення партій бандури та голосу за принципами єдності та чергування.

Якщо бандура під час редакторського перекладення набуває значення музичного всесвіту, адже в її партії відбувається відображення усіх оркестрових партій, то бандурист, в особі якого відбувається поєднання перекладача, соліста-вокаліста та бандуриста-симфоніста, набуває функції носія образного змісту музичного всесвіту. Оптимальним прикладом створення редакторського перекладення для голосу з бандурою постає Речитатив та Романс Джульєтти з опери В. Белліні «Капулетті та Монтеккі» (1830). Властивий Речитативу та Романсу тональний та динамічний плани, арфоподібний тип фактури, помірний темп (різновиди *Andante*), характерні штрихи (*legato, nonlegato*), вокальний діапазон (ре першої октави — до третьої октави). При тембровій трансформації арії у бандурно-вокальному тлумаченні, за умов звуження фактури, перестановці регістрів басової партії та деяких побудов лівої руки, заміні розташування акордів, скорочення ритмічних малюнків другорядних елементів фактури. Під час редакторського перекладення незмінними повинні залишатися мелодія, ритм, гармонія, змістовний та формоутворюючий компоненти композиторського стилю. Отже, єдність змінюваного і незмінного має визначати процес редакторського перекладення оперної арії для голосу і бандури.

Г. Г. Косенко

### **ПРИХОВАНІ СКАРБИ АЛЬТОВОГО ДОРОБКУ ХАРКІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Альтовий доробок, що створений зусиллями харківських митців, представлено багатогранно та різножанрово. Це — концерти, сонати, кuartети, концертні жанри, камерні твори, твори для альта *solo*. Частина з них включається в програми таких відомих альтистів, як М. Тененбаум (Україна — США), Р. Голані (Канада), Ю. Тканов (РФ), М. Рисанов (Україна — Великобританія), М. Удовиченко, Е. Купріяненко, С. Кулаков (Україна), а інші, на жаль, з тих чи інших причин, дуже рідко потрапляють на концертні майданчики, або ж взагалі не виконуються. Цікаво, що опуси харківських композиторів демонструють різні грані семантичного амплуа альта. Знаходимо тут і як більш традиційне трактування альтового тембру, так і пошуки нового підходу до нього.

Одним із зразків, що достойні бути представленими широкому музичному колу, є Концерт для альта та симфонічного оркестру (2006) Б. Севастьянова, який був виконаний лише в клавірному варіанті (з оркестром твір так і не прозвучав). Цікавий він незвичною презентацією альтового тембру, що слугує тут підкріпленню «мілітаристичного» колориту. Цьому сприяє як чітко продуманий артикуляційно-штриховий комплекс солюючого інструмента (зокрема, часті акценти, сфорцандо, фрагменти з постійною грою вниз смичком), так і

авторські ремарки в альтовій партії (наприклад, *marcato, furioso*). Також хотілося б згадати й Сонату-поему для альту і фортепіано (2003) та Квартет (2006) цього композитора. Цим творам пощастило прозвучати у виконанні С. Кулакова та Б. Севастьянова (Соната — Київ, 2003) і квартету «4и» (Квартет — Харків, 2006).

Ще одна харківська перлина — «Романтична повість» для альту з оркестром (1978) В. Борисова — досить масштабна п'єса, з яскравим драматургічним розвитком. Найявністю розгорнутої каденції з подвійними нотами, акордами, пассажами, штучними флажолетами надають твору ознак концертності. Звертає увагу і використання гри *consordino* у фрагменті *Tranquillo, dolce, cantabile*, що додатково ніби стишує та пом'якшує тембр альту. Рішучого образу допомагають досягти вказівки на маркатну манеру звукодобування, гри *senzastordino*, використання сфорцандо та акцентів, доведення динаміки до *ff*. Цікаві й пошуки необхідних тембрових відтінків за рахунок вказівки гри на певній струні.

Досить рідко можна почути на концертних майданчиках Рапсодію для альту та фортепіано Л. Шукайло (1975). У цій п'єсі майстерно втілена лінія «рапсодичного» амплуа альту. Твір містить кілька різновекторних образів (від політності до драматичного напруження), що об'єднані єдиним колоритом звукопростору твору. Альтовий темброобраз тут є стрімким, цілеспрямованим, набуває місцями навіть жорсткості звучання. Лірична ж його сторона ніби проривається крізь загальну драматичну атмосферу твору. Привертає до себе увагу вільне застосування технічного арсеналу інструмента (використовується темброва своєрідність високих регістрових зон інструмента, залучається широка штрихова палітра та різноманітні прийоми гри). Зацікавлює й розгорнутий каденційний фрагмент, що спрямовує до ідеї концертності поза концертом.

Окрему сторінку складає значна альтова спадщина В. Бібіка. З його останніх творів назвемо «Recitativo» для альту solo, Сонату № 2 для альту і фортепіано ор. 137 (2000), «З тиші...» для скрипки, альту і віолончелі ор. 140 (2000), «Звуки і гармонії» для альту і фортепіано ор. 143 (2001), «Passacaglia» для скрипки, альту, віолончелі та органу ор. 151 (2002).

Це лише невелика частина творчого надбання харківських композиторів! Тож, з одного боку, досить прикро, що вагома частина альтового доробку харківських митців наразі залишається непізнаною, та з іншого — це чудова нагода для музикантів віднайти та виконати твори, що задовольнять навіть найвибагливішого слухача.

Т. І. Богатирьова

## ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СКРИПКОВИХ ТВОРІВ НА ДОМРІ

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена зростанням інтересу сучасних виконавців на чотириструнній домрі до інтерпретації скрипкових творів на своєму інструменті. За часи існування домра пройшла складний шлях від народного музикування до серйозної академічної сцени, на якій вона посіла значне місце. Така роль цього інструменту зумовила й потребу у відповідному репертуарі. Але, у зв'язку з тим, що домра до початку — середини ХХ ст. сприймалася й використовувалася майже виключно в народному музикуванні,

її репертуар не має такого розмаїття, що притаманне більшості академічних інструментів.

Нині домровий репертуар регулярно поповнюється за рахунок оригінальних творів. Композитори М. Будашкін, В. Івко, Б. Міхєєв, О. Циганков, Ю. Шишаков сприяють розвитку домрового мистецтва, розширюючи його жанрову палітру. Проте, задля урізноманітнення програми, до педагогічної і виконавської практики домристів бажано внести і твори минулих століть. Тому цілком виправдано постає необхідність перекладення для домри творів різних стилів та епох, насамперед скрипкових, адже смичковий та щипковий інструменти, попри різну природу звукодобування, мають однаковий звуковисотний стрій. Це полегшує суто технічні задачі при вивченні і зближує виразні можливості цих інструментів.

Для виявлення специфіки інтерпретації скрипкових творів на домрі звернемося до органології домри. Домра набула поширення в Московському царстві в XVI–XVII ст., вживалась також на територіях нинішніх Білорусі, України, але з XVII ст. після виходу низки церковних та державних указів «домрочей» змушені були покидати міста аби врятувати життя. Разом із виконавцями зник і сам інструмент. Сьогоднішній вигляд домра набула завдяки В. В. Андрєєву у 1896 р. Він вводить до оркестру сімейство оркестрових триструнних домр, але інструмент викликає зацікавленість у сольній практиці. Це зумовило появу чотириструнної домри, розвиток сольного репертуару та розширення технічних можливостей інструменту. З'являються такі віртуози, як А. Александров, Р. Белов, Ф. Коровай, В. Івко, В. Круглов, Б. Міхєєв, О. Циганков.

Перші домристи-виконавці грали виключно обробки народних пісень, оскільки такий тип музикування більше розкривав природу інструменту. Але з появою віртуозів, які почали робити перекладення класичних творів (переважно скрипкових), домрове мистецтво піднялося на академічний рівень. Це мало вплив і на переосмислення артикуляції, що вийшла за рамки суто «народної»: основні прийоми звукодобування «удар» і «тремоло» були направлені на «імітацію» смичкових штрихів без втрати характерного домрового звучання; зміна посадки спричинила звільнення ігрового апарату, що сприяло збільшенню технічних засобів; як наслідок — була ускладнена аплікатура, яка за рахунок однакового строю інструментів наблизилась до скрипкової, та полегшувала виконання. Таким чином, розвиваючись власним шляхом, чотириструнна домра синтезувала досвід народного виконавства разом із напрацьованими за багато століть скрипковими засобами виразності.

Причинами зацікавленості домристів саме скрипковим репертуаром є: 1) однаковий стрій інструментів, що полегшував вивчення творів; 2) провідне місце скрипки в академічній музиці та її широка жанрово-стилістична палітра, котрої домра тоді не мала. Скрипка, як ансамблевий та акомпануючий інструмент, який вживався як в академічному, так і в народному музикуванні, сформувалася ще в XIV ст. Засновником художньої гри на скрипці вважається А. Кореллі. Значний вклад у сольне скрипкове мистецтво зробили Дж. Тореллі, Дж. Тартіні, П. Локателлі, Н. Маттейс, Дж. П'яні та ін. Окрім професійних скрипалів, для скрипки писали твори і композитори, для яких скрипка не була основним інструментом: Г. Ф. Телеман, Й. С. Бах, пізніше Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен та ін.

Таким чином, не дивлячись на різну органологію інструментів, домра на шляху свого академічного становлення разом із репертуаром запозичила і схожі технічні прийоми: тремоло, пічкато, легато, стакато, маркато, сульгасто/понтічело тощо. Проте інтерпретація цих засобів виразності дещо відрізняється, оскільки в силу вступає різна природа звукодобування смичкових та щипкових.

*М. Ю. Плющенко*

### **СИНТЕЗ АМАТОРСЬКОЇ ТА ПРОФЕСІЙНОЇ ТРАДИЦІЙ У ПЕРЕКЛАДЕННЯХ І ТРАНСКРИПЦІЯХ ДЛЯ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**

Кожна музична традиція постійно знаходиться в пошуку нового матеріалу та її, взагалі, завжди потребує оновлення, адже без цього не буває розвитку, необхідного для існування будь-якої інституції. Значущим джерелом такого оновлення є звернення до минулого досвіду через призму сучасності. Результатом такого процесу в музичному, а тим більше в народно-інструментальному, мистецтві стає синтез академізму та фольклоризму, тобто професійної та аматорської традиції, де остання відіграє роль досвіду минулих часів музичного мистецтва, а сучасністю являється саме професійна музика.

Великого значення в перекладеннях і транскрипціях за участю народних інструментів закономірно набувають прийоми народно-інструментальної культури, що стають важливим фактором взаємодії професійної та фольклорної, аматорської інструментальних традицій. Це відбувається, по-перше, через характер тематизму, обарвленого у музичних зразках жанровими ознаками народних танців, інструментальних награвань, пісень. По-друге, використання певних тембрових складів, темброво-фактурних сполучень у взаємодії з інтонаційним змістом, типом розробки тематичного матеріалу — опора на традиції усної народної творчості, що має імпровізаційну основу, звідси — використання принципів та прийомів народно-інструментальної імпровізації, обробки тематичного матеріалу, що посилює фольклорний колорит. По-третє, таке посилення часто відбувається за рахунок осучаснення та збагачення фольклору завдяки залученню засад естрадних масових жанрів пісенного або танцювального плану, джазової стилістики, що за походженням також має народне пісенно-танцювальне коріння. Ще одним містком між професійною та фольклорною інструментальними традиціями стає використання прикладного репертуару (пісні, танці, марші, п'єси, ритмізовані композиції, спрощена тематика), інструментарію та стилістики воєнних оркестрів, до складу яких входили мідні та дерев'яні духові, ударні інструменти, у тому числі, оркестри могли комплектуватися, зокрема на території слов'янських країн, народними «підручними» (зручними, практичними) інструментами — баяном, акордеоном, домрою, гітарою тощо. У таких зразках унаочнюється гомофонна фактура із чітко диференційованим планом солістів, мелодичних голосів та басо-акордовим супроводом, вагомим значенням метро-ритмічного фактору, загалом, тембро-фактурної зображальності, театралізованої атмосфери з наявністю візуального ряду. Часто це підкреслено зовнішнім виглядом виконавців у національному одязі. Тобто елементи традиційної національної культури збагачені професійним досвідом та композиторською майстерністю інтерпретаторів.



У перекладеннях і транскрипціях для народних інструментів саме фактура й тембр часто спрямовані на створення національного колориту. Це досягається, окрім інструментального складу, розвинутою підголосковістю за рахунок тембро-фактурного полілогу, як різних інструментів, так і оркестрових груп. В інструментовках та аранжуваннях для народно-інструментальних колективів спостерігається також трактування залучених інструментів симфонічного оркестру на кшталт народної пісенно-танцювальної традиції, що призводить до синтезу професійного та народного типів музикування. Це створює особливий, яскравий темброколерит звучання, оригінальний та специфічний за характером, сполученням інструментів, використанням комплексу художньо-виконавських засад — різнобарвної штрихової палітри, артикуляційних прийомів, фразування тощо. Колорит, у свою чергу, має певні ознаки зображальності, а через неї — узагальненої або навіть конкретної програмності. Але оригінальність оркестровки, тим не менше, пов'язана із втіленням виконавських традицій, що належать певній інструментальній школі. Тож у перекладеннях і транскрипціях неминуче концентрується саме узагальнений досвід митців, який неодмінно вибирає не лише одну галузь мистецтва (у цьому випадку — народно-інструментального), але й увесь виконавсько-теоретичний спектр.

*В. В. Осипенко, У. А. Барсук*

#### **ДО ПРОБЛЕМИ ВІДТВОРЕННЯ ДАВНЬОЇ ГУСЕЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНИ**

Прадавній український співоцький музичний інструмент — гусла вважався Дарунком Бога Велеса. Одним із рейтингових співоцьких інструментів в Україні називає гусла дослідник національного феномену традиційного співоцтва, старосвітський бандурист К. Черемський. Колись поширена традиція в культурному просторі України, що вирізнялася як глибокими духовними основами, так і високим рівнем виконавської майстерності, була втрачена. Надію на можливе повернення давнього інструменту в культурний простір сучасної України на ґрунті актуалізації практики гри на гуслах у контексті виконавського фольклоризму надає поява, відтворених на Харківщині, 2-х екземплярів інструменту. На можливість мистецької реконструкції сподівається харківський майстер народних інструментів, різьбяр, братчик Харківського Кобзарського Цеху Барсук Андрій Михайлович, автор реконструйованих інструментів. Посвячений у таїні кобзарської традиції Георгія Ткаченка, через кобзаря, панотця Київського кобзарського цеху Миколу Будника та власне свого вчителя — К. Черемського, майстер цікавиться прадавньою культурою та епічною традицією України. Тим етапом становлення професійного співоцтва, коли співці вважалися посередниками між людьми і Богом, носіями культурної родової пам'яті, а їхній спів — одним із «найдовершеніших засобів первісної магії» (за К. Черемським). Такий спів наділявся магічною силою спілкування з «першогогероями», здатністю забезпечити гармонічні стосунки громади та реалізовувати оберегову, лікувальну та психокорегуючу функції.

Пробудила творчу увагу та надихнула на роботу А. Барсука стаття В. І. Поветкина «Дзвінкi струни давніх новгородських гусел (із досвіду робіт з відтворення), яка містить відомості про реконструкцію п'ятиструнних ліроподібних гусел. Фрагменти давнього інструменту знайдено під час археологічних розкопок

у Новгороді (1975 р.), що було датовано вченими 70-ми рр. XI ст. У 1978 р. музикознавець, майстер-реставратор В. Поветкин на замовлення Новгородського музею-заповідника здійснив реставрацію гусел. Реконструкція давньої гусельної традиції України потребує ретельного дослідження свідчень про репертуар, що виконувався під акомпанемент гусел та аналіз відомостей, щодо суто виконавських особливостей. Про побутування на українських землях гусел свідчать фрески Софійського собору поч. XI ст. Перші згадки про гусли як найдавніший струнно-щипковий інструмент України, пов'язано з постаттю Віщого Бояна. Саме на гуслах грав «Велесів внуче», як про нього пише автор «Слова о полку Ігоревім», означуючи Божественне походження пророчого співця. Традиція гри на гуслах сягає своїм корінням періоду виникнення українського епічного співцтва (за періодизацією К. Черемського), коли за свідченням візантійського письменника Теофілакта Самокатського (VII ст.) наші предки носили замість обладунків гусли, під супровід яких співали (за матеріалами дослідження Б. Грекова «Київська Русь»). Історія зберегла до сьогодні імена таких визначних співаків-гусярів, як: «слов'я старого часу» Бояна, «співця гораздого» Мануїла, «славетного співця» Митуса, пізніше (XVIII ст.) — Любистка, Нижевича, братів Черняхівських Созона і Григорія, Маньковського, Киріяка Кондратовича, а також автора збірки народних пісень, гусяря з Харківщини В. Ф. Трутовського. Згадки про гусли зустрічаємо в працях П. Куліша, М. Сумцова, М. Лисенка («Народні музичні інструменти України»), Г. Хоткевича («Музичні інструменти українського народу») та інші.

На думку майстра А. Барсука: «Володіння грою на прадавньому інструменті допомагає нам увійти в більш глибокі шари свідомості, у яких зберігається та давня генна пам'ять, що дозволяє нам стати ближче до природи, як мінімум, та як максимум — до Бога. Це бачення тих Сил — сил природи, сил божественних та уміння їх використовувати».

*Г. М. Бреславець*

### **СУБ'ЄКТНІСТЬ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ МАР'ЯНИ САДОВСЬКОЇ**

Сучасний погляд на традиційне та авторське мистецтво доводить, що тенденція поєднання різножанрового та різностильового приводить до загальної динамізації виконавського процесу, де виконавець має вплив на аудиторію і навпаки. Специфіка реконструкції фольклорного тексту в цьому виконавчому процесі проявляється у створенні власної «фольклорної» картини світу, в якій простежується домінуюча роль суб'єктності в утворенні смислу та організації фольклорного тексту (за Івановською) в контексті сучасної культурної ситуації. Творчій практиці Мар'яни Садовської притаманна ідея поєднання власної імпровізації з автентичністю в її природньому співіснуванні. Індивідуально-особистісний рівень стилізаційної форми виконавської реконструкції фольклорного тексту М. Садовської являє собою самотутню інтерпретацію фольклорного джерела. Актриса-співачка майстерно поєднує автентичну манеру виконання з власним уявленням звукового ідеалу, що перетворюється у яскравий звукообраз авторського бачення, а фольклорний текст стає семантичною основою музичного мислення цього процесу. Використання М. Садовською елементів фольклорного тексту, окремих специфічних прийомів традиційного

звукоутворення та музикування (невід'ємний музичний інструмент-супутник мисткині — індійська гармонія) надає можливості створювати неповторний музичний і сценічний образ. У численних інтерв'ю вона часто каже: «Не я обираю пісні, а вони мене обирають... Я не вигадую, які мені пісні заспівати. Вони “приходять”, і я їх виконую». З тією ж легкістю М. Садовська визначає свою жанрову прихильність до сучасної музичної стилістики: «Я ніколи навіть не задумувалася про те, у якому жанрі я співаю. Чи це просто фольк, чи це рок. А може, це і є “нова музика”...». Виконавський стиль М. Садовської насичено експресивністю забарвлення вокального тембру (від душевного ліризму до драматичних сплесків ридань), несамовитою наповненістю сили голосу та емоційного стану акторки, що гармонійно заповнюють весь простір навколо себе. Актриса вибудовує власну драматургію кожної пісні, знаходячи в них ці глибинні смисли, що скриті в простих формах. Творчість М. Садовської постійно знаходиться в ситуації полілогу між суб'єктністю Автора, традиції та культурного простору.

*У. А. Барсук*

### **СУЧАСНЕ ПОБУТУВАННЯ ПІСЕННОЇ ЛІРИКИ У ФОЛЬКЛОРНОМУ ОСЕРЕДКУ (НА МАТЕРІАЛІ ТРАДИЦІЇ СЕЛ. МАЛІНІВКА НА ХАРКІВЩИНІ)**

Малинову слободу було засновано 1652 р. як військове поселення. На мапі слобідських полків 1764 р. вона зазначена у складі Чугуївського повіту. Згідно з «Ведомостями 1779 года», Малинівка того року була шостим за кількістю населення поселенням Чугуївського повіту. Особливості заселення, пов'язані з потужним впливом російської культури та волелюбним духом українського козацтва, зумовили характерні ознаки культури Слобожанщини та строкатість населення регіону. У ньому переважали українці та великороси, що зумовило двомовний характер традиції.

Музичному фольклору Чугуївщини як одному з районів Слобідського краю притаманні такі ознаки, як збереження обрядових пісень, які знаходяться в пасивному характері побутування, проникнення інтонацій ліричних і родинно-побутових пісень в обрядові пісні. У ліричних піснях це перевага сюжетів суспільно-побутової тематики, велика кількість нових пісень — солдатських і рекрутських; особливий слобожанський протяжний стиль розспіву, підголосково-поліфонічне двоголосся з «горяком».

Нині фольклорна традиція на теренах Чугуївщини побутує в аматорських колективах, орієнтованих на народнопісенне виконавство в усьому різноманітті його репрезентації та трансформації. Таким є народний фольклорний колектив «Малинова криниця». Він утворений 1982 р. заслуженим працівником культури України Ольгою Янковою при БК сел. Малинівка. Репертуар цього колективу складається з пісень, які виникли в різні періоди життя села. Серед них є пісні широкого ареалу побутування, їхні наспіви не дуже відрізняються від відомих в інших регіонах. Пісні локального побутування є більш характерними для колективу «Малинова криниця». Сюди можна віднести ліричні, обрядові пісні, родинно-побутові пісні, солдатські «стройові», рекрутські пісні, сучасні, романсові пісні тощо. У ліричних піснях домінує розкриття емоційного світу людини, її переживання, почуття. «Це наймолодший рід фольклору, його становлення відбулося у XVI–XIX ст., але всі музичні і тематичні ознаки в цілком сформованому вигляді вже у XVII ст.» (А. І. Іваницький).

У репертуарі колективу серед пісень широкого ареалу побутування: «Все посохло, все пов'яло», «Летів орел», «Ой ходе павич по городу», «Ой на горі чорний ворон кряче», «Ой там на горі, ой там на крутій», «Ой у полі озеречко». Місцеву традицію відбивають пісні локального поширення: «Чом ти не прийшов», «Проводжала та й миленького у солдати», «Ой на горі ячмень», «Єхали козаки от служби домой», «Ой у нашому селі», «Калино-малино». До романсової лірики належать зразки локального поширення: «Щедро поливала жоржини я», «Ой у полі, у полі», «Де ж той млин, що на став похилився», «Очі сині та сині, дала мати дівчині» та широкого побутування, такі, як балада «Їхали козаки із Дону додому». Окремою групою вирізняють козацькі, солдатські та рекрутські пісні. У репертуарі колективу «Малинова криниця» є пісні козацькі: «Ой у нашому селі», про проводи у солдати: «Проводжала та й миленького у солдати». Баладний сюжет про смерть козака зустрічаємо у пісні «Ой на горі ячмін».

*В. В. Осипенко, Є. В. Лихобаба*

### **ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОПІСЕННОГО ІНТОНУВАННЯ ПОЕЗІЙ Т. Г. ШЕВЧЕНКА (НА ПРИКЛАДІ ВАРІАНТІВ АВТЕНТИЧНИХ ЗРАЗКІВ «ПЛАВАЙ, ПЛАВАЙ, ЛЕБЕДОНЬКО»)**

Радістю життя називав українську народну пісню класик світового кінематографу, геніальний український письменник Олександр Довженко, вихований і виплеканий щирою та ніжною материню піснюю. «Народ лише тоді досягає свого щастя, коли свято зберігає звичаї своєї старовини, свої прості характерні риси і свою незалежність», — таким висловом він закінчує свій особливий рукопис, зошит «Материні пісні». Серед зразків, що увійшли до унікальної збірки в розділі «Пісні з Батьківщини О. Довженка», міститься записана у 1988 р. В. І. Полевик від фольклорного гурту с. Шабалинів Коропського р-ну (коло с. Сосниці Чернігівської області) пісня на слова Т. Г. Шевченка «Плавай, плавай, лебедонько...». З появою перших поезій Т. Г. Шевченка, Україна захоплено сприйняла Слово Кобзаря. У народі вивчені поезії натхненно передавались із уст в уста як фольклор, як справжня народна мудрість. І як найцінніші знання, вони сердечно виспівувались. Народом підбирались до них мелодії відомих народнопісенних зразків, складались нові або ж переспівувались з більш чи менш значними змінами авторські мелодії. Таким чином вони фольклоризувались і органічно входили в пісенну спадщину нашого народу. Найповніше видання кращих пісень літературного походження (понад 500 творів), упорядковане В. Г. Бойком та А. Ф. Омельченком, містить ще 10 зразків народного виспівування поезії «Плавай, плавай, лебедонько», що належать до різних регіональних співочих традицій України (Полтавщина, Харківщина, Черкащина, Київщина, Чернігівщина, Дніпровщина). Це свідчить про всенародне визнання і любов до цієї поезії. Сам Т. Шевченко уявляв свою поезію співаною, часто виконував її на народні наспіви або творячи власну авторську мелодію. На цьому зауважує музикознавець О. Захарчук, називаючи такі твори, як «Ой, повій, вітре, з Великого Лугу та розвій нашу тугу», «Ой не п'ються пива-меди», «Тяжко, важко в світі жити», «Гуде вітер вельми в полі», «Нащо мені чорні брови». «Він предивний, може найлуччий співака народних пісень по всій Україні», — визнавав П. Куліш, який часто чув спів поета.

Музикознавець М. Гордійчук називає Т. Шевченка наймузикальнішим поетом у світовій літературі. Переймаючи специфіку силаботонічного віршування народнопісенної творчості, поет на її основі розвинув нову форму ритмічної організації вірша («Шевченковий вірш»). С. Грица пише про одну з головних ознак поезії Т. Шевченка, що сприяла природній адаптації поезії Т. Шевченка в царині народнопісенної творчості — це переважно коломийкова ритмічна структура (4+4+6). Ф. Колеса вирізняє два типи шевченкового 14 складовика — говорений і співаний. Співаний є органічно поєднаним з народною лірикою. Для всіх варіантів народних наспівів «Плавай, плавай, лебедонько» є характерним поєднання ознак протяжних мелодій народної лірики та ознак романсової традиції. Ці наспіви відзначені широтою дихання, значним діапазоном, широкими секстовими ходами.

Дослідники відзначають особливу музичну природу поезій Т. Шевченка. Саме вона, а також багату образність і ритмічне багатство віршової різноманітності стали імпульсом до створення величезної кількості музичних творів в різних жанрах: пісня, романс, опера, кантата.

*О. С. Позов*

#### **СТАН ТРАДИЦІЇ ВИКОНАННЯ ТА ТИПОВІ ОБРАЗИ КОЛИСКОВИХ НА ТЕРИТОРІЇ ПОЛТАВЩИНИ**

Територія Полтавщини була заселена із найдавніших часів. Тут виявлені її пам'ятки Трипільської культури, а саме Більське городище, і Скіфські кургани, яких лише в Новосанжарському районі нараховується більше 200 об'єктів, а також археологічні знахідки періоду Київської Русі, що їх археологи вивчають по всій Полтавщині. Та поряд із серйозними дослідженнями археологів, територія Полтавщини не є ґрунтовно дослідженою фольклористами та етнологами XIX та XX ст. Але в окремих регіонах, які досліджувались, зафіксований багатий для вивчення матеріал, як музичний, так і етнологічний.

У своїх роботах збирачі, фольклористи також звертали увагу і на традицію виконання колискових пісень. Багато варіантів розспівів колискових містять збірки В. П. Милорадовича, який проводив дослідження Лубенщини в 1890 р., Климента Квітки, В. Щепотьєва (Народныя пьсни, записаныя въ Полтавской губернии (съ нотами) — Полтава 1915). Серед дослідників XX ст. Є. Єфремов, Г. Коропніченко, Т. Сопілка (Зачикевич). Д. Лебединський, Г. Лук'янець, В. Осадча. Записи колискових пісень містять диски серії «Традиційна музична культура України». Видано збірки, які містять колискові пісні Полтавщини — це «Народні пісні Полтавщини» (з колекції збирачів фольклору). К. 2016, Милорадович В. П. Народные обряды и песни Лубенского уезда Полтавской губернии записанные 1888–1895 гг. Харьков 1897, Гринь Ю. Пісня Полтавщини у науковій спадщині. — Музичне краєзнавство Полтавщини. Нещодавно відкрито сайт із записами музичної традиції Слобожанщини та Полтавщини — <https://folklore.kh.ua> «В основу цифрового архіву покладений фонд етнографічних записів Обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва (м. Харків), накопичений за більш ніж 30-річну експедиційну діяльність фахівців центру».

У більшості найдавніші зразки колискових пісень мають строфічну будову. Нині це переважно дворядкова будова із рефреном. Мелодика висхідно-низхід-

ного, повторювального руху. Зазвичай починається із субкварти та співається в терцовому діапазоні. Часто зустрічаються трихордові будови із субквартою та біхордові рефрени із квартовим стрибком у кадансі. Типи наспівів зазвичай кантиленні, але зустрічаються і речитативні зразки. Мелодичні контури є плавними, за виключенням субкварт. Ритміка колискових переважно регулярно часокількісна та складаються із четвертних та восьмих тривалостей звуків при тактовому розмірі  $2 \setminus 4$ . Строфи будуються переважно 6+6, але іноді трапляються строфи з ізометричною будовою вірша 7+7 6+6. Поетичні рядки частіше закінчуються римою і лише останні строфи колискових іноді мають ознаки асонансу. Внутрішні рими не прослідковуються. Маючи доступ до текстових зразків XIX ст. та XX ст. можна простежити певні закономірності у використанні персонажів колискових пісень. Герої колискових це: кіт, голуб, півень, вовк.

Порівнюючи записи фольклористів, етнологів як XIX, так і XX ст., можна стверджувати, що традиція виконання колискових пісень руйнується і відбувається деградація: збіднюються сюжети, зникають персонажі. Виходячи із власних досліджень Полтавського регіону можна спостерігати, що на цій території традиція виконання колискових знаходиться в пасивному стані, а в деяких регіонах і взагалі зникла.

*А. В. Гуріна, А. А. Грунь*

#### **ВТІЛЕННЯ ТВОРЧОГО МЕТОДУ ВИДАТНОГО ВОКАЛЬНОГО ПЕДАГОГА О. МУРАВЬОВОЇ В ДІЯЛЬНОСТІ Л. РУДЕНКО**

В історії української вокальної культури є чимало яскравих прикладів передання традицій виконавської і вокально-педагогічної школи через систему «вчитель — учень». Наукові публікації дозволяють проаналізувати творчі стосунки представника Харківської вокальної школи П. В. Голубева і його учня Б. Р. Гмирі, представника Львівської вокальної школи О. Мишуги та його учня М. Микшиші. Актуальним є дослідження традицій Київської вокальної школи крізь призму втілення творчого методу О. Муравйової у виконавській та педагогічній діяльності її учениці Лариси Руденко.

Публікацій стосовно виконавської і педагогічної діяльності обох яскравих представниць вітчизняної вокальної школи XX ст. обмаль. В основному це відгуки-рецензії в пресі на виступи Л. Руденко, спогади її колег, що вміщені в публікації Л. Грисенко (1978); спогади численних учнів О. Муравйової, представлені в збірці спогадів і матеріалів Г. Філіпенко (1984). Короткі відомості про діяльність О. Муравйової як педагога музично-драматичної школи М. Лисенка знаходимо у підручнику Б. Гнидя (1997). Тому необхідним є аналіз творчого методу О. Муравйової та особливостей його втілення у діяльності Л. Руденко.

Олена Олександрівна Муравйова в історії вокальної педагогіки посідає помітне місце. Вона виховала сотні студентів, відомих своєю мистецькою в педагогічною працею. Її учні співали на сцені Большого і Маріїнського театрів, Київської, Одеської, Харківської опери, викладали в консерваторіях та музичних училищах.

Творчий метод О. Муравйової складається з багатьох підходів, принципів та методик. Credo Олени Олександрівни — єдність вокально-технічного та ху-

дожнього у вихованні співака; висока культура музиканта; почуття міри у створенні емоційної виразності образу; відсутність будь-якого пафосу.

Серед найголовніших професійних рис є вміння виявити природний голос; вміння передбачити, як розів'ється голос учня; дар виховання яскравих творчих індивідуальностей, педагог вважала, що для співака головне — краса тембру голосу; щодо звукоутворення: вважала необхідним взаємозв'язок всіх частин голосового апарату, їх гармонійний розвиток, не визнавала тренування апарату поза звуком, оскільки якість звука визначає правильно налагоджена робота співацького апарату; практикувала індивідуально-групові заняття, метою яких було активізувати слух, досягти усвідомленого ставлення до співу, дати можливість виявитись педагогічним схильностям студентів, зробити заняття цікавим, кожного разу іншим; атмосфера піднесеності, емоційності сприяла творчості; не визнавала трафаретів у проведенні занять, підборі вправ, вокалізів, гнучко їх застосовувала для кожної індивідуальності; прагнула вдосконалення завжди, протягом життя.

Виховання у класі видатного вокального педагога сприяло втіленню творчого методу Олени Олександрівни у виконавській та вокально-педагогічній діяльності Лариси Руденко. За понад 30 років творчої праці створено близько 50 оперних партій, артистка оволоділа репертуаром світової класики. Визначилися особливості її творчої індивідуальності — бездоганна вокальна школа, висока сценічна культура, витончена музикальність, глибоке проникнення у зміст твору, в суть авторського задуму. В її співі поєднується багатство емоцій і декламаційна виразність кожного слова. Талант, творчий пошук та велика працездатність дозволили з незмінним успіхом виконувати різнопланові ролі. Це — волюбна Кармен (Ж. Бізе «Кармен»), трагічна Любаша (М. Римський-Корсаков «Царева наречена»), гордовита і пихата Марина Мнішек (М. Мусоргський «Борис Годунов»), жартівлива Стеха (К. Данькевич «Назар Стодоля») та ін.

Для співочої манери Лариси Руденко характерні легкість і невимушеність звукодобування, повнозвучна кантилена, пластичність і гнучкість вокалізації. Разом з тим їй не властива нарочита афектація або надуманість виконавського штриха. Вокальна майстерність і краса звука ніколи не були для неї самоціллю. Співачка вільно володіє різними вокальними прийомами і поєднує їх з бездоганною інтонацією.

Ще одна важлива риса артистки — відчуття міри. Лариса Руденко ніколи не переграла, а завжди зберігала виразність співу, поєднуючи його з драматичною грою на сцені. Вдумливо вивчаючи оперний та історичний матеріал, артистка створює свою інтерпретацію кожного образу.

Педагогічна діяльність Л. Руденко теж виявляє риси творчого методу Олени Олександрівни. З 1951 р. артистка поєднувала виконавську і педагогічну діяльність, працюючи в Київській консерваторії, викладала також в інституті ім. І. Карпенка-Карого, з 1970 р. — вона професор кафедри сольного співу Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського. У класі Лариси Архипівни вчилися студентки з мецо-сопрано, робота з якими, як відомо, становить значні труднощі. Одне з найскладніших завдань — вирівнювання регістрів. Заняття починаються з розвитку голосового апарату, виконуються спеціальні вправи, завдяки яким досягається округленість, зібраність звука. Вже на вправах і вокалізах

ставиться завдання емоційної насиченості звучання, економності співацького дихання (без форсування) — так само як це відбувалося в класі професора Муравйової. Робота над художнім образом — це застосування технічних прийомів, виховання смаку, почуття міри. До того ж Л. Руденко виховувала свідому сценічну поведінку, осмисленість художньої суті твору. Зі спогадів багатьох учнів Олени Муравйової дізнаємося, що такі риси творчого методу були притаманні цьому видатному педагогу.

Отже, виявлення творчого методу О. Муравйової та аналіз виконавської та вокально-педагогічної діяльності її учениці доводить, що Лариса Руденко дійсно сприйняла традиції вокальної школи свого педагога, а саме: єдність вокально-технічного і художнього виховання співака, висока культура музиканта, почуття міри у створенні сценічного образу та всі особливості вокально-технічного виховання голосу співака і втілила їх у своїй діяльності. Таким чином, це дослідження заповнює ще одну прогалину у вивченні історії української вокальної школи.

*О. В. РOSTЯГАЄВА*

### **МИСТЕЦЬКЕ ВТІЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ФOLЬКЛОРУ СЛОБОЖАНЩИНИ У ТВОРЧОСТІ ВОКАЛЬНОГО ТРІО «ОБЕРЕГИ» М. ХАРКОВА**

Тріо «Обереги» почало існувати як самостійна творча одиниця в складі театру народної музики України «Обереги» у 1995 р. під керівництвом Юрія Алжнева. У склад тріо «Обереги» входять: заслужені артистки України, лауреати огляду-конкурсу Українського фонду культури «Нові імена України» (1996 р.): Олена Шишкіна, Вікторія Осипенко, Людмила Омельченко.

Творча неповторність тріо «Обереги» насамперед у тому, що вони виробили самобутній виконавський стиль на основі інноваційно-творчого втілення багатих традицій українського народного співу. Вони не тільки володіють самобутніми голосами широкого діапазону та тембрового забарвлення. Вишукана вокально-ансамблева техніка, дивне злиття голосів поєднується в тріо із збереженням індивідуальності кожної артистки. Тріо «Обереги» — це поєднання трьох національно забарвлених характерів: ніжно-стриманого (В. Осипенко, сопрано) яскраво-динамічного, пристрасного (О. Шишкіна, народний альт), які доповнюються заглиблено-оксамитовим альтовим тембром і стриманістю прихованої сили (Л. Омельченко). Вони водночас і контрастують, і доповнюють одне одного.

Репертуар вокального тріо дуже різноманітний та самобутній, чим власне і привертає до себе увагу слухачів. Солістки виконують пісні поетів-класиків: Тараса Шевченка, Івана Франка, Олександра Олеса, Бориса Олійника і сучасних поетів: Степана Сапеляка, Ліни Костенко, Наталі Матюх. Музику до цих оригінальних текстів створює художній керівник театру, відомий композитор Юрій Алжнев. Також він обробляє для складу тріо яскраві зразки народних пісень.

У 2005 р. солістки театру народної музики «Обереги» здобули звання заслужених артисток України, також у 2005 р. побачив світ перший CD компакт-диск тріо «Обереги» з програмою українських народних пісень «Та перейди місяцю». Поруч із зразками фольклорної аутентики Харківщини, Полтавщини, Волині, Житомирщини, на цьому диску тріо «Обереги» виконують обробки



Ю. Алжнева, які відчуються як делікатне мистецьке прочитання образного змісту народних пісень.

У сольній програмі «На заборолі голос чути» (2005 р. м. Харків) присутній пошук синтезу традиційної культури та авторської творчості. Юрій Алжнев скомпонував її як концерт-суголосся. Програма увібрала його мистецьку ідею, що відбиває своєрідне творче кредо: жити і творити так, як творили наші предки — на підставі єдності природи і культури, майстерності. Так у єдиному-художньому вимірі програми «На заборолі голос чути» співіснують стародавні наспіви доби князя Ігоря, фольклорні цитати (народна пісня «Сухая верба») та авторська версія поезії Л. Глібова «Журба». Прем'єру цієї програми дивилися й високо оцінили народна артистка України Ніна Матвієнко, Марія Яремчук.

Солістки тріо «Обереги» Олена Шишкіна та Вікторія Осипенко здійснюють велику педагогічну, а також наукову діяльність, створюють власні творчі проекти. Вікторія Осипенко є керівником студентського фольклорного гурту «Лада» Харківської державної академії культури, Олена Шишкіна — керівник фольклорного студентського гурту «Слобожаночка» у Харківському вищому коледжі мистецтв. Людмила Омельченко на посаді директора Обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтв сприяє проведенню фестивалів та конкурсів традиційної народної культури, ювілейних заходів традиційного кобзарства, публікацій матеріалів про матеріальну та пісенну культуру України. Творчість вокального тріо «Обереги» вирізняє вишуканість вокального стилю, глибоке проникнення в зміст музичного твору, зокрема прагненням виразити прайнтоніацію української пісенності.

*К. В. Жук*

### **ІСТОРИКО-ГЕОГРАФІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ПОБУТУВАННЯ НАРОДНОЇ ПІСЕННОСТІ ПІВДЕННОГО КОРДОНУ СЛОБОЖАНЩИНИ (МЕЖИРІЧЧЯ ОРЕЛІ, САМАРИ ТА СІВЕРСЬКОГО ДІНЦЯ)**

Історико-географічні кордони Слобожанщини змінювалися починаючи з другої половини XVIII — до першої половини XX ст. Динаміка цього процесу зазначена в численних адміністративних та географічних картах, зокрема: Слободських полків (1764), карта Харьковской губернии за 1888 рік Д. І. Багалія. Детальна інформація про територію Ізюмського повіту Харківської губернії міститься в «Перечне докладов Харьковской губернской земской управы представляемых XXXII очередному земскому собранию Харьковской губернии» 1896 р. Над вивченням питань адміністративних кордонів з другої пол. XIX ст. працювали географи, історики, мовознавці, а також сучасні лінгвісти, діалектологи, етномузикологи, серед яких: М. Ф. Сумцов, Д. І. Багалій, Філарет (Гумілевський), І. І. та Г. Ф. Квітки, І. І. Срезневський, П. Головінський, В. Я. Данилевський, сучасний історик-краєзнавець М. Ю. Волков.

Починаючи з середини XVIII ст. сформувалися полки для оборони південного кордону Російської губернії. А саме, дивлячись на карту 1764 р. Д. І. Багалія, по лінії річки Сіверський Донець пройшов кордон Ізюмського полку, до складу якого ввійшли Слов'янськ та Краматорськ (нині Донецька область), а села Лозівського та Близнюківського району ввійшли до складу Слов'яно-Сербії. Згодом, на момент 1888 р. кордон Харківської губернії закінчувався на

границі р. Сіверський Донець від Змієва до Ізюма, та частково рікою Оскол. Якщо звернутися до карти Катеринославської губернії Ф. А. Брокгауза та І. А. Ефрона того часу, то границя Ізюмського району закінчувалася річкою Бритай до Самари та Сіверського Дінця. Що цікаво, то м. Слов'янськ та м. Краматорівка (нині м. Краматорськ Донецької області) входили до складу того ж Ізюмського повіту Харківської губернії, а м. Лозова та с. Надеждіно входили до складу Павлоградського повіту Катеринославської губернії.

Згідно з дослідженням співробітника Близнюківського краєзнавчого музею М. Волкова, південний кордон історичної Слобожанщини «...розташований у степовій зоні на пагорбах, які є вододілом річок чорноморського й азовського басейнів, точніше Дніпра (басейн Чорного моря) та Сіверського Дінця, притоки Дону (басейн Азовського моря). До басейну Дніпра належить: Самара, Опалиха, Велика Тернівка, Мала Тернівка, Гнилиця, Литовщина, а до Сіверського Дінця: Бритай, Сухий Торець». Слід зазначити, що саме наявність великої розгалуженості річок впливала на характер заселення слов'ян, чим цей край і вабив поселенців.

Одним із найдавніших східнослов'янських селищ на території Близнюківського району після тривалого обезлюднення XIII–XV ст. є «прикордонне» село Добровілля на старовинному Ізюмському шляху, саме традиційна культура цього села та сусідніх хуторів привернула увагу автора. Село Добровілля засноване за непевними відомостями у 1605 р. (за іншими даними — у 1630-ті рр.) за ініціативою російських «служилих людей» (таких, що мають військові обов'язки у провінції). Мета заснування — охорона кордонів Російської держави від військових експедицій кримських татар.

Зважаючи на характер заселення сучасного Добровілля і сусідніх сіл можна припустити, що їхня пісенна традиція є подібною. Такі села, як Яковівка, Одинецьке, Берестове, Ганнівка — у минулому хутори села Добровілля. Про це свідчать обрядові та пісенні матеріали, зібрані у фольклорних експедиціях ХОЦНТ 2007 р. та автора, здійснені у 2016–2019 рр. Серед обрядових жанрів зафіксовані дитячі колядки та щедрівки, меланки, посівальні пісні та одна гиялкалка: «Василева мати, пішла щедрувати», «А в полі, полі сам Бог походить», «А гия-гия та на Василя». Зразки весільних наспівів формул місцевого поширення: «Ішли дружечки рядочком..» (будова вірша 5+3/2), «Тобі дружко не дружкувати, тобі свиней пасти». Серед позаобрядових пісень місцеві розспіви сюжетних мотивів балад, пісень родинно-побутової тематики («Вітрець віє, вітрець повіває», «Ідуть хмари із Полтави», «Ой упав сніжок та й на бережок») та розквіт сюжетів ліричних новотворів кінця XIX — початку XX ст. такі, як: «Кучерявая берьоза на яр похилилась», «При долині куц калини на яр похилився, ти скажи, скажи, калина, як попала ти сюда».

Ця інформація, а також подальше дослідження традиції сіл на південному кордоні Харківщини є основою про визначення перехідної зони стосовно побутування пісенного фольклору.

*Є. О. Федоренко*

## **ПАМ'ЯТЬ СЕРЦЯ: ПОЛІСЬКІ ПІСНЕСПІВИ ВІД ЖИТЕЛЬКИ СЕЛА НА ХАРКІВЩИНІ**

Надзвичайною інформанткою народнопісенної традиції на теренах сучасної Слобожанщини стала жителька с. Віницькі Івани Богодухівського р-ну Харківської обл. Галина Трохимівна Оксеніч, народилася 30 квітня 1954 р. в с. Сварицевичі Дубровицького р-ну Рівненської обл. Її мати, Мокреня, мала надзвичайної краси голос, яким зачаровувались односельці, знала багато народних пісень, шанувала традиції та звичаї предків, одягалася у виключно народні строї. Познайомившись під час сезонних польових робіт зі своїм майбутнім чоловіком, переїхала на Слобожанщину. Привезла з собою у пам'яті голос матері, її пісенний спадок, спогади співочого дитинства. Вже 46 років вона мешкає далеко від рідних краєвидів, від рідної регіональної поліської пісенної культури. Попри вкрай рідкі зустрічі із співочою ріднею рівненських поліщуків, у колі якої тільки і розкривалася душевним виспівуванням Галина Трохимівна, вона з любов'ю зберігала первісний чар народної пісенності, як родинного скарбу. У її виконанні записано календарно-обрядові пісні: «Ой на перший день Різдва» (колядка), «Віє вітер» (колядка), «Ой що тая удовочка» (троїчка), «Ой на річці на бистрій» (купальська), «Зозуленько» (на Зелені свята); ліричні: «Ой коню, мій коню, золота грива», «За туманом нічого не видно», «Ой сяду я край стола», «Попід нашим садочком», «Ой за гаєм зелененьким», «Гей полинули, да гей», «Доле, моя доле», «Ой чого ж коса да й посивіла», «Ой на горі да сухий дуб», строкову «Ой журавко, журавко», жартівливу «Зібралася звірина», баладу «Ой у Князя».

Галина Оксеніч має чудовий музичний слух, що напевно передалось від матері, дотримується автентичної манери співу у специфіці вокально-тембрової традиції Рівненського Полісся, яка є неповторною і своєрідною. Має красивий сильний високий голос (народне сопрано) та демонструє спів у яскравому, темброво насиченому грудному регістрі. Галина Трохимівна використовує специфічне поліське йодлювання та тривале подовжене виспівування опорних тонів. Має гарне співоче дихання, демонструючи виразний протяжний спів довгих фраз.

*А. А. Ступачук*

## **ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ СЛОБОЖАНЩИНИ ЯК ЕТНОКОНТАКТНОГО РЕГІОНУ**

Музичний фольклор українських та російських поселень, що історично проживають на території сучасної Слобожанщини, є невіддільною складовою сучасної етнокультурної традиції, і зберігає величезну культурно-історичну інформацію. Формування музичного фольклору на території Харківщини відбувалося на фоні історичних, соціально-економічних, соціально-політичних процесів та під впливом культур двох слов'янських народів (українців і росіян).

Кожна регіональна пісенна традиція являє собою історично сформовану систему пісенних жанрів. Так, картографування музично-ритмічних форм наспівів у відриві від ритму вірша, з одного боку, і тих же музично-ритмічних

форм у відриві від ладових типів, з іншого, — не надає жодного уявлення про регіональну їх типологію. Уявлення про неї може надати лише картографування стабільних груп музично-виразних засобів і образів пісенної поезії та народної хореографії в специфічних для місцевої традиції формах їхнього взаємозв'язку.

Для фольклорної традиції етноконтактної території Слобожанщини притаманним є явище «двомовних» пісень, завдяки діалогу української та російської культури усної традиції. Перехресний і паралельний характер взаємодії російських і українських співочих традицій проявляється як у обрядових, так і в позаобрядових, переважно ліричних піснях. Лірична пісенність представляє собою «стрижень» (термін Е. Гіппіуса) жанрової сфери новопоселянської традиції Слобожанщини. Її специфіка визначається пізнім характером заселення, двомовністю, прикордонним територіальним розташуванням, а також самотністю пісенного фольклору.

Розглядаючи на матеріалі російських поселень регіону етнічну традицію як систему, К. А. Дорохова наголошує на самотності місцевої пісенної лірики. Характер перетину в пісенній системі російських і українських поселень передбачає різні структурні варіанти і різне відчуття ритмічної організації пісенного тексту при збереженні жанрово-функціонального призначення пісні. За спостереженням Н. А. Плотнік, ця відмінність виявляється в слогоритмічній формі розспіву поетичного тексту.

Села Слобожанщини мають свою усталену роками культуру розспіву, яка проходить через всі жанри пісень. Танцювальні та обрядові таночні пісні зберігають значення «стрижньового» жанру в традиції російських поселень, а в українських домінує місце посідають позаобрядові ліричні пісні, їхня стилістика, зокрема фактура, яка впливає на розквіт інших жанрів. Структура багатоголосся тісно пов'язана з місцевою виконавською традицією. З моменту утворення Україна завжди була поліетнічною державою, на історичній території якої тривали роки мешкають різні етнічні групи. Довготривале сумісне проживання на спільній території двох різних, але споріднених слов'янських народів — українців та росіян, не могло не відобразитися на побуті та культурній традиції кожного. Доведено, що умови іноетнічного оточення для російських осередків на території етноконтактного регіону Слобожанщини сприяють на обрядовому рівні збереженню (консервації) їхньої фольклорної традиції.

*А. О. Гордієнко*

### **ВОКАЛЬНИЙ ПРОСТІР ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДМИЛИ КРАСОВСЬКОЇ**

Сьогоднішній розвиток української вокальної культури і мистецтва щільно пов'язаний з виконавським та музично-педагогічним досвідом представників провідних регіональних шкіл, серед яких особливу роль відіграє, зокрема, харківська. Протягом усієї історії свого існування і розвитку, що триває і нині, харківська вокальна школа та її носії демонструють значні художні досягнення, що сягають національного і загальноєвропейського масштабу. У цьому контексті особливого значення набуває розкриття складових вокально-виконавського професіоналізму та педагогічного досвіду заслуженої артистки України, доцента кафедри естрадного та народного співу Харківської державної академії культури Людмили Олександрівни Красовської.

Творча діяльність Л. Красовської в усіх її іпостасях — як блискавичної співачки академічного напрямку і відомого в Україні фахівця у сфері вокальної педагогіки й методики (зокрема естрадно-вокальної), а також музиканта-просвітника і талановитого організатора — є значним етапом у розвитку вокального мистецтва на Харківщині та в Україні загалом.

Багаторічна і плідна концертно-виконавська творчість Л. Красовської — випускниці кафедри сольного співу інституту мистецтв (м. Уфа), розпочалася в Челябінському театрі опери та балету, а також обласній філармонії цього російського міста. Волею долі Людмила Олександрівна — володарка лірико-колоратурного сопрано — опинилась в Україні і стала активною співучасницею музично-художнього процесу на Харківщині. Її активна мистецька діяльність у сфері академічного вокального виконавства в Першій столиці майже чверть століття (з 1978 по 2002 рр.) була пов'язана з Харківською філармонією, у якій співачка виступала з сольними програмами, а також брала участь у концертах органної музики. У ці ж часи (1980–1982) Л. Красовська блискуче співала на оперній сцені Харківського театру опери та балету імені М. Лисенка.

Вокально-виконавський концертний репертуар Л. Красовської формували різножанрові твори українських та зарубіжних композиторів, насамперед блискавичні арії з опер та сольні епізоди з оперет (зокрема Адель з «Летучої Миші»). Співачка виконувала на оперній сцені провідні жіночі партії із славнозвісних творів Дж. Верді (опер «Ріголето» і «Травіата»), М. Римського-Корсакова (партія Марфи з опери «Царева наречена»). І це далеко не повний перелік виконуваних Людмилою Олександрівною сольних партій у музично-драматичних творах.

Теплий відгук у слухачів знайшло виразне і проникливе виконання Людмилою Красовською старовинних італійських арій Д. Каччіні, складних вокальних творів Д. Верді, Р. М. Глієра, Ф. Пуленка С. Рахманінова, що багаторазово звучали у різноманітних концертних програмах в залі органної і камерної музики Харківської обласної філармонії.

Окремою ланкою багатогранного і натхненного співочого мистецтва Л. Красовської завжди поставала сольна камерно-вокальна лірика, а також українські народні пісні. Широкий мистецький резонанс у слухачькій аудиторії набули романси А. Кос-Анатальського, І. Шамо, виконані співачкою в масштабній сольній програмі під назвою «Співуча Україна». Своєрідне і тонке відчуття вокальної інтонації, природи людського голосу та глибоке усвідомлення особливостей стилю надало можливості співачці здійснювати неповторну інтерпретацію обраних для виконання музичних творів.

Значною гранню творчого портрету Л. Красовської є музично-педагогічна діяльність. Постать Л. Красовської-викладача визначають міцний професійний досвід і непорушний авторитет. Як людина творча і харизматична, Л. Красовська керується у своїй педагогічній діяльності ідеєю виховання у своїх студентів високопрофесійних фахівців-вокалістів та спрямовує зусилля в цьому сенсі на навчально-виховну, методичну та концертну працю.

Серед численних випускників вокально-педагогічного класу Л. Красовської відомі в Україні за її межами виконавці — переможниця багатьох міжнародних та всеукраїнських вокальних (зокрема джазових) конкурсів засл.

артистка України Н. Шкурко, засл. діяч естрадного мистецтва України Н. Погрібна.

Випускники Л. Красовської демонструють широкий діапазон вокально-виконавської діяльності: виступають у сольних і колективних проєктах, беруть участь в масштабних міжнародних музично-сценічних постановках, зокрема мюзиклах. Так, лауреат престижних міжнародних конкурсів (ім. К. Шульженко, ім. В. Івасюка) О. Соболева стала солісткою мюзиклу «Вар'єте» (м. Лондон, Великобританія). Провідні сольні партії у відомих музичних виставах («Chicago», «Burlesque» тощо) були доручені іншій випускниці Людмили Олександрівни і колишній студентці Харківської державної академії культури — А. Буваліній.

Вихованці досвідченої наставниці стають солістами оновлених складів популярних естрадно-вокальних колективів на Батьківщині та за кордоном. Зокрема В. Егоров — гурту «Синя птиця», В. Галаган — ансамблю «Фрістайл». Продовжують вокальні традиції і набутий творчий досвід Л. Красовської-викладача її студенти і в західноєвропейських країнах. Нині плідно працює у Німеччині відома співачка-харків'янка, кандидат мистецтвознавства Г. Шехтман, дисертація якої присвячена проблемам вокального мистецтва.

Вагомою сферою творчої реалізації на сучасному етапі є навчальна та науково-методична діяльність Л. Красовської — авторки праць з теорії, практики та методики вокального виконавства. У колі її фахових теоретичних зацікавлень: питання співацького дихання, аспекти вокальної виразності у виконавському процесі, специфіка розвитку «вокального слуху», а також загальні методологічні проблеми сучасної вокальної педагогіки, презентовані в різних царинах музичного мистецтва.

Отже, вокальний простір творчої діяльності Л. Красовської вражає широкою діапазоном та значними мистецькими досягненнями. У творчій особистості Л. Красовської поєднуються риси яскравого виконавця, талановитого і досвідченого педагога-методиста, фахівця у сфері академічного та естрадного співу, а також невтомного організатора вокальних конкурсів і пропагандиста пісенних творів національного та світового мистецтва. Саме ці значущі характеристики і якості, а також значний творчий досвід, усвідомлений у єдності усіх складових, потребують подальшого ґрунтовного і цілісного теоретичного осмислення.

*І. Л. Апанасенко*

### **ЕСТРАДНО-ПІСЕННІ ВЕКТОРИ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ СОФІЇ РОТАРУ**

У різнобарв'ї художнього простору сьогодення заслуговує особливої уваги науково-теоретичне осягнення натхненої творчості талановитих українських співаків у вокально-виконавській, зокрема естрадно-пісенній, сфері, які презентують високий професіоналізм та є носіями кращих здобутків національної співочої культури. У цьому сенсі актуалізується звернення до мистецької діяльності народної артистки України Софії Ротару — славнозвісної співачки, плідна творчість якої безпосередньо пов'язана зі становленням і розвитком в Україні сольного естрадно-вокального виконавства як самостійного і специфічного виду мистецтва.

Виконавсько-артистичною домінантою професійного самовираження української вокалістки постає наймобільніший в сучасному мистецтві — пісенний

жанр, представлений його популярно-естрадною концертною версією. Завдяки яскравому співацькому таланту, виразному і сильному голосу з насиченим і водночас «теплим» тембром, високій виконавській майстерності та оригінальній інтерпретації створених пісенних образів, багаторічна творчість С. Ротару сприяла значному піднесенню жанру пісні в українській музичній культурі та його виходу на якісно новий художній рівень розвитку.

Виконавський досвід С. Ротару, генетично пов'язаний з українською народнопісенною традицією та академічною практикою, втілення у вокальній практиці глибоко особистісного, ліричного за своєю сутністю начала, значною мірою вплинули на розповсюдження та популяризацію в Україні та за її межами пісенних творів українських композиторів, зокрема О. Білаша, В. Івасюка, І. Поклада, С. Сабадаша та ін.

Яскраво самобутній артистичний стиль, презентований співачкою, особлива виконавська манера і оригінальний, проте витриманий концертно-сценічний імідж постають в умовах сучасної естрадної комунікації справжнім еталоном довершеності та естетичного смаку і сприймається в національній суспільній свідомості як класичний взірць.

Попри популярність і значущість творчості С. Ротару в українському та європейському мистецькому просторі, розкриттю проблематики виконавського стилю співачки в науковій сфері приділяється недостатня увага. Натомість, осмислення особливостей інтерпретаторської концепції виконуваних С. Ротару пісенних творів у контексті цілісного усвідомлення внеску артистки в українське естрадно-вокальне виконавство постає нині однією з центральних проблем у подальшому вивченні творчості популярної виконавиці.

*Л. Д. Дергоусова*

### **АВТОРСЬКА ПІСНЯ ДЛЯ ДІТЕЙ ЯК ЖАНР МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ШУТЯ**

У сучасній музичній культурі жанр авторської пісні для дітей набуває все більшої популярності серед викладачів музичних дисциплін закладів освіти, керівників вокальних та хорових колективів дитячих музичних шкіл, студій, будинків творчості тощо. У кращих авторських піснях для дітей тісно переплітаються теми щастя, любові до пригод та подорожей, краси природи рідного краю. Вони прості і ліричні, легко запам'ятовуються. Авторська пісня для дітей виникла в результаті вирішення необхідних музично-дидактичних та виховних завдань в освітньому середовищі.

У контексті дитячого вокально-хорового виконавства авторська пісня набуває значення комунікативного жанру, на основі якого підвищується ефективність музично-слухового й духовно-інтелектуального виховання молоді. Прикладом слугує творчість найвідомішого в Україні та за її межами композитора, «музичного ігромайстра», автора більше 600 авторських пісень для дітей, засновника методичних розробок, доцента Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди Миколи Миколайовича Шутя. Він є людиною з неймовірною харизмою, історія життя якого демонструє яскравий приклад самовіддачі улюбленій справі.

Невіддільною складовою його авторської методики є ігрова діяльність під час навчання. М. Шуть пройшов курс «Майстерня гри» Клауса Фопеля (Німеччина, Гамбург), постійно проводить авторські семінари-практикуми та майстер-класи, ігро-концерти. Крім того, він є дипломантом Всеукраїнського конкурсу дитячих композиторів ім. В. Косенка, володарем Гран-прі Всеукраїнського відкритого конкурсу композиторів «Журавлиний ключ», лауреатом Всеукраїнського конкурсу дитячих композиторів «Подаруй дітям пісню», членом журі більше сорока фестивалів та конкурсів, у тому числі конкурсу «Учитель року» в номінації «Музичне мистецтво».

В одному з інтерв'ю у місцевій пресі автор зауважив, що в музично-педагогічній роботі з дітьми необхідно володіти трьома якостями: слід любити життя, людей і бути допитливим. Сюжети пісень висвітлюють внутрішній світ сучасних дітей — це реальні та фантазійні герої, історії, повсякденні події в їх житті. Образ дитини в авторських піснях М. Шутя — це маленька людина, яка прагне постійно відкривати щось нове, пізнавати незвідане, жадає самовдосконалюватися і таким чином прикрашати внутрішній духовний світ та зовнішній світ Природи.

Жанр авторської пісні для дітей виконує головні функції: як засіб комунікації з дітьми, налагодження дружнього діалогу та спілкування, що створює основу для подальшого музично-педагогічного впливу; як спосіб консолідації дітей в єдиний колектив, єднання друзів для вирішення спільних проблем; як інструмент музичного виховання, розвитку музично-ритмічного мислення та слухового уявлення.

У композиторській творчості Миколи Шутя авторські слова і музика в єдності спрямовані на гармонізацію емоційно-психофізіологічного стану душі та посилення розвитку музичних здібностей дітей різного віку.

*Ю. Ю. Добріна*

### **ПОЗАМУЗИЧНІ ДЕТЕРМІНАНТИ АРТИСТИЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВИКОНАВЦЯ В ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНІЙ ЦАРИНИ ТА ПРОБЛЕМИ СЦЕНІЧНОГО ІМІДЖУ**

Сучасне естрадно-вокальне виконавство — складне, багатогранне і динамічне художнє явище, що вбирає в себе множинність вагомих компонентів та знаходиться в постійному русі. Складовими частинами структури цього самобутнього мистецького феномена з іманентними естетичними властивостями, який володіє жанрово-стилістичною своєрідністю та усвідомлюється в контексті розвитку масової музичної культури, є суто музичні (аудіальні) та позамузичні чинники (візуальні, сценічно-ігрові, дансанти тощо).

Вокальне виконавство та музичне виконавство загалом постає як багаторівневий процес, що характеризується ідентифікацією образно-сміслових носіїв твору в їхньому становленні і розвитку мовно-музичними засобами. У сфері естрадно-вокального виконавства як різновиду музично-артистичної діяльності та царини, зумовленої впливом шоу-бізнесу, під час відтворення художнього задуму інтерпретованого твору важливими постають не тільки природні вокальні здібності співака, набуті ним професійно-музичні навички, а також особистісні якості (необхідна умова будь-якої форми музичної творчості), але й



підкреслена саморепрезентація, розкриття амплуа та обраного концертно-сценічного іміджу.

У цьому сенсі набуває значення осягнення сутності і специфіки, а також визначення ролі сценічного іміджу — атрибутивного позамузичного чинника виконавського існування сучасного естрадного співака в процесі його концертної діяльності як комплексного музиканта-артиста. Під іміджем (від англ. image — образ, вигляд) розуміється певний, штучно створений образ, що формується у суспільній або індивідуальній свідомості засобами масової комунікації та психологічного впливу. Утворення іміджу, який фокусує в собі множинність граней і якостей, має цілеспрямований характер і чітко окреслені функції. Вони зумовлені прагненням створити запрограмоване відношення до артиста як суб'єкта мистецької діяльності та репрезентувати публіці його виняткову й неповторну індивідуальність. Цей процес у сфері шоу-бізнесу детермінований декількома різнорівневими завданнями (зокрема посиленням популярності, зростанням рейтингу, досягненням професійного та комерційного успіху тощо), корелюється діяльністю продюсера та здійснюється силами іміджмейкерів та фахівців у сфері сучасних ІТ-технологій.

Ретельна та концептуально спрямована праця над сценічним іміджем та стратегією його розвитку та модернізації сприяє постійній актуалізації творчості естрадно-вокального виконавця та тривалості його артистичного концертного життя у сфері масової музичної культури.

*О. О. Сенеш*

### **УНІКАЛЬНІСТЬ І УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ УІТНІ Х'ЮСТОН**

Уїтні Х'юстон — одна з найзначущіших постатей в історії популярної музики — у свій час зробила доленосне зізнання: «Я не знаю, як співати по-чорному, і я також не знаю, як співати по-білому. Я знаю, як співати. Музика не має кольору для мене. Це мистецтво». Уїтні Х'юстон — перша чорна співачка, чії відеокліпи потрапили до широкої ротації MTV. Поруч з Майклом Джексоном, У. Х'юстон сприяла подоланню «кольорових бар'єрів» на шляху афроамериканських виконавців до виступу на телебаченні і радіо, відігравши функцію катализатора в просуванні «чорної музики» зі збереженням традицій soul, поп, джазу, читання фрагментів Євангеліє.

Формуванню і розвитку творчої особистості Уїтні Х'юстон сприяли генетичні передумови. Маючи перед собою як приклад іменитих і талановитих родичів і друзів, здавалося би, достатньо зупинитися на досягнутому і стати не більше, ніж черговою афроамериканською співачкою у стилі soul. Але такий рівень не міг задовольнити Уїтні Х'юстон: шукаючи власних шляхів у вокальному мистецтві, вона привнесла до нього закладені в її душу з дитинства елементиospel-співу, виробила індивідуальний віртуозний співацький стиль, оснований на раптових динамічних зростаннях звучності і численних мелізмах. Попри те, що стиль soul використовувався і її попередниками, співачка надала його стильовим ознакам абсолютно нового рівню. У її виконавській манері мелізми перетворилися на «вокальні рулади»: зворушені критики відзначали: Х'юстон додає до однієї ноти хитромудрий хвилеподібний звуковий потік, що триває

упродовж декількох секунд, перетворюючись на віртуозно-емоційну «вставку» до вокальної мелодії.

Індивідуальний виконавський стиль Уїтні Х'юстон справив величезний вплив на музичну індустрію сучасності. Відбиток вражаючої вокальної техніки Х'юстон помітний у виконавській манері чи не кожної поп-діви, що тяжіє до стилістики легкого urban-soul. Майстерність виконавства зірки стилю soul спостерігається, зокрема, у характерному спланованому, плавному переході між вокальними регістрами, що здійснюється шляхом вирівнювання певних резонансів з метою забезпечення ефективного, потужного звуку без крику та фальцету.

Уїтні ніколи не хотіла повторювати навіть саму себе. Тому її творчий образ трансформувалася надзвичайно швидко. Можливо, такий ритм життя і творчості зумовив появу зайвої самовпевненості в ставленні співачки до власного здоров'я, похитнувши її морально-психічний стан. Довгі роки ніхто не міг уявити, що кожного разу, виходячи на сцену, вона співає ніби в останнє. Досягти ефекту оксамитового відтінку голосу, коли її володарка практично не має фізичних сил, вдавалося лише Уїтні: сцена надавала їй натхнення, долаючи нездоров'я. Непомітною ззовні була затяжна творча криза, що тривала протягом майже усієї епохи прижиттєвої слави співачки. Врахування цього факту наочно демонструє надзвичайну витривалість і правильне використання своїх природних даних, що засвідчує властивий Уїтні високий рівень професіоналізму. Залишатися на вершині слави, усупереч депресії та нездоровому фізичному стану, — саме у слідуванні цьому творчому гаслу полягає унікальність та універсальність творчої особистості Уїтні Х'юстон, співачки, індивідуальний виконавський стиль якої набув статусу взірцевого. Воскресивши «традиції орієнтованого на госпел поп-соул співу» (за New York Times), У. Х'юстон, за визначенням солістів групи Rolling Stone, «перевизначила імідж soul-ікони серед жінок і вплинула на виконавиць від Мерайї Кері до Ріанни». У. Х'юстон — найвпливовіша вокалістка сучасності, джерело натхнення для багатьох артистів, тембр голосу і виконавське мистецтво якої стали зразком для наслідування у всьому світі.

*В. А. Свір*

### **ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНИЙ ОБРАЗ КАЙЛІ МІНОУГ ЯК СКЛАДОВА СЦЕНІЧНОГО ІМІДЖУ СПІВАЧКИ**

На сучасному етапі розвитку естрадно-вокального мистецтва провідне місце посідає творча постать співака, який у своїй виконавській діяльності є, насамперед, медіатором — зв'язуючою ланкою між соціумом і індивідумом, внутрішнім та зовнішнім світом людей. Естрадно-вокальна творчість, зміст якої становить формування та розвиток виконавського стилю, репрезентує певну модель естрадно-вокального образу, вивчення якої є дуже актуальною, оскільки на очах змінюється соціально-репрезентативна функція естрадно-вокального мистецтва. Замість високої класики все більшої популярності серед молоді відіграють розважальність, візуально-кліповий формат творчості, полегшено-естрадний спосіб трансляції музики сучасному слухачеві. Масова індустрія та її технології «розкрутки» зіркових співаків встановлюють інші ціннісні стандарти вокального мистецтва. У цій ситуації гостро постає проблема вивчення

своєрідності формування та розвитку естрадно-вокального образу співаків у контексті популярної музики, який увиразнює провідні художні принципи та виконавсько-стильову специфіку видатних сучасних поп-виконавців.

Вокально-естрадний образ Кайлі Міноуг є яскравим і неповторним явищем сучасного естрадно-популярного мистецтва, досягнення якого визнані на світовому рівні. Однак, попри самобутність її вокально-естрадного образу як явища поп-культури досі залишається недослідженою в українському музикознавстві. Отже, актуальність обраної теми зумовлена значною популярністю в сучасному світовому культурному просторі творчості Кайлі Міноуг та фактичною невивченістю цього явища в українській музичній науці.

Зміст поняття «вокально-естрадний образ співака» зумовлений синтезом стильових, виконавсько-технологічних, психологічних та духовно-особистісних аспектів творчості. Проведене дослідження вокально-естрадного образу Кайлі Міноуг продемонстрував вплив особистісних факторів на його формування у контексті розвитку жанрів та стилів сучасного вокально-естрадного мистецтва.

«Can't Get You Out of My Head» — один із найвідоміших хітів Кайлі Міноуг, в якому репрезентовано образ «диско-дів». Її сценічний імідж створений з яскравих елементів, які можна побачити у кліпі: костюм — комбінезон білого кольору з глибокою горловиною, яскравий макіяж, високі підбори, підібраний стилістами для кліпу, та фоновий пейзаж безлюдного мегаполісу, що нагадує нам урбаністичний образ, мають певну стилістичну узгодженість та конфліктність. Перше, що не залишається поза слухачької уваги, це жанрово-стильові ознаки естрадної пісні в стилі диско-танцю (з ритмічним остинато, стабільним синкопуванням слабких долей, м'яким тембром голосу, звичною для популярної естради мовленнєвою манерою співу у речовій позиції голосового апарату, бек-вокалом, який темброво-кolorистично забарвлює звучання голосу соліста). Усі вищеназвані складові створюють звичний для широкої слухачької аудиторії виконавський образ, що відповідає соціальним запитам молоді, націленої на розважальність, видовищність, яскравість і легкодоступність.

Сценічний образ Кайлі Міноуг значно глибший, ніж просто образ «диско-дів», і має філософські виміри, пов'язані із підняттям проблеми урбанізації суспільства, екології та духовного значення митця як суб'єкта культури. Цей бік сценічного іміджу Кайлі Міноуг особливо став помітним після перенесення співачкою тяжкої хвороби, що остаточно підтвердило її статус естрадно-популярної зірки.

Естрадно-вокальний образ Кайлі Міноуг, сценічні рухи, міміка та жести відповідають внутрішньому стану образу ліричної героїні, створеного у багатьох піснях:

- індивідуально-виконавський стиль естрадно-популярної співачки, якій властива м'яка експресивність, лірична і темброво-речова манера співу з ефектом невимушеного діалогу зі слухачем;
- налаштування слухачів на внутрішній емоційний стан, що відповідає ліричному образу;
- різноманітна динаміка та амплітуда сценічних рухів, міміки та жестів (тримання мікрофону обома або однією рукою, стала чи рухома поза, закриті очі чи навпаки, чуттєвий вираз обличчя);

- використання округлого звуку (в окремих випадках), елементів вібрато з пульсацією основного тону, згладжування регістрів при зміні діапазону;
- темброво-характерна забарвленість вокального тону (ліричне сопрано).

Вокально-виконавський стиль Кайлі Міноут характеризує комплекс музично-виразових засобів і прийомів виконання — це прояв індивідуальних якостей співачки таких, як естрадно-джазова манера виконання, темброво-характерне забарвлення вокального тону (ліричне сопрано), мовленнєва специфіка вокального звукодобування та інтонування, спирання на ритміко-танцювальну основу пісні.

*Г. Б. Толстих*

### **РОК-ОПЕРА ЯК ЖАНР МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Бурхливі зміни, що набули своєї активності в політичному та соціокультурному житті суспільства, та стрімкий зріст науково-технічного прогресу в другій половині ХХ ст. стали поштовхом для виникнення в музиці нових жанрів, стилів і напрямків, які в найбільшому ступені змогли відповісти трансформації художньо-естетичних поглядів, уподобань і смаків слухацької аудиторії у реаліях нового часу.

Одне з найважливіших місць в українському музичному просторі сучасності посідає жанр рок-опери. За твердженням вітчизняних дослідників у галузі музикознавства рок-опера протягом останніх десятиліть набуває ще більшої популярності, стає «одним з найвидовищніших сценічних жанрів ХХІ століття».

Рок-опера, що з'явилася в результаті синтезу кількох жанрів і стилів, має полікультурну основу, оскільки гармонійно поєднує актуальні тенденції розвитку рок- і поп-музики різних країн. Як самостійний жанр музично-сценічного мистецтва рок-опера стала набувати особливої популярності в Україні лише на початку ХХІ ст.

Жанрово-стильову основу рок-опери складають такі жанри, як опера, мюзикл і рок-музика. Рок-музика, що виникла на межі 50-х — 60-х років ХХ ст. у Великобританії та США і згодом розповсюдилася в усьому світі, є не просто музичним напрямом, це — соціокультурний феномен, народжений у середовищі молодіжної субкультури як засіб самовираження і спілкування.

Рок-опера посідає впевнену позицію серед інших музично-сценічних жанрів і вже не викликає того слухацького неприйняття, що спостерігалось на музично-естрадному просторі пострадянських країн. Більше того, рок-музика як основа формування стилістики жанру рок-опери значно впливає на подальші мистецькі процеси і згодом стає одним із головних напрямків масової музичної культури України. Свідченням тому слугують відомі у світі українські рок-гурти «Воплі Відоплясова», «Океан Ельзи», «Танок на майдані Конго», «Друга ріка» тощо.

Багатьма вітчизняними науковцями-музикознавцями, такими як В. М. Откидач, Ю. І. Лошков, С. Б. Манько, А. В. Колмікова, Н. П. Донченко, І. Є. Зайцева, М. Г. Татаренко, розглянуті аспекти функціонування рок-музики не тільки в західноєвропейській та американській культурах, а й розповсюдження її на теренах України. Зокрема, професор Ю. І. Лошков досконало дослідив питання виникнення та історії розвитку рок-музики в Харкові, зазначивши про велику

кількість молодіжних музичних груп, які в більшості своїй позиціюють себе як рок-групи. І, дійсно, це цілком зрозуміло, оскільки Харків — центр освіти, де навчаються студенти не тільки з України, а й з багатьох інших країн. І молоде покоління, яке переповнене енергією і жагою до творчості, знаходить у рок-музиці засіб, що задовольняє потреби у самовираженні та самореалізації, надає можливості відчувати себе розкутими, виплеснути свою енергію, емоції.

Рок-музика — основа рок-опери, а коріння цього музично-драматичного жанру пов'язане з мюзиклом. Мюзикл — явище синтетичне. Ставши прямим нащадком оперети, ввібравши в себе компоненти інших музично-театральних жанрів, мюзикл перетворився на самостійний сценічний жанр і вже багато років користується активним попитом у мільйонів прихильників.

Жанри мюзиклу і рок-опери дуже тісно пов'язані між собою, але водночас вони залишаються самостійними жанрами. За дослідженнями фахівців, саме звернення авторів мюзиклу до рок-стилістики призвело до трансформації мюзиклу в рок-оперу. Поєднання музичної стилістики рок-музики, системи художньо-виразових засобів і сценічної репрезентації мюзиклу з музично-драматичним жанром, таким як опера, дозволило композиторам вільно мислити синтетичними формами, що з великою зацікавленістю сприймається слухацькою аудиторією. Так, наприклад, наявність у жанрі рок-опери номерної структури із збереженням функцій арій, розмовних монологів, хорових сцен, танцювальних епізодів, вдало поєднується з рок-вокалом, найрізноманітнішими прийомами звукового оформлення та світловими ефектами, а традиційний склад рок-ансамблю органічно поєднується з інструментами класичного оркестру.

Подібно до класичної опери, рок-опері характерні теми біблійних сюжетів, історичних подій, і взагалі сюжет з високодуховним та філософським змістом, що надихав композиторів минулих століть і продовжує в переосмисленому варіанті турбувати сучасну аудиторію. Особливості рок-опери порівняно до мюзиклу, що має більш розважальну спрямованість, зумовлені такими функціями:

- духовно-комунікативною, спрямованою на озвучення єдиних для всього людства гострих та актуальних проблем боротьби добра і зла, ненависті та любові, вірності та зради, соціокультурної нерівності і жорстокості, що складає підґрунтя для спілкування і комунікації;
- філософсько-світоглядною, що сприяє донесенню до слухачів особистісної позиції автора, яка пронизана ідеями свободи, високих моральних цінностей і принципів, а головне — надає ключ (чи дає надію) до розуміння та вирішення поставлених у музичному творі проблем.

*І. М. Томчук*

### **ЗАСОБИ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОЇ ПІСНІ (НА ПРИКЛАДІ «AND ALL THE JAZZ» З МЮЗИКЛУ «ЧИКАГО»)**

Сучасне естрадно-джазове мистецтво наповнене різноманітністю жанрів та стильових напрямків. Серед широкого жанрово-стильового розмаїття естрадно-джазова пісня є найпопулярнішим жанром, який, у силу своєї яскравості, видовищності і доступності музичної мови/мовлення, завжди викликає цікавість широкої аудиторії. Розглядаючи естрадну пісню як складову сценічного

жанру мюзиклу, необхідно враховувати й особливості впливу театральних засобів музично-сценічної драматургії, що поєднують в собі вокальну, музичну, акторську і хореографічну складові. Попри те, що такий жанр як мюзикл з'явився давно, проте більшість музичних експертів та критиків, довго не збиралися виділяти його як окремий самостійний театральний жанр, що вплинув на розвиток естрадно-популярного мистецтва. Дуже часто естрадні вокалісти виконують на великих та малих концертних майданчиках окремі номери мюзиклів. Це вважається своєрідним еталонним зразком, що демонструє професійність та універсалізм виконавської майстерності вокаліста.

Мюзикл як музично-сценічний жанр відповідає вимогам сучасної масової культури, спрямованої на видовищність як фактор музичного спектаклю і синтезування форм втілення художнього змісту. Мюзикл є одним із найскладніших і своєрідних жанрів, у якому, тою чи іншою мірою, знайшли своє відображення мало не всі стилі сценічного мистецтва, що існували раніше.

Театралізація — це спосіб привнесення у вокально-естрадне мистецтво елементів театральної гри на етапі виконавської інтерпретації. Театралізація естрадної пісні зумовлена феноменом подвійності сценічного образу: з одного боку він є репрезентантом реального співака-актора (у реальному плані виконавської драматургії), а з іншого — він є двійником ліричного героя-персонажа (ідеальний план виконавської драматургії).

Під час підготовки до виступу естрадний співак долучає до ідеального плану виконавської драматургії і елементи сценічної репрезентації — декорації сцени, сценічний костюм, грим, слухацький зал. На цьому шляху надзавданням вокаліста є створення алюзії повного «злиття» між персонажем та співаком, що потребує єдності музики з театальною грою. Але для того щоб співак зумів в умовах концертного середовища театралізувати естрадно-вокальну інтерпретацію, у музичному творі мають бути закладені спеціальні жанрово-стильові можливості для того, щоб їх реалізувати.

Пісня «And all the jazz» з мюзиклу «Чикаго» — це вже квазі-театр, оскільки у творчості видатних естрадних співачок вона набуває ознак видовищного театрального номеру з яскравими ефектами. Кожна пісня мюзиклу Чикаго оголошується як окремий номер і, фактично, коментує сюжетні події, а не є частиною сюжету (аналогічний прийом використаний в мюзиклі «Кабаре»). «And all the jazz», створена у 1975 р. композитором Джоном Канером та поетом Фредом Еббом для бродвейського мюзиклу «Чикаго», визнана американським інститутом кіномистецтва однією з найкращих серед інших ста пісень до мюзиклів-кінофільмів.

Засобами театралізації в пісні «And all the jazz» з мюзиклу «Чикаго» є: акторська гра співака із залученням різних предметів гардеробу (капелюх, тростина, піджак), інтер'єру (стілець, посуд) та інших предметів сценічного антуражу (наприклад, сигари); хореографічна композиція з елементами акробатики, масових сцен тощо. Пластична та елегантна хореографія, класичний джазовий вокал і блискуча акторська режисура є необхідними складовими успішної інтерпретації номеру.

## **РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО СЛУХУ — ОСНОВА ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСТВА НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ**

Музичний слух — явище складне, яке вбирає в себе декілька взаємозалежних компонентів. Основними з них є звуковисотний слух, відчуття ладу і метроритму, що утворюють мелодичний (інтонаційний) слух; відчуття фонічного забарвлення акордів, строю, ансамблю і функціональних зв'язків, що утворюють гармонійний слух, сприйняття багатьох звуків як єдиного цілого.

Є й інші компоненти слуху, але вони не визначальні.

За характером сприйняття висоти звуків музичний слух поділяється на відносний і абсолютний.

Відносний (або інтервальний) слух — це здатність сприймати звуки, інтервали і їх ладові взаємовідносини тільки порівняно з певним звуком або ж тональністю.

Абсолютний слух — це здатність пізнавати, визначати (за допомогою назви нот) і відтворювати висоту звуків, акордів і навіть немuzичних звуків без порівняння з вихідним звуком.

Основою музичного слуху є рефлекторна діяльність мозку, а також музичні навички. Музичний слух розвивається в результаті музичної діяльності і завдяки спеціальним вправам.

Педагог, який навчає музикантів гри на духових інструментах, має знати сучасну методіку розвитку музичного слуху музиканта-духовика.

На різних етапах навчання гри і виконавства на духових інструментах вирішуватимуть різні за ступенем складності завдання з виховання музичного слуху, але на всіх етапах вони мають вирішуватися комплексно: музично-теоретична підготовка — практичне виконавство й навпаки, тобто від теорії до практики і від практики до теорії.

Відомо, що музика давніх композиторів, класиків, романтиків та й більшості сучасних авторів побудована на основі ладу. Саме тому основним завданням виховання музичного слуху на початковому етапі навчання і на перших курсах музичних закладів є: виховання відчуття ладу; прищеплювання навичок інтонування інтервалів як ступенів ладу; вироблення вмінь інтонування інтервалів без опори на ступені ладу.

Методичною основою виховання інтонаційного слуху є такі: виховання відчуття ладу і ладових зв'язків звуків; вивчення і закріплення слухових уявлень елементами музичної мови; вироблення правильних виконавських навичок; уміння оперувати слуховими образами і знаннями для втілення їх під час виконання; уміння слухати й оцінювати якість виконання.

При розвитку виконавського слуху особливу увагу необхідно звернути на виховання слухових образів, що є основою будь-якого інтонування, на вироблення у виконавців на духових інструментах рухових відчуттів і навичок, здійснення постійного слухового контролю за якістю інтонування.

Постійна увага і тренування у визначенні висоти музичного звука є корисним заняттям для поліпшення слуху. Тут доречна така послідовність вправ: спочатку виконавець зосереджує увагу на тембрі та характері звуків інструмента, на якому сам грає; наступним ступенем може бути вправа у впізнаванні окремих

звуків свого інструмента, коли грає інший музикант; далі необхідно навчитися уявляти висоту різних звуків з приготованим до гри інструментом в руках, не торкаючись до нього губами; потім уявляють висоту декількох звуків зовсім без інструмента. Коли учень навчиться безпомилково впізнавати всі звуки свого інструмента, необхідно зосереджувати його увагу на визначенні тональності музичного твору, а також на визначенні висоти окремих звуків інших духових інструментів і фортепіано.

У формуванні відносного слуху є надзвичайно важливим і відчуття опори на певний звук. Такою опорою може стати звук, на який духовик настроює свій інструмент. Методом багатократного щоденного добування, сольфеджування і фізичного відчуття цього звука можна досягти його стійкого запам'ятовування і здатності через інтервали і ступені визначати лад. Для виховання виконавського слуху існують різні інтонаційні вправи, що мають поєднуватися з виконанням музичних творів.

Вивчення ладу з опорою на інтервали припускає опору на основні (діатонічні) інтервали при переході від одного ступеня до іншого. Спочатку рекомендується декілька разів виконати на своєму інструменті і запам'ятати окремі секвенції (вони розділені тактовою рисою). Потім їх просольфеджувати (із назвою нот). Якщо є помилка, то знову зіграти на інструменті і відразу просольфеджувати. Досягти того, щоб виконання і сольфеджування були б ідентичними з першого разу на будь-який зі ступенів ладу. Корисні вправи секвенцій на різноманітні інтервали у висхідному і спадному напрямках. Вони прийнятні для виконавців на інструментах сі-бемоль, таких, як кларнет, труба, тенор і баритон. Для інших інструментів цього ж ладу необхідно вправи перенести у відповідну октаву або тисетуру, а для інструментів іншого ладу, їх відповідно перетранспортувати.

Основні об'єктивні чинники, що впливають на інтонування на духових інструментах:

- відхиленням від розрахункових параметрів при розташуванні і свердленні окремих звукових отворів на інструменті в процесі його виробництва;
- неточним регулюванням висоти підйому клапанів і невідповідністю подушечок чашечкам клапанів і гніздам звукових отворів;
- невідповідністю внутрішнього діаметра мундштука або барила діаметру кларнета;
- неправильним положенням рухливої пробки в голівці флейти;
- висуванням барила (у кларнета), голівки (у флейти), тростини (у гобоя, фагота), еса (у фагота), мундштука або підмундштучної трубки (у саксофона) при зміні загального ладу інструмента;
- формою і якістю тростини;
- зміною динаміки при добуванні звука та ін.

*Ю. В. Персидський*

### **ВІЙСЬКОВА МУЗИКА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ**

Військова музика — музика, яка слугує цілям патріотичного виховання та строевого навчання військ. Засобами військової музики у військах здійснюються також функції сигналізації, оповіщення, зв'язку та управління. Виконується



переважно військовими оркестрами. Саме військова музика надає будь-якому військовому ритуалу особливу барвистість і значущість, підносить дух воїнів, пробуджує почуття гордості за свій народ, свою країну. Нерідко термін «військова музика» трактується широко і під ним розуміються будь-які твори, що виконуються військовим духовим оркестром.

Військова музика підпорядкована загальним законам музичного мистецтва. Вже в стародавніх народів Єгипту, Ассирії, Вавилону, Палестини, Персії, Китаю та Індії військова музика широко застосовувалася в боях, військово-громадському побуті і в урочистих церемоніях. У період раннього феодалізму призначення військової музики обмежувалося головним чином сигнальними і декоративно-ритуальними функціями. У період Великої французької революції помітно посилилася суспільно-організуюча функція військової музики в державному та цивільному житті.

До початку XIX ст. військові оркестри як у Франції, так і в Німеччині склалися крім вищезазначених інструментів з валторни, серпентів, тромбонів і турецької музики, тобто з великого барабана, тарілок і трикутника. Поряд із поступовим ослабленням первісної прикладної функції військової музики протягом XIX ст. відбувався процес її художнього зростання, залучення до спільної музичної культури. Одночасно упорядковувалася організація військових оркестрів, удосконалювалися інструменти, збагачувалися виразні засоби.

Залежно від завдань і умов застосування визначилися виразні засоби військової музики та її основні різновиди: сигнальна, стройова, суспільно-церемоніальна, розважальна та концертна.

Провідним і основним жанром військової музики незмінно є стройовий марш. Його різновиди — похідний, парадний (для урочистого проходження), колонний, фанфарний, зустрічний, похоронний, а також марш концертного типу.

До інших жанрів стройової церемоніальної музики належать п'єси, спеціально написані для музичного оформлення військових церемоніалів, а також концертні музичні твори військово-патріотичного змісту — увертюри, симфонії, фантазії, поеми.

Існують військові оркестри однорідні, що складаються з мідних та ударних інструментів, і змішані, що охоплюють також групу дерев'яних духових інструментів. Керівництво військовим оркестром здійснює військовий диригент.

У країнах Західної Європи виникнення військових оркестрів відноситься до XVII ст. У Франції за Людовіка XIV оркестр вже складався з дудок і барабанів, труб і литавр, гобоїв і фаготів. У британській армії гобої з'явилися в 1678 р. З введенням у XVIII ст. у військовий оркестр валторни і особливо кларнета військова музика стала мелодійнішою. У цей час у питаннях військової музики лідирує Німеччина.

З винаходом пістонів для мідних інструментів у 1816 р. у військовому оркестрі з'явилися корнети, бюгельгорни, офіклєйди з пістонами, саксофони. У XX ст. прикладна функція військової музики — залякування супротивника, сигналізація тощо — втрачає значення. Разом із цим відбувається посилення її соціально-культурної ролі як специфічного різновиду сучасного музичного мистецтва.

Упорядкування організації військових оркестрів, що супроводжувалося розширенням їх складу, істотно підвищило виконавські можливості військово-музичних колективів, збагатило виражальні засоби військової музики, розширило репертуар військових оркестрів.

Військово-музична проблематика привертала і привертає увагу багатьох відомих музикантів, музикознавців і теоретиків музичного мистецтва. Вже написано досить багато монументальних монографічних досліджень, присвячених різним аспектам військово-музичної художньої творчості.

*Н. Л. Глінко*

### **ТВОРЧА ПОСТАТЬ ВИДАТНОЇ САКСОФОНІСТКИ МАРГАРИТИ ШАПОШНІКОВОЇ В КОНТЕКСТІ ГЕНДЕРНИХ АСПЕКТІВ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА**

Суттєвою складовою функціонування музичного виконавства, яке останнім часом починає привертати до себе все більшу увагу дослідників, є гендерний аспект, пов'язаний з існуванням певних історичних традицій та сформованою семантикою звукового образу того чи іншого інструменту та різновидів музичної діяльності. Тож, виходячи з цих сталих уявлень, мідні духові інструменти, зокрема саксофон, зазвичай сприймаються як суто чоловічі, гра на яких є неможливою для жінок та невідповідною до жіночого образу.

Однак музичне мистецтво другої половини ХХ — початку ХХІ ст. демонструє яскраві (хоча й поодинокі) винятки з цього правила, надаючи приклади видатних мистецьких досягнень талановитих жінок-саксофоністок.

Першою та однією з найвідоміших серед них є дивовижна жінка, талановита виконавиця і викладач з великої літери, народна артистка Російської Федерації, професор Російської академії музики ім. Гнесіних Маргарита Шапошнікова (нар. у 1940 р.), ім'я та творча діяльність якої є вже багато десятиліть визнаними у всьому світі.

Ім'я М. Шапошнікової вперше стало відомим і з'явилося на концертних афішах ще на початку 1960-х рр. Артистка розпочала свій творчий шлях як кларнетистка, закінчивши Державний музично-педагогічний інститут ім. Гнесіних за класом видатного кларнетиста О. Л. Штарка. Наполегливість та цілеспрямованість принесли їй звання лауреата Всесвітнього фестивалю молоді та студентів в Хельсінкі (1962) і Всесоюзного конкурсу музикантів-виконавців у Москві (1963). Утім, невдовзі Маргарита зацікавлюється грою на саксофоні, інтерес до якого переростає у неї у справжнє захоплення. З 1970 р. артистка починає виступати з сольними саксофонними програмами, попри недостатність сольного репертуару для цього інструменту. Вона формує клас саксофона в ДМШ ім. Гнесіних, виховуючи обдаровану молодь і роблячи з них неймовірних музикантів-саксофоністів.

Маргариті Шапошніковій вдалося створити власний академічний стиль гри, який виявляє свою спадкоємність із художніми традиціями французьких саксофоністів. У багатьох своїх інтерв'ю артистка зазначає, що це не вона вибрала саксофон, а саксофон вибрав її, ставши мистецькою долею.

Маргарита Шапошнікова завжди любила багатоплановість саксофону. За її твердженням, цей інструмент звучить дивовижно як в симфонічному

оркестрі, так і сольо, він створює міцний акомпанемент у духовому оркестрі та ладен звести з розуму під час джазової імпровізації. Водночас артистка наголошує на тому, що саксофон не можна опанувати без серйозної академічної бази. Саме з класики Шапошнікова розпочинає викладання саксофонного мистецтва, навчаючи учнів виконавській майстерності, технічності та пояснюючи розмаїття стилів, формуючи індивідуальний стиль.

Саме завдяки завзяттю Маргарити Костянтинівни в СРСР було створено першу й найпопулярнішу методику гри на саксофоні. Здійснивши багато перекладень для саксофона різноманітних класичних і джазових творів, М. Шапошнікова значно розширила виконавський та педагогічний репертуар саксофоністів різного рівня (зокрема дитячий). За свою багаторічну педагогічну діяльність артистка виховала велику кількість талановитих музикантів, які гідно репрезентують її мистецьку школу в усьому світі.

Цього року Маргариті Костянтинівни виповниться 80 років. Вона має багато почесних звань та нагород, є почесним членом журі різноманітних світових конкурсів та фестивалів, автором педагогічних праць тощо. Утім, можливо, найголовнішим є те, що саме вона вперше перемогла наявні гендерні перепони і стала справжнім «лицарем саксофону», переконливо продемонструвавши суспільству, розум якого щільно наповнений безглуздими стереотипами, що жінка має право на визнання, має право бути талановитою, має право грати на тому інструменті, яким звучить її душа.

*А. С. Дуднік*

### **ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА ЯК НАПРЯМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА**

З появою фотографії художньому мистецтву довелося пристосуватися до нових умов, піти від реалізму до нових оригінальних стилів. З появою першої відеокамери театр частково перевтілюється в кіно. Технологічний прогрес змінив і музичне мистецтво. Але найцікавіший і найбільший вплив технологічного прогресу на музику втілюється в окремому напрямку, який називається електронною музикою.

Електронна музика — широкий термін, що позначає музику, створену з використанням електронних інструментів та комп'ютерних музичних програм.

Уперше термін «електронна музика» з'явився у 1951 р. в декларації групи музикантів, що працювали в Кельнській студії RTF Elektronische Musik (Е.М.А.К.).

Все почалося з винаходу фонографа в 1878 р. першого пристрою, що дозволив записати і відтворити звук. Його найближчим нащадком став терменвокс, винайдений Львом Терменом в 1919 р. Адепти італійського футуризму створювали неймовірні опери з аудіо-фрагментів, зібраних на полях реальності: звуки фабрик, залізниць, шум вітру і тріск електропередач.

Наступним технологічним проривом став винахід магнітної стрічки звукозапису в 1930-х рр. 1955–65 рр. стають вирішальними в історії електронної музики. З'являються перші комп'ютери, за допомогою яких створюються повністю електронні композиції. Саме в цей момент серед музикантів народжується інтерес до електроніки. У цей період з'являються звичні нині, але абсолютно

інноваційні тоді електро- і бас-гітара, перший повноцінний, функціональний синтезатор — легендарний Moog.

З початком 70-х рр. електронна музика входить до масової культури. У середині 70-х рр. викристалізувалися перші суто електронні течії, спочатку в авангардному напрямку. Водночас традиційні електронні техніки адаптуються до андеграундової танцювальної музики; народжується традиція семплування.

Під кінець 70-х рр. у межах рок-напрямку «Нова хвиля» починають з'являтися перші альбоми електронної популярної музики. Водночас електронна музика продовжує розвиватись і як академічне мистецтво.

На зламі 1970–80-х рр. настає стрімкий розвиток технологій у галузі електроінструментів. З'являються перші масово вироблені секвенцери, а пізніше — програвачі барабанів. У 1983 р. впроваджується стандарт MIDI. З розвитком мікрокомп'ютерів на початку 1980-х рр. стає можливим їх використання як програмних синтезаторів і секвенцерів.

У 80-х рр. електронне звучання назавжди затверджується в популярній музиці.

На початку 1990-х танцювальна електронна музика остаточно затверджується як провідний напрям («мейнстрім»). Крім того розвинулись нові течії.

У ХХІ ст. електронна музика увійшла як один із музичних жанрів, що найдинамічніше розвивається. Цьому слугувала доступність її створення.

На початку 2000-х з'являється такий жанр, як дабстеп, популярними стають драм-енд-бейс, джангл, євроденс, євротранс, електро-хауз, транс, мінімал.

Одним із перших українських авторів, що зацікавився електронікою, в тому числі АНС, був С. Л. Крутиков.

У 1970–80-ті рр. в Україні починається освоєння електроінструментів. Новий поштовх у розвитку електронної музики надало звільнення України з лещат соцреалізму. Композитори отримали можливість стажуватися за кордоном і освоювати іноземний досвід.

У 1997 в НМАУ відкрито першу в Україні кафедру музично-інформаційних технологій.

На думку музикознавиці К. Мариняк-Черевко, на початку ХХІ ст. стало можливим говорити про українську національну школу електронної музики.

*О. Б. Давидов*

## **ФОРМОУТВОРЮЮЧІ ФУНКЦІЇ ЕЛЕКТРОГІТАРИ-СОЛО В МУЗИЧНОМУ ТВОРІ**

Формоутворюючі функції електрогітари-соло концентруються упродовж інструментального мелодичного фрагменту (розділу) твору або упродовж окремого твору як художнього цілого. У ХХ–ХХІ ст. музика в стилях блюз, свінг, джаз та його різновиди, а також рок і метал базується на віртуозній техніці та імпровізації електрогітари-соло.

Соло на електрогітарі властиві композиціям під акомпанемент кількох інших інструментів або великого ансамблю. Склад інструментального супроводу для соло електрогітари може варіюватися від невеликого у кількісному відношенні — від малого (дует — квартет) — до великого ансамблю (біг-бенд) або оркестру. Несупроводжувана музика на акустичній гітарі зустрічається в народній і класичній музиці, починаючи з виникнення інструменту, тоді як використання

класичної гітари у функції сольного голосу в ансамблі сходять до барочного концерту.

Формоутворюючі функції електрогітари-соло у жанрі мініатюри слід розподілити, по-перше, за їх роллю в конструкції музичного твору і, по-друге, за інструментальним складом, для якого призначений відповідний твір. Залежно від розташування соло електрогітари у формоутворенні музичного твору із ансамблевим акомпанементом слід визначити такі формоутворюючі функції солюючого інструменту: прелюдійну, інтерлюдійну, постлюдійну, а також функцію темоутворення. Але якщо музичний твір написаний виключно для електрогітари-соло, то формоутворення як таке цілком охоплює обсяг всього художнього твору.

Отже, у широкому сенсі у творах, написаних виключно для електрогітари, солюючому інструменту належить сукупна формоутворююча функція, що проявляється на всіх етапах розвитку музичної драматургії. Зокрема, у баладі Джека Тхаммарата для електрогітари-соло і прелюдійна, і темоутворююча, і інтерлюдійна, і постлюдійна функції належать виключно солюючому інструменту.

*І. Г. Бакиєєв*

### **ІНКЛЮЗИВНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА. ПІДГОТОВКА ВИКЛАДАЧА СПЕЦДИСЦИПЛІН ДО РОБОТИ З УЧНЯМИ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНИМИ ПОТРЕБАМИ (РОЗЛАД АУТИЧНОГО СПЕКТРА)**

За останні роки зростання попиту на інклюзивну освіту зумовило необхідність придбання викладачами-музикантами нових компетентностей у сфері роботи з дітьми з особливими освітніми потребами. Через відсутність спеціалізованих навчальних курсів та недостатню кількість методичного матеріалу набуває актуальності обмін педагогічним досвідом між викладачами.

Інклюзивна освіта — індивідуалізована система навчання дітей з особливими освітніми потребами в умовах масової мистецької освіти. Інклюзивна освіта передбачає створення освітнього середовища, яке б відповідало потребам і можливостям кожної дитини, незалежно від особливостей її психофізичного розвитку.

Особливі освітні потреби — це потреби в умовах, необхідних для оптимальної реалізації актуальних і потенційних можливостей (когнітивних, енергетичних і емоційно-вольових, враховуючи мотиваційні), які може проявити дитина з вадами розвитку в процесі навчання.

Розлади аутистичного спектра — спектр психологічних характеристик, що описують широке коло аномальної поведінки і труднощів у соціальній взаємодії і комунікаціях, а також жорстко обмежених інтересів і часто повторюваних поведінкових актів.

Успішний навчальний процес під час роботи з дітьми з особливими освітніми потребами зумовлюється наявністю у викладача базових знань щодо розладів аутичного спектра та досвіду роботи в галузі дитячої педагогіки. Водночас важливим є дотримання меж професійної кваліфікації: викладач має займатися суто навчальним процесом, а не корекційною терапією, психоаналізом тощо. Це, а також межсекційний характер проблеми, зумовлює потребу участі асистента-психолога. Саме асистент оптимізує навчальний процес таким чином, щоб викладач діяв у межах власних професійних компетентностей.

На викладача лягає відповідальність за розроблення індивідуальної методики для кожного учня, асистент оптимізує методику згідно з нозологією та власними професійними компетентностями, консультує викладача та оптимізує навчальний процес.

Через велику різноманітність розладів аутичного спектра розроблення методики навчання має експериментальний характер, корегується та доповнюється в процесі використання. У процесі розроблення методики слід спиратися на: висновок з ресурсного центру, власні професійні компетентності, поради асистента-психолога, власні спостереження та спостереження асистента-психолога під час навчального процесу.

Для досягнення успіху в навчальному процесі слід враховувати:

1. Міжсекційний характер проблеми, що зумовлює необхідність взаємодії двох фахівців, чіткий поділ сфер відповідальності за навчальний процес.
2. Наявність гнучкої, адаптивної методики навчання, що зумовлено широким різноманіттям розладів аутичного спектра.

*В. О. Лебедева, С. Я. Школьнік*

### **СУЧАСНІ ВИМОГИ ДО МЕТОДИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА ЯК ДО ПОКАЗНИКА ЙОГО ПРОФЕСІЙНОГО РІВНЯ**

Поняття «культура» є багатограним і розглядається як механізм, що регулює поведінку та життєдіяльність людини, є специфічно людським засобом життя, її взаємодії з навколишнім світом і собою. У сучасних гуманітарних науках виокремлюють різні види культури: політико-правову, наукову, комунікативну, соціальну, художньо-естетичну, фізичну, побутову, педагогічну.

На сучасному етапі розвитку України як незалежної держави суспільством висуваються нові вимоги до такого соціального інституту, як освіта, а саме: відхід від застарілих форм і методів роботи до пошуку нового в педагогічній співпраці студента й викладача, спонукання до творчої співпраці, до саморозвитку особистості майбутнього педагога. Метою тез є визначення необхідності формування методичної культури педагога-музиканта як найвищого показника його професійної готовності, а саме: гармонійної узгодженості всіх засобів і методів його педагогічної майстерності, його чуття міри у спілкуванні та поданні навчального матеріалу, ефективності педагогічного впливу на студента.

Основним показником методичної культури педагога-музиканта є його досягнення в освітньо-виховній діяльності, спрямованість на самовдосконалення, інформаційний пошук і творчий саморозвиток. Зважаючи на потреби сьогодення, необхідно посилювати роль педагогічної науки, її вплив на практику. Такою інтеграцією науки та практики є педагогічний пошук фахівців, що не тільки опрацьовують методику свого навчального предмета, але й виявляють потребу вивчення та впровадження передових новітніх технологій, базуючись на свій життєвий і професійний досвід. Прикладом такої діяльності можна вважати навчально-розвивальні музично-практичні інтегровані заняття у формі міні-музиклів «У гостях у дитячому садку», «Сім нот», «Пан Коцький» тощо, розроблені викладачем — автором тез у співпраці зі студентами.

За мету таких заходів, які є основою професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, ми ставимо: навчити студентів вирішувати

завдання музичного виховання, завдяки сформованим вокально-хоровим навичкам і навичкам акомпанування, складати сценарний план, створювати стилізовані сценічні костюми; розвивати творчі рефлексії студентів, емоційну сферу, креативне мислення, музичні здібності, потребу самовдосконалення та творчого пошуку; виховувати музичний смак, творче ставлення до майбутньої професії, набувати вміння досягати взаєморозуміння в дитячому колективі, формувати ціннісні орієнтації студентів щодо високохудожніх музичних уподобань. Такі інтегровані заняття є основним підґрунтям для оволодіння навчально-методичною базою майбутньої педагогічної діяльності, їх доречно демонструвати студентам, особливо першокурсникам, з метою ознайомлення з фахом.

У творчому процесі взаємодії педагога та студента, основаному на оволодінні певними виконавськими вміннями й навичками, студентів необхідно спонукати до нових методичних знахідок і застосування їх у різних ситуаціях. Отже, педагоги, які запроваджують креативні форми й методи навчання, високий рівень методичної культури, що визначається ініціативністю, прагненням до нестандартних підходів до справи, активною пошуковою діяльністю, спрямованою на розв'язання науково-методичних проблем, високий рівень самореалізації, працездатності, відповідальності, впевненості у своїх переконаннях, формуванні досвіду духовного та професійного самовдосконалення, повинні не тільки організовувати свою педагогічну діяльність, але й самостійно будувати необхідні умови для цієї діяльності.

*В. О. Волвач, Т. В. Бєсшапошнікова*

### **ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ**

Педагогічна спрямованість розвитку концертмейстерської майстерності має на меті виховання навичок, необхідних піаністу для професійної діяльності акомпаніатора, а саме швидкої орієнтації у фактурі акомпанементу, надбання виконавської свободи в трактуванні партії акомпанементу, отримання навичок транспортування. З'ясовуючи основні ознаки, на яких базується майстерність професійного акомпаніатора, треба зупинитись на функціях концертмейстера та відокремити їх від виконавських та артистичних якостей професії акомпаніатора.

Концертмейстерська майстерність є широко розповсюдженою сферою діяльності піаніста. У дореволюційні часи навчання концертмейстерської майстерності не існувало. У післяреволюційні часи з'явилися перші концертмейстерські класи, але над питаннями методики не замислювались, вважаючи, що піаністична практика виявить та розвине здібних та відбракє неспхильних.

У п'ятдесяті роки минулого сторіччя дворічне навчання не спроможне було надати необхідного професійного рівня фахівцю: навчання піаніста не відповідало вимогам художньої практики. Ці вимоги можна сформулювати так: читай швидко ноти; розумій думку у відтворюваних звуках, їхніх зв'язків та роль у побудові цілого; вмій не тільки прочитати фортепіанну партію, але й бачити та ясно уявляти партію соліста і всіма піаністичними виконавськими засобами намагайся більш яскраво її виразити.

Які ж педагогічні завдання повинен вирішувати педагог на заняттях з дисципліни «Акомпанемент», щоб майбутній фахівець отримав впевненість у своїй

професійній майстерності як акомпаніатор? Треба, щоби майбутній вчитель музичного мистецтва вмів розподіляти нотний текст музичного твору на смислові уривки, відчував гармонію, рух мелодії, темп і ритм твору, тобто з'єднав всі компоненти музики в цілісну музичну картину. Окрім цього, слід сприймати також партію співака, розташовану на окремому нотному стані. Щоб вільно орієнтуватися в такій партитурі, необхідно володіти навичками спрощення фактури акомпанементу. Окрім акомпаніаторського досвіду, педагогічний аспект концертмейстерської роботи потребує специфічних навичок і знань, спрямованих на корекцію дитячих голосів стосовно точного інтонування, інших якостей виконавської майстерності.

Педагогічно-концертмейстерська діяльність значно відрізняється від акомпаніаторської, яка потребує від піаніста наявності яскравих виконавських даних, почуття сцени. Можна визначити напрями музично-технічного виховання, якими повинен займатися педагог із дисципліни «Акомпанемент», що потребує наявності не тільки музично-технічної бази, але й володіння деякими прийомами та засобами, що забезпечують якісне акомпанування музичних творів.

Акомпаніатору-початківцю доречно буде використовувати наступних методичних рекомендацій: зробити зоровий та внутрішньо-слуховий аналіз музичного твору: тональність, ритм, фактура, гармонійна основа; виділити основний нотний текст; не намагатися виграти досконали всю партію акомпанементу; підтримувати мелодійну лінію на початковій стадії розучування, полегшувати партію лівої руки, при виконанні твору в швидкому темпі уникати стрибків у партії лівої руки, переносючи частину акорду в партію правої руки; уникати під час гри за гармонійними функціями арпеджированого акомпанементу (у басовому ключі) тісного розташування акорду (краще розташувати ступені акорду наступним чином: I, V, I, III); спрощувати фактуру вступу; намагатися урізноманітнювати фактуру акомпанементу при виконанні пісні куплетної форми: змінювати ритмічний малюнок, грати партію правої руки в різних октавах, брати акорди в різних обертах; охоплювати поглядом наступні один-два такти при акомпануванні музичного твору; слідувати за виконанням вокальної партії та, в разі необхідності, вміти належним чином зорієнтуватися.

Таким чином, дотримуючись поданих методичних рекомендацій, майбутній вчитель музичного мистецтва отримає базу, необхідну для подальшого самостійного удосконалення такого творчого процесу, як акомпанування.

*А. А. Миронова, І. А. Канне*

### **АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Гармонійний розвиток творчої особистості в процесі музично-виконавської підготовки є одним із найважливіших завдань музичної педагогіки, оскільки сучасна освіта орієнтується на гуманізацію, відродження національних традицій, формування людини з високим рівнем духовності. У наш час існує ґрунтовна методична система розвитку творчої сфери та музичного мислення, оволодіння інструментально-технічними навичками.

Проблеми інструментально-виконавської підготовки досліджували відомі педагоги: О. Алексєєв, Н. Любомудрова, Б. Міліч, Г. Нейгауз, Г. Ципін та ін.



У сучасних умовах необхідне оновлення змісту музичного навчального матеріалу, наближення його до практичних потреб викладання музики в закладах дошкільної та загальної середньої освіти. До перспективних напрямів слід віднести практичне застосування інтеграційних процесів у системі музичних дисциплін. Важливими є питання індивідуалізації підготовки студентів, формування вже в стінах вузу індивідуального стилю музично-педагогічної діяльності майбутніх учителів, виховання навичок самоосвіти, розширення можливостей творчої самореалізації під час удосконалення музично-виконавської майстерності.

Виховання творчих здібностей студентів передбачає значне розширення художнього досвіду. Здатність до емоційно-естетичного переживання музичних образів розвивається тоді, коли є широка обізнаність з репертуаром, можливість порівняння художніх вражень. Важливу роль відіграє не тільки ознайомлення з художніми творами на рівні сприймання, а насамперед процес власного виконання музики, формування високої культури виконання різних за змістом та емоційним наповненням творів. Необхідно переглянути традиційні підходи до складання навчального репертуару. Доцільно обмежити кількість розгорнутих форм, перенести акценти з опрацювання великих творів на виконання високохудожніх мініатюр, які не потребують багато часу для вивчення тексту. Накопичення невеликих творів та музичних фрагментів повинно стати основою виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва дитячих закладів освіти. Такий підхід сприятиме широкому ознайомленню з художніми напрямами світової музичної культури, розвитку емоційного сприймання та стимулювання творчої активності. Ефективним засобом спонукання до творчості та підвищення рівня професійної обізнаності студентів є ескізне розучування творів. Характерною ознакою професійної компетентності майбутнього вчителя є мобільність його знань, умінь та навичок. Використання художніх знань у повсякденній роботі вчителя залежить від того, як ці знання упорядковані. Успіху в естетичному вихованні школярів може досягти той учитель, який може проілюструвати власну думку доречним та цікавим музичним твором. Під час індивідуальної музично-виконавської підготовки необхідно надавати студентам можливість виявити творчий підхід до компонування творів, що сприятиме формуванню навичок творчого узагальнюючого мислення. Світова художня класика є фундаментом музичної підготовки. Проте завдання майбутнього спілкування зі школярами висувають вимоги формування смаків, орієнтованих й на сучасне мистецтво. Наукові спостереження доводять, що музичні уподобання базуються, як правило, на звичайних слухових канонах, сприйняття новітніх звучань часто викликає непорозуміння. Таким чином можна констатувати факт відриву сприймання музики від випереджаючого розвитку музичного мистецтва. Установка на осягнення новаторських тенденцій у мистецтві має пронизувати навчальну діяльність студентів з молодших курсів. Новаторська спрямованість художніх уподобань студентів є показником їх творчого розвитку та професійної зрілості. Оновлення змісту фахових дисциплін передбачає широке залучення до вивчення народної творчості, усвідомлення ролі національної культури в естетичному вихованні дітей, вивчення популярних жанрів та різних форм молодіжного музикування, ознайомлення з духовною музикою, знання якої є важливим компонентом філософського пізнання світу.

## СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ДЕТЕРМІНАНТИ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В ПЕРІОД 1920–1930-Х РР.

Становлення китайського хорового мистецтва та його найважливіших сегментів — композиторської творчості та виконавства, а також системної освіти — має складний шлях історичного розвитку. Цей динамічний процес, безпосередньо пов'язаний з суспільно-політичними та ідеологічними змінами в країні, припадає на ХХ ст. та складається з декількох важливих етапів.

На шляху ствердження співочого професіоналізму і створення національного хорового репертуару в Піднебесній вагомим представляється період 1920–1930-х рр., що усвідомлюється нині як новий етап розвитку музичного мистецтва Китаю загалом. Тогочасні культурні і політичні події (протистояння японській агресії й боротьба за незалежність країни) значно вплинули на кристалізацію національного хорового мистецтва, популяризацію і розвиток хорової пісні патріотичної скерованості, доступної для масового виконання.

Виняткове значення в означений хронологічний період посідає засвоєння китайськими митцями західно- та східноєвропейської академічних традицій, музично-композиційних норм, акордово-гармонічного багатоголосся та поліфонічної техніки. Значною мірою ствердження засад хорового мистецтва зумовлено відкриттям спеціальних навчальних музичних закладів (зокрема консерваторії у Шанхаї, 1927 р.) як своєрідних культурних і освітянських центрів.

У творчості китайських композиторів генерації 20-х рр. (Лі Шутон, Сяо Юмей, Хуан Цзівей, Чжао Юаньжень та ін.) поступово удосконалювалася практика хорового письма. При опорі на досягнення зарубіжних композиторських шкіл та вітчизняний досвід вказані митці створюють низку творів, які відіграють суттєву роль у концертному та педагогічному процесі.

Провідними тенденціями розвитку китайського хорового мистецтва у період 30-х рр. ХХ ст., на наш погляд, є:

- усвідомлення естетичної значущості хорової музики та впровадження в цій сфері актуальних ідей доби;
- формування концертно-виконавського та педагогічного хорового репертуару;
- розширення тематики і образності хорових творів, поява композицій патріотичної спрямованості;
- засвоєння жанрових моделей і канонів європейського хорового мислення при збереженні і переосмисленні національних співочих традицій та інтонаційно-ладової специфіки;
- збагачення жанрової палітри хорової музики взірцями багатоголосної масової пісні та масштабними кантатно-ораторіальними циклами;
- застосування народного мелосу в якості основи хорових композицій;
- поява хорів а саррелла поруч з опусами з інструментальним супроводом.

Значному розширенню художньо-сміслових горизонтів хорової музики в руслі вищезазначених тенденцій сприяла творчість митців покоління 30-х рр. ХХ ст., серед яких: Ма Січунь, Сян Сінхай, У Бокао, Цюй Сісянь, Хуан Цзі, Чжоу Шуань та ін.

## **ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЛЮ ШИКУНЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ: АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Культуротворчі процеси сучасного світу все більше відзначаються глибинними інтеграційними й глобалізаційними тенденціями, які найяскравіше проявляються на цивілізаційній осі Схід-Захід. З особливою інтенсивністю та результативністю ці процеси відбуваються між сучасним Китаєм, з одного боку, та Європейським і Північноамериканським континентом — з іншого. Разом зі стрімким розвитком китайської економіки, що в останні десятиріччя увійшла на лідерські позиції у світі, не менш динамічно відбувається розвиток і модернізація сфери культури і мистецтва Китаю, й зокрема такої галузі як музично-виконавське мистецтво, яке не в останню чергу збагатилося саме через отримання величезною кількістю китайських студентів вищої мистецької освіти в європейських країнах, зокрема і в Україні. Наслідком таких процесів у КНР нині можемо спостерігати відкриття усе нових і нових закладів культури і мистецтва — музичних театрів, філармоній, інших концертних інституцій, а також інтенсивне становлення сучасної системи музичної освіти, та як наслідок — появу великої кількості молодих яскравих музикантів світового рівня різноманітних спеціальностей, які впевнено здобувають світове визнання на найпрестижніших концертних сценах, міжнародних музичних змаганнях тощо.

Яскравою складовою сучасного музичного мистецтва Китаю нині по праву є галузь фортепіанного виконавства, яка за останні півстоліття пройшла інтенсивний шлях своєї еволюції та дуже швидко опинилася на мистецькій лаві світових лідерів. І сьогодні китайські піаністи системно перемагають на авторитетних світових міжнародних конкурсах, демонструючи стійкі й блискавичні перспективи завоювання найвищих позицій на Олімпі світового виконавського мистецтва.

Одним з піонерів китайського фортепіанного мистецтва, який своєю творчою діяльністю неодмінно сприяв його становленню, подальшому стрімкому злету та визнанню творчих досягнень на світовому мистецькому горизонті, є видатний піаніст — Лю Шикунь. Здобувши перемогу на Першому міжнародному конкурсі піаністів імені П. І. Чайковського у 1958 р. (разом з такими майстрами фортепіанної гри, як американець Ван Кліберн та росіянин Лев Власенко), Лю Шикунь згодом отримав всебічне визнання як блискучий піаніст-виконавець, композитор і педагог, чим ознаменував початок так званого фортепіанного буму в Китаї, а з ним — і поступового становлення та упевненого сходження китайської фортепіанної школи. І якщо різноманітні аспекти сучасного музично-виконавського мистецтва Китаю вже неодноразово піддавалися музикознавчому дискурсу в науковому середовищі України, то безпосереднє і всебічне висвітлення провідної ролі Лю Шикуня під час формування засад фортепіанного виконавського мистецтва в цій країні, а також його творчих здобутків на концертній, композиторській та педагогічній нивах поки ще залишається актуальним для фундаментальних досліджень.

Основними векторами майбутнього дослідження можуть виступити наступні аспекти: аналіз, систематизація й характеристика наукових джерел та

історіографії з питань реконструювання фактів і матеріалів щодо творчої діяльності Лю Шикуня та розвитку китайського фортепіанного мистецтва; дослідження процесу формування і розвитку національного фортепіанного мистецтва Китаю в його зв'язках зі світовою музичною культурою окресленого часу; висвітлення загальної панорами творчої діяльності Лю Шикуня та його внеску в розвиток музичного мистецтва Китаю; висвітлення основних напрямків музично-педагогічної діяльності Лю Шикуня, зокрема у справі організації та функціонування системи дитячих музичних шкіл, узагальнення базових засад його авторської фортепіанної методики та досвіду використання її у власній практиці; характеристика творчих досягнень Лю Шикуня на композиторській ниві та виявлення специфічних ознак жанрово-стильового комплексу його музичних творів; аналіз особливостей виконавської стилістики та інтерпретацій у фортепіанній творчості Лю Шикуня.

Отже, окреслена проблематика потребує створення цілісного творчого портрету видатного піаніста, композитора й педагога Лю Шикуня в контексті розвитку сучасного фортепіанного мистецтва Китаю, що вбачається актуальним і перспективним для сучасної музикознавчої науки.

*Лу Туңцзе*

#### **РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ СФЕРИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Камерно-вокальна музика — одна з пріоритетних сфер творчої реалізації сучасних українських композиторів. У цій найвагомішій художній царині, що віддзеркалює складний синтез двох смислоутворюючих сегментів — музично-інтонаційного та вербально-поетичного — втілюються провідні мистецькі тенденції доби й метаморфози в образній та жанрово-комунікативній системі. В атмосфері естетичних перетворень і мовностильових новацій останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. українська камерно-вокальна творчість і виконавство постають полем творчих експериментів та інтонаційно-художніх пошуків.

У жанровому аспекті, камерно-вокальна музика охоплює: 1) пісенно-романсову лінію творчості, спрямовану на втілення переважно індивідуально-особистісного, ліричного за природою начала; 2) вокальні цикли різної структури й змістовної орієнтації; 3) камерну сольну кантату, що є наслідком мікстових процесів у сучасному музичному мистецтві, відтворення різних емоційно-психологічних станів та різноманітної гами почуттів.

Широта образно-тематичного діапазону, стильова відкритість (від неоромантичної скерованості, неосимволізму до складної полістилістичної організації з використанням елементів алеаторики, додекафонії, а також техніки мінімалізму) і мовна мобільність характеризують еволюційний розвиток української камерно-вокальної сфери останніх десятиліть.

При значній розбіжності індивідуально-стильових рис, загальними ознаками репрезентації камерно-вокальної сфери у творчості українських митців, зокрема В. Бібіка, І. Гайденка, В. Губаренка, Ю. Іщенко, О. Козаренка, І. Карабиця, О. Красотова, Л. Дичко, В. Сильвестрова та ін. в останню третину ХХ — поч. ХХІ ст., є:

- звернення до широкого кола поетичних текстів як джерела вокальної інтерпретації;
- різноманітність трактування співочої партії та тяжіння до концентрованості музичної мови;
- насичення романсової лексики ознаками драматичної оповіді, балади, апелювання до філософсько-монологічного типу висловлювання при збереженні уваги митців до відтворення лірико-суб'єктивної сфери;
- прагнення максимальної індивідуалізації в трактуванні сюжетної основи;
- посилення драматургічної ролі інструментального супроводу, його тембральне збагачення камерно-оркестровими засобами;
- тенденція до циклізації вокальних мініатюр та втілення в камерно-вокальній музиці ідеї сучасного художнього синтезу.

*Дін Боюй*

### **ОПЕРА ЦЗІНЬ СЯНА «СХІД СОНЦЯ»: КИТАЙСЬКО-ЄВРОПЕЙСЬКІ ПАРАЛЕЛІ**

Прем'єра оригінальної китайської опери «Схід сонця» відбулася в Оперному театрі НСРА 17–21 червня 2015 р. Класична драма з однойменною назвою в китайській літературі ХХ ст. посідає лідируючу позицію. Її автором, відомим китайським драматургом Цао Юєм (1910–1996), у цій п'єсі, створеній у 1935 р. і виданій уперше наступного року, широко і яскраво презентовані особливості життя різних соціальних прошарків у 1930-х рр. у великому місті (Шанхаї) та гострі конфлікти, які виникають в умовах розвитку капіталізму в країні, і цією глибиною історичного змісту вона вирізняється з-поміж усіх інших творів цього митця.

Переосмислення цієї драми з театральної на оперну відбулося через 80 років від її написання. Протягом цих десятиліть чимало режисерів пропонували різні постановки цієї п'єси, акценти в яких дещо змінювалися відповідно до еволюції ідеологічних реалій Китаю. Двічі цю драму екранізовано. Проте, саме відзначаючи 80-річчя написання цього драматичного твору, відомий сучасний китайський композитор Цзінь Сян, сценаристка Ван Фанг (донька Цао Юя), режисер Лі Люй та інші члени творчо-постановочного колективу презентували нове прочитання відомого в Китаї твору, перенісши драматургічну дію на оперну сцену.

Завдяки долученню до складання лібрето опери дочки Цао Юя, Ван Фанг, яка глибоко розуміє і відчуває неповторні трагічні емоції цього непересічного для китайської літератури твору, постановникам вдалося відтворити тонке нюансування в зображенні персонажів та їхнього соціального світогляду.

Музика Цзінь Сяна в опері «Схід сонця» характеризується виразністю, стислістю і конкретикою зображальних засобів, багатим відчуттям кольорів почуттів головних персонажів, чіткими й виразними стилістичними ознаками місця й часу дії. У процесі створення опери композитор особливо акцентує на посиленні драматичного конфлікту музики і точно формує музичні образи персонажів.

Яскраву і вичерпну характеристику, яку надав п'єсі «Схід сонця» відомий радянський і російський учений-сходознавець М. Л. Титаренко («Цао Юй відтворює життя приморських міст Китаю 1930-х [років], контрасти суспільства

посилюються вибором місця дії — від фешенебельного готелю до брудного при-тону. Завдяки яскравості характерів і багатству виражальних засобів трагедія зберігає величезну пізнавальну й художню цінність, є благодатним сценічним матеріалом»), значною мірою можна перенести і на однойменну оперу Цзінь Сяна.

У п'єсі Цао Юя, як і в опері Цзінь Сяна, вельми відчутна сюжетна схожість з усесвітньо відомими європейськими творами — романом «Дама з камеліями» О. Дюма-сина та оперою «Травіата» Дж. Верді. Попри те, що дія в цих творах відбувається у Парижі століттям раніше за події в п'єсі та опері «Схід сонця», головною об'єднуючою сюжетною лінією в них є показ долі пропавших жінок, у яких природна душевна благородність і різнобічна обдарованість стикається з принизливими умовами існування в якості утриманок багатіїв та приреченого на поразку намагання вирватися за межі порочного кола життєвих обставин, що склалися. Для головних жіночих персонажів характерна жертвовність: у Віолети заради щастя сестри коханого чоловіка, у Бай-лу — через жалість та бажання захистити і врятувати юну дівчинку на прізвисько Іграшка, яку життєві обстави-ни штовхнули на шлях ганьби і сорому. Проте, якщо в європейському варіанті Травіата все ж в останні хвилини життя помирає від хвороби в обіймах коханого чоловіка і знаходить примирення з його батьком, Бай-лу покінчує життя само-губством, визнавши своє безсилля в боротьбі з оточуючою дійсністю.

Порівняння сюжетних ліній, драматургічних рішень і музичних харак-теристик головних персонажів європейської опери «Травіата» з китайською «Схід сонця» потребує детального аналізу і є перспективним для подальшого детального дослідження.

*Кун Чжуцзюнь*

### **ААРОН АВШАЛОМОВ — ФУНДАТОР КИТАЙСЬКОЇ ОПЕРНОЇ ТА СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ ХХ СТ.**

Китайське традиційне музичне мистецтво упродовж тисячоліть існувало в межах свого замкненого культурного простору, розвиваючись за власними непорушними принципами та законами, які історично склалися під впливом національної картини світу. Процес зародження та поступового становлення нового китайського музичного мистецтва, орієнтованого на використання єв-ропейських принципів музичного мислення, музичної мови та формоутворен-ня, розпочався лише на початку ХХ ст. завдяки бурхливим політичним і соціо-культурним змінам у житті Китаю, які призвели до його входження до світового культурного простору та відповідної зміни художніх парадигм.

Одним з основоположників нового китайського музичного мистецтва ХХ ст., фундатором китайської опери європейського типу та симфонії є відо-мий китайсько-американський композитор та музичний діяч російського похо-дження Аарон Авшаломов (1894–1965). У своїй плідній творчій діяльності він прагнув до органічного поєднання китайської та європейської музичних тради-цій у контексті діалогу східної та західної культур.

Музика А. Авшаломова являє собою своєрідний синтез національного ки-тайського мелосу, ритміки та специфічного інструментарію з європейськими

принципами тематичного й драматургічного розвитку музичного матеріалу, його новим темброво-фонічним (передусім оркестрово-симфонічним, а також вокально-ансамблевим і хоровим) викладенням, використанням притаманних європейській традиції музичних форм і засобів.

Композиторська спадщина митця є масштабною, багатоманітною і значною за своїм змістом та обсягом. Творчий доробок А. Авшаломова містить 4 опери, написані на китайські історико-легендарні сюжети («Гуань Інъ — богиня милосердя» (1925), «Сутінкові години Ян Гуйфей» (1933), «Велика стіна» (1941) та «Сон Вей Лінъ» (1949); 5 балетів («Душа Цина» [«Кинсей»], 1925; «Сон Вей Лінъ», 1936; «Чанг Куей»; «Будда та п'ять земних духів», 1942; «Фенг Хуанг», 1943); 4 симфонії (№ 1, 1938; № 2, 1949; № 3, 1950; № 4, 1951); симфонічну поему «Алеї Пекіну» (1934); інструментальні Концерти для фортепіано з оркестром (1935), скрипки з оркестром (1937) та флейти з оркестром (1948); симфонічну Сюїту з балету «Душа Цину» (1925), симфонічний твір «Чотири біблійні картини» (1928), музична мова яких пов'язана з інтонаціями єврейських літургійних мотивів («Молитва цариці Есфірі», «Ревекка коло криниці», «Руф та Ноєм», «Процесії»); струнний Квартет (1954), а також велику кількість окремих фортепіанних, вокальних, оркестрових п'єс різних жанрів, творів для китайських традиційних інструментів піпа та ерху, музику до вистав тощо.

Саме А. Авшаломову належить честь створення першої китайської опери європейського типу — «Куань Інъ — богиня милосердя» (1925).

Симфонічна творчість А. Авшаломова, яка стала першоосновою усієї китайської симфонічної музики, значною мірою пов'язана з ім'ям знаменитого диригента та композитора Сергія Кусевицького (1874–1951). Саме на замовлення С. Кусевицького композитором написана Симфонія № 2 (1949). Симфонія № 3 (1953), створена А. Авшаломовим після смерті великого митця, присвячена автором «Пам'яті Сержа і Наталі Кусевицьких».

Утім, попри величезну роль А. Авшаломова у процесі формування нового китайського музичного мистецтва ХХ ст., її світове визнання, а також художню значущість мистецького доробку цього видатного музиканта, в українському музикознавстві дотепер практично немає наукових праць, спеціально присвячених висвітленню його творчої постаті та діяльності.

Значна актуальність дослідження творчої діяльності А. Авшаломова зумовлена її суттєвою художньою значущістю, необхідністю цілісного музикознавчого осмислення композиторської та культуротворчої діяльності митця в контексті парадигмальних змін у розвитку музичної культури Китаю першої половини ХХ ст. та становлення нового китайського музичного мистецтва європейського типу, а також недостатньою вивченістю означеної проблематики в українській музичній науці.

Важливими завданнями сучасної музичної науки є визначення історичної культуротворчої ролі А. Авшаломова в розвитку музичного мистецтва Китаю першої половини ХХ ст.; здійснення наукової реконструкції творчої біографії митця; висвітлення основних напрямів його творчої діяльності; визначення художньо-концептуальних засад композиторської творчості А. Авшаломова в контексті жанрових трансформацій музичного мистецтва Китаю першої половини

XX ст.; розкриття історичної ролі А. Авшаломова як основоположника китайської опери європейського типу; виявлення жанрово-стильових новацій оперної творчості композитора та загальна характеристика його оперної спадщини; визначення ролі А. Авшаломова як фундатора китайської симфонії.

*Цзян Чжаоюй*

### **УТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У ЖАНРІ МЮЗИКЛУ (НА ПРИКЛАДІ «КНИГИ ПІСЕНЬ. НА ЧУЖИНІ»)**

Мюзикл як синтетичний жанр музичного мистецтва вважається одним із найяскравіших втілень провідних тенденцій сучасної музично-театральної культури. Наприкінці XX ст. відбулися сприятливі умови для появи жанру мюзиклу в китайській культурі, які уможливили подальший розвиток творчого досвіду багатоговікових музично-театральних традицій (сицюй, дунцзо як синтезованих театральних видовищ). На ґрунті європейської моделі жанру на початку 2000-х рр. китайський мюзикл сформувався як явище професійної національної культури. Особливості національної моделі жанру мюзиклу пов'язані з багатством духовної спадщини китайського народу, а саме зі стародавньою поезією.

Репрезентантом національної ментальності, духовних констант, цінностей, світоглядних концептів слугує мюзикл «Книга пісень. На чужині», створений на основі збірника китайської класичної поезії «Ши цзин». В основу сюжету мюзиклу покладено не простий фабульний принцип, як, наприклад, у мюзиклах, присвячених висвітленню реальних подій у житті героїв, історії кохання, воєнних походів тощо. Драматургія мюзиклу «Книга пісень. На чужині» синтезує типологічні ознаки музичної драми кунцой лірико-епічного змісту (із сюжетно-фабульною складовою) та безсюжетної музично-поетичної п'єси (вірш для співу), зумовленої синкретизмом національних особливостей канонізованої структури поетичного мовлення, музичного супроводу і пластичних рухів.

Згідно з китайськими літературними теоріями аспекти суспільного та духовного життя не залишаються поза рефлексією поезії. Тому поетичні джерела репрезентують набагато більше сфер і аспектів культури. Символічне відображення музично-поетичного трактування дійсності в контексті синтезованої мультимедійної драматургії мюзиклу доводить тенденцію інтернаціоналізації жанру мюзиклу в китайській сучасній культурі.

Мюзикл «Книга пісень. На чужині» створений музично-театральним колективом Тяньцзяо з нагоди головної культурної події 2018 р. — фестивалю мистецтв «Зустріч в Пекіні». Стародавні поетичні тексти, покладені в основу мюзиклу, розкривають всю історичну інформацію про традиції, норів та звичаї китайського народу, церемоніально-ритуальну практику зі стародавніх часів, сільське господарство, побут та національний етикет.

Драматургія мюзиклу має ознаки трилогії, оскільки поєднує три частини «Книги пісень». Кожна частина відображає особливі культурні цінності, оскільки ґрунтується на музичному матеріалі народних пісень, приспівок, національних звукообразів. Мюзикл відтворює яскраву і колоритну картину життя та



побуту китайського народу в епоху його раннього розвитку. Водночас використовуються сучасні методи музикотворення. Друга частина мюзиклу розповідає про трьох друзів дитинства, один із яких стає генералом. Третя частина порушує тему любові до рідного краю, родини, тему жертвності заради високих духовних ідеалів. Слухач немов занурюється у внутрішній сюжет мюзиклу і відчуває себе частиною первозданного світу, в якому все, що відчувається і переживається, вперше. У цьому велике мистецтво пісенного слова «Книги пісень», що передає онтологічні звуковідчуття людини зі стародавнього світу.

*Чень Хайюнь*

### **ТВОРЧА ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР**

Однією з найяскравіших творчих особистостей у світовому музичному мистецтві ХХ ст. є знаменитий російсько-американський композитор, піаніст, музикознавець та культурний діяч Олександр Миколайович Черепнін (Alexander Tcherernin) (1899–1977). Він є представником другої генерації унікальної композиторської династії Черепніних, фундатором якої став його батько — видатний російський композитор Микола Миколайович Черепнін (1873–1945). Третє покоління цієї творчої династії репрезентовано двома синами О. М. Черепніна — відомими франко-американськими композиторами й музичними діячами Сергієм Олександровичем Черепніним (Serge Tcherernin, народ. 1941 р.) та Іваном Олександровичем (Ivan Tcherernin) Черепніним (1943–1998). Сини І. О. Черепніна — американські композитори Степан Черепнін (Stefan Tcherernin, народ. 1977 р.) і Сергій Черепнін (Sergei Tcherernin, народ. 1981 р.) представляють четверте покоління цієї династії.

Становлення творчої особистості О. М. Черепніна відбувалася у 10-ті — 20-ті роки ХХ ст. — період кардинальної зміни світоглядних і художніх парадигм у європейському і світовому музичному мистецтві. Музично-естетичні засади композиторської творчості О. М. Черепніна (особливо на її ранніх етапах) значною мірою зумовлені експерименталізмом, модерністськими ідеями та технологіями, пошуками нових форм музичного висловлювання, що призвели митця до створення власної оригінальної системи музичної композиції, центром якої є авторський дев'ятиступеневий лад і авторський принцип «інтрапункту» («ноти між нотою»), що протистоїть традиційному принципу контрапункту («нота проти ноти»).

Естетичні принципи творчої діяльності О. М. Черепніна певною мірою пов'язані і з впливом знаменитого творчого об'єднання «Світ мистецтва», одними з провідних діячів якого були батько митця — М. М. Черепнін — та його дід по материнській лінії — знаменитий художник О. М. Бенуа.

Важливу роль у філософсько-естетичній концепції О. М. Черепніна відіграють ідеї художнього універсалізму і духовної взаємодії культур світу.

Вже саме життя та творчість О. М. Черепніна, щільно пов'язані з музичним мистецтвом Росії, Франції, Грузії, Китаю, Японії, США, є своєрідним символом плідного діалогу культур Заходу та Сходу.

Особливу роль у його творчій діяльності відіграють зв'язки з музичним мистецтвом Китаю. О. М. Черепнін зробив величезний внесок у розвиток китайського музичного мистецтва ХХ ст. Він є одним з основоположників сучасної

китайської системи консерваторської освіти, фундатором та першим директором і професором Шанхайської консерваторії. О. М. Черепнін також активно сприяв формуванню китайської композиторської школи.

У свою чергу, образи та мотиви китайської культури знайшли широке відзеркалення в композиторській творчості О. М. Черепніна.

Утім, попри високу художню значущість композиторського доробку та світове визнання творчої діяльності О. М. Черепніна, його значну роль у розвитку світового, зокрема китайського музичного мистецтва ХХ ст., в українському музикознавстві дотепер практично немає наукових праць, спеціально присвячених висвітленню його творчої постаті та діяльності в контексті взаємодії музичного мистецтва Заходу та Сходу.

Композиторська та культуротворча діяльність О. М. Черепніна набула величезного значення в контексті взаємодії європейського та китайського музичного мистецтва ХХ ст.

Важливими завданнями сучасних музикознавчих досліджень у зазначеній проблемній сфері є відтворення творчої біографії О. М. Черепніна; висвітлення основних напрямів його творчої діяльності, визначення художньо-концептуальних засад композиторської творчості О. М. Черепніна та загальна характеристика його композиторської спадщини, визначення культуротворчої ролі цього видатного митця в розвитку музичного мистецтва та культури Китаю першої половини ХХ ст., визначення історичної ролі О. М. Черепніна як основоположника сучасної китайської системи консерваторської освіти, а також виявлення філософсько-естетичної та мовностильової специфіки композиторської інтерпретації китайської тематики в творах О. М. Черепніна.

*Чжан Юньшо*

### **ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗВУКООБРАЗУ ФОРТЕПІАНО ЯК ВТІЛЕННЯ ЗВУКОІДЕАЛУ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

Специфіка трактування звукообразу фортепіано в китайській музиці зумовлена зв'язком із народно-національними традиціями вокальної та інструментальної культури, а також духовною традицією, згідно з якою музична освіта є найважливішою частиною духовного розвитку людини, здатного зробити її гідною, піднесеною. У китайській філософії звук — це першооснова Світобудови, він символічно пов'язаний зі стихіями води, вогню, дерева, метала і землі — п'ятьма стихіями Буття. Гра на фортепіано є відображенням духовних цінностей і традицій високого мистецтва.

Характерні особливості фортепіано, які формують його національний звукообраз:

1) гармонічна колористика, витонченість темброво-колористичних образів відтворює імпресіоністичне трактування звукообразу інструменту з пріоритетом фонізму, тембрового колориту, сонорності, що є показником національно-стильової ідентичності китайської музики;

2) тяжіння до споглядальності, внутрішнього переживання звукомузичної експресії, інтровертивного звукопоглядання за подіями, що відбиває ментально-психологічні настанови світорозуміння та звуковідчуття буття;

3) високий рівень вербалізованості музики, насиченість програмним змістом, що орієнтує митця на звукообразальні прийоми письма, звукопис, звуко-наслідування та фактурно-темброва імітація прийомів гри на китайських традиційних інструментах струнно-щипкових та духових інструментів;

4) створення національного інструментально-виконавського стилю, що характеризується еkleктичністю музичної лексики: а) використання цитат, алюзій до музики Шопена, Ліста; б) використання прийомів та фактурних моделей романтичної піаністичної традиції (martellato і tremolo, віртуозні хроматичні пасажи з перехрещуванням рук, прийом октавних дублювань, елементів великої акордової техніки); французьких композиторів клавірної доби та імпресіоністичної традиції (колористина «педаля», темброво-регістрова та ритміко-гармонічна багатощаровість фактури, просторові ефекти розгалуження звукофер); в) наслідуванням аутентичної «дотекстової» традиції — гексахордовість, пентатоніка, видержаність високого тону, імпровізаційність, свобода, звуковий лінеарний аскетизм, нерегулярність метра;

5) володіння піаністичним туше, що потребує від виконавця вихованої витонченої штрихової культури, розвинутим звукообразним мисленням та накопиченим досвідом звукових асоціацій.

Специфіка звукообразного втілення міфологеми стихій природи у фортепіанних творах китайських композиторів ХХ ст. зумовлена художнім світовідчуттям китайців, яке є дуже поетичним, філософсько-етичним і символічним. Свідченням цьому слугує високий зміст китайської фортепіанної лірики, у якій оспівуються яскраві природні ландшафти, навіть персоналіфікуються образи води — ріки Хуанхе як матері Землі, що показує нам шлях. Міфологема стихії води, втілена у програмних фортепіанних творах композиторів Китаю, є найзначнішою проекцією психологічних та культурно-генетичних архетипів національної культури.

Народно-інструментальна лексика також вплинула і на формування національного фортепіанного стилю. Сумісна практика сольного та ансамблевого народно-інструментального музикування позначилася на фіксації в тексті звукообразів народних інструментів. Вони асимілювали з інтонаційної лексики, яка склалася в контексті народного музикування. Це характерні інтонаційні звороти, фактурно-орнаментальні структури (трелі, морденти, синкопи, фігуративні формули, пасажи, ритмічні та темброві остинато), прийоми гри та способи інструментальної артикуляції (щипкові, смичкові, ударні, шумові, «слизькі» рухи). Ці особливості фіксуються в фортепіанному тексті у вигляді візуально-графічних та регістрів-контурних зворотів та фактурних формул.

Отже, національний звукообраз фортепіано в китайському музичному мистецтві характеризується інтенсивністю засвоєння європейських художньо-естетичних та музичних традицій на національному ґрунті.

**КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА:  
АНАЛІЗ І СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ІСТОРІОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ**

Музична творчість відомого українського композитора, диригента, громадського діяча, палкого пропагандиста сучасної музики Володимира Рунчака нині перебуває в зоні особливої уваги. Адже композитор своєю творчістю уособлює передові позиції українського сучасного музичного мистецтва. Його творча діяльність, яка триває вже понад сорок років, на різних етапах неодноразово привертала увагу науковців різних галузей — культурологів, музичних критиків, мистецтвознавців, педагогів тощо.

Значний масив матеріалу про митця і його творчість складають публікації музично-критичного, інформаційного, публіцистичного характеру, що представлені численними рецензіями, відгуками на концерти і нові твори, різноманітними інтерв'ю в культурологічній і мистецтвознавчій періодиці, центральній і регіональній пресі тощо. Окремим сегментом щодо композиторської творчості В. Рунчака слід виділити суто наукові роботи музично-теоретичного спрямування — статті, розвідки, фрагменти фундаментальних наукових досліджень, монографії тощо. До цієї групи можемо віднести музикознавчі праці О. Заверухи, О. Мальцевої, М. Мимрика, Н. Семененко, А. Сташевського, О. Суворкіної та ін. Саме ці роботи й стали предметом історіографічного аналізу, здійсненого автором цієї публікації.

Отже, проведений історіографічний аналіз композиторської творчості Володимира Рунчака дає змогу констатувати певну активність дослідницького інтересу до музики композитора в останні роки, й насамперед, з боку українських музикознавців.

Найбільш розробленими в науковому плані аспектами музичної творчості композитора виявляються жанрова, формобудівна та стилєва сфери, а також упровадження новітніх композиційних технологій, технік і засобів, реалізація специфічних виконавських прийомів в художньому контексті творів, загальні питання ідейно-творчого та філософсько-естетичного спрямувань (наукові роботи А. Сташевського, О. Заверухи, О. Мальцевої, М. Мимрика, Н. Семененко, О. Суворкіної).

Щодо жанрових пріоритетів музичної творчості композитора, то найдослідженішим полем його композиторського доробку виявляється масив баянних творів (роботи А. Сташевського, О. Мальцевої та ін.). Також жвавий інтерес дослідників спостерігається й на камерно-інструментальному напрямі, зокрема на творах малих ансамблевих форм та композиціях для саксофона (праці О. Суворкіної, М. Мимрика, Н. Семененко). В ареалі здійснених музикознавчих досліджень творчості В. Рунчака знаходяться й окремі хорові твори (роботи О. Заверухи).

Разом з тим, залишаються малодослідженими та майже не порушеними, з точки зору музикознавчого аналізу, композиції симфонічного жанру, велика кількість камерно-інструментальних творів, окремі хорові та майже усі камерно-вокальні опуси автора. Таким чином, здійснення подальших досліджень саме цих жанрових векторів композиторського доробку В. Рунчака залишається перспективним і актуальним завданням сучасного музикознавства.

*Чжоу Ні*

### **КИТАЙСЬКИЙ ПІАНІСТ ЧУН ВАН: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ, ТВОРЧІ ДОСЯГНЕННЯ**

Один із найвідоміших нині у світі сучасних молодих китайських піаністів Чун Ван народився в місті Фучжоу в Китаї 2 липня 1990 р. Музичне обдарування хлопчика виявилось швидко і яскраво: ще в дитинстві і підлітковому віці неодноразово брав участь і перемагав у національних фортепіанних конкурсах, зокрема в консерваторії «Сінхай». У 13-річному віці Чун Ван вступив до музичного коледжу при Центральній музичній консерваторії в Пекіні, де його педагогом став професор Джин Жанг. Вже в 2004 р. він взяв участь у міжнародному фестивалі в Бонні, присвяченому Л. Бетховену. 2005 р. приніс юному музикантові дві перемоги: III премію I міжнародного конкурсу юних піаністів ім. Ф. Ліста у Веймарі і I премію V міжнародного конкурсу юних піаністів «Ступень до майстерності» в Санкт-Петербурзі, де з успіхом виступив із симфонічним оркестром Санкт-Петербурзької філармонії. Вже навесні 2006 р., коли юному піаністові ще не виповнилося 16 років, він отримав Першу премію і звання Лауреата в старшій віковій групі міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева в Харкові — на той час одного з найпрестижніших у Європі, пропустивши вперед лише представницю українсько-російської фортепіанної школи Дінару Наджафову, яка в цій же віковій групі отримала гран-прі. Разом із іншими переможцями цього конкурсу Чун Ван виступив на сцені Колонного залу ім. М. Лисенка Національної філармонії України та у Великому залі Московської державної консерваторії ім. П. Чайковського. Того ж 2006 р. Чун Ван стає переможцем міжнародного конкурсу імені Вілла-Лобоса в Бразилії і здійснює концертне турне країнами Південної Америки (Бразилія, Перу, Аргентина та ін.).

У 2009 р. Чун Ван переїхав до США, де продовжив удосконалювати піаністичну майстерність у Джульєрдській школі в класі Роберта Макдональда і отримав магістерський ступінь (2015 р.). Наприкінці 2010-х рр. він здобував ступінь доктора музичного мистецтва в Манхеттенській музичній школі під керівництвом доктора Соломона Міковського. Окрім цих педагогів, на становлення Чун Вана вплинула також низка інших викладачів: Іфу Янг, Льюїс Каплан, Джоел Сакс. Ван Чун також брав майстер-класи в кращих сучасних піаністів: Бориса Бермана, Мішеля Бероффа, Ланг Ланга, Миколи Петрова та Жана-Іва Тібодє.

У 2010–2018 рр. Чун Ван став переможцем і лауреатом багатьох престижних міжнародних конкурсів у різних країнах світу: Animato в Парижі (гран-прі), Хамамацу (Японія, гран-прі), Карнегі-Дебют (Нью-Йорк), UNISA (Південна Африка), Premio Jaén (Іспанія, 2017 р., Перша премія), фортепіанного конкурсу в Панамі (2018 р., Перша премія). Його перший компакт-диск, випущений у грудні 2018 р. фірмою NAXOS, увійшов до топ-50 нових класичних записів у списку Spotify та презентований на BBC Radio 3.

Ще в 2010 р. виступ піаніста із Йоганнесбургським філармонічним оркестром похвалила місцева газета Beeld, відзначивши «повний звук і магію, яку він отримує від Steinway для розкриття справжнього французького романтизму»,

а шанувальники музики в Дурбані (також Південно-Африканська Республіка) назвали його сольний концерт «дійсно чудовим».

Чун Ван постійно виступає на кращих концертних майданчиках світу: Salle Cortot у Парижі, Wigmore Hall в Лондоні, Sala Cecilia Meireles у Ріо-де-Жанейро, Teatro Coliseo в Буенос-Айресі та ін. Піаніст співпрацює з багатьма провідними оркестрами: Токійським симфонічним оркестром, Симфонічним оркестром Сан-Паулу, Філармонічним оркестром Буенос-Айресу, Муніципальним оркестром Гранади (Іспанія), Кубинським Національним оркестром у Гавані тощо. Його концертна діяльність нині охоплює різні країни та континенти: Німеччину, США, Південну Африку, Перу, Китай, Бразилію, Францію, Аргентину, Англію, Кубу, Японію. До числа найяскравіших інтерпретацій Чун Вана належить виконання творів Й. С. Баха, А. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Шопена, М. Равеля, Р. Штрауса, Б. Бартока, п'єс сучасних композиторів. Значну увагу піаніст приділяє також виконанню камерного репертуару: творам К. Ф. Е. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса, Б. Мартіну, М. Капустіна та ін.

СЕКЦІЯ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА.  
НАЦІОНАЛЬНИЙ ТА СВІТОВИЙ ДОСВІД

*Ю. М. Нагорний*

**ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА НА ШЛЯХУ ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЇ**

У процесі розвитку і формування будь-якої науки проходить декілька послідовних етапів свого становлення, спрямованих на методологічне впорядкування отриманих нею знань про об'єкт свого пізнання та становлення організаційних форм процесу продукування нової наукової інформації, унаслідок чого він набуває якостей спеціалізованої суспільної практики. Такий процес інституціоналізації науки сприяє оформленню системи наукової діяльності вчених у системі спеціальних установ у якості відносно самостійної сфери громадського життя.

Хореографічна педагогіка як наука в рекордно короткий термін пройшла всі основні стадії інституціоналізації, а саме: формування самосвідомості вчених сфери хореографічного мистецтва та спеціальної освіти; здійснення спеціальних періодичних фахових видань; введення дисциплін теорії і практики хореографічного мистецтва в навчальні плани навчальних закладів; створення мережі спеціальних навчальних закладів (хореографічних факультетів і кафедр); заснування організаційних форм об'єднання вчених із царини теорії і практики хореографічного мистецтва та мистецької освіти.

В історії становлення хореографічно-педагогічної освіти України вчені виділяють такі основні етапи, як: аматорський (1950–80 рр.), коли розвиток хореографічної освіти здійснювався переважно в системі хореографічної самодіяльності; підготовчо-професійний (1989–2000 рр.), який зумовив відкриття в закладах вищої освіти хореографічної спеціалізації; етап становлення хореографічно-педагогічної освіти (2001–2010 рр.) характеризувався введенням спеціальності «хореографія» в систему вищої освіти; етап модернізації вищої хореографічної освіти (з 2011 р.), пов'язаний з формуванням системи інноваційних освітніх технологій підготовки майбутніх фахівців-хореографів вищої кваліфікації для сфер культури та освіти в умовах інформаційного суспільства.

Сьогодні понад 30 закладів вищої освіти України здійснюють підготовку фахівців спеціальності «хореографія», готують науково-педагогічні кадри в аспірантурі і докторантурі. Загалом на кафедрах хореографії ЗВО працюють більше 360 викладачів і співробітників. До найвидатніших митців і науковців хореографічної освіти належать 12 корифеїв, які мають почесне звання народного артиста України і обіймають посади професора, а саме: Бондур С. О., Вантух М. М., Гузун М. С., Дорош Г. А., Колногузенко Б. М., Коротков А. Є., Кривохижа А. М., Петрик О. О., Похиленко В. Ф., Рехвіашвілі А. Ю., Стригун Ф. М., Чапкіс Г. М. Генераторами хореографічної науки є такі доктори наук, як Веселовська Г. І., Реброва О. Є., Сегеда Н. А., Чура В. І., Шип С. В. та ін. Про якісний склад хореографічних кафедр свідчить наступна статистика: професорів – 7,7%; доцентів – 28,8%; старших викладачів – 15,8%; викладачів – 34,4% та співробітників та концертмейстерів – 13,3%.

Наукові доробки, дослідження та розвідки науково-педагогічні працівники хореографічних кафедр мають можливість друкувати у фахових виданнях закладів вищої освіти, що висвітлюють питання хореографічного мистецтва та освіти. За останні десять років викладачами хореографічного факультету Харківської державної академії культури видано понад 380 друкованих праць, у структурі яких 6% становлять монографії, підручники та посібники; 25,4% — навчально-методичні матеріали, 21,1% — наукові статті та 46,6% тез і матеріалів виступів на наукових конференціях. За цей час кожен п'ятий викладач факультету хореографії захистив кандидатську дисертацію.

Беручи активну участь у діяльності Національної хореографічної спілки України викладачі і студенти кафедр хореографії мають унікальну можливість демонструвати свої творчі здобутки на міжнародних, всеукраїнських та регіональних фестивалях хореографічного мистецтва.

*О. І. Карандєєва*

### **ГЕРОЙ ЧАСУ НА БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ЗРІЗІ ЕПОХИ**

Становлення і розвиток культурології як науки потребує всебічного дослідження різних галузей культури, зокрема і хореографічної. Культурологічний аналіз хореографічної спадщини, тенденцій її розвитку, особливостей її побутування в культурі, на жаль, ще не набув значного рівня у філософсько-культурологічному дискурсі. Тому й така важлива складова хореографічної культури, як балетне мистецтво, у цьому процесі розглядається поверхово, хоча насправді балет трансформується, динамічно розвивається не менш, ніж інші явища сучасної культури. Зокрема у відтворенні академічних зразків, де також поєднані традиції і новації. Цілком можливо розглядати такі процеси через призму героя часу (іноді він характеризується як культурний герой епохи, але вирізняється від останнього тим, що може походити з історично віддаленого минулого). Такий підхід іноді використовується в культурологічних дослідженнях, але без урахування необхідного гендерного чинника. Історія хореографічної культури доводить: у ХХ ст. герої балетних творів віддалилися від романтичних образів минулого і стали активнішими, раціональнішими та дівішими у своїх амбіційних прагненнях. Саме тому ми наголошуємо на вивченні чоловічого танцю в балетному мистецтві України, який насамперед треба розглядати в аспектах культурних завдань епохи. Він визначає еволюцію культурних орієнтирів у характеристиках чоловічого модерного танцю та його видозміни у сценічно-виконавській практиці, характеризує принципи створення образної лексики культурних героїв найхарактернішими представниками чоловічого танцю в українському балетному театрі різних мистецьких поколінь. Таким чином витоки та еволюція чоловічого танцю в балетному мистецтві України стають визначальними факторами не тільки в національному культурному середовищі, а корелюють з відповідними культурними здобутками багатьох європейських країн, де академічний (класичний) танець використовується серед головних виражальних засобів створення балетної вистави.

Балетне мистецтво України у ХХ ст. пройшло великий та складний шлях становлення від напіваматорського наслідування європейських та російських зразків академічного танцю, певної сублімації характерного та бального танцю



до визначних творчих досягнень, визнаних у світі хореографічного мистецтва. Чималу роль у цих процесах відігравали та відіграють танцівники-чоловіки, які уособлюють характерні ознаки національного характеру: шляхетність, добротинність та водночас бойовитість і темпераментну вдачу. Ці ознаки відтворювалися на сцені як неодмінні чинники інтерпретації класичних балетних партій та визначали ознаки таких новостворених хореографічних опусів, як «Пан Каньовський» М. Вериківського, «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Данко» В. Нахабіна, «Дон Жуан» В. Губаренка, «Прометей» Е. Арістакесяна, «Спартак» А. Хачатуряна і багато ін. У цьому дослідженні ми намагаємось визначити культурні детермінанти в процесах розвитку українського балету ХХ ст., задля чого намагаємось знайти витoki інтерпретації провідних ролей чоловічого репертуару в класичних балетних творах та визначити можливість їхнього сучасного трактування. Аби виявити та узагальнити ознаки хореографічної культури, що на прикладі чоловічого танцю зумовлюють зміни образної лексики балетного театру України ХХ ст., потрібно вирішити кілька суміжних проблем. Їхнє комплексне вирішення уможливує створення картини розвитку хореографічної культури України. Це, насамперед, вплив соціокультурної ситуації на такі визначальні чинники балету, як образні ознаки головного героя та його стильові характеристики з огляду на усталені традиції українського балету.

*Н. М. Семенова*

### **ШКОЛА ЧОЛОВІЧОГО ТАНЦЮ В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ XX–XXI СТ.**

Для українського мистецтва взагалі, та національного балету зокрема, характерною ознакою є інтерпретація переважно жіночих образів, які пов'язані з архетипами української культури: долею, землею, матір'ю, що асоціюються з жінкою. Специфіка українського сприйняття — кордоцентричність, а жінка, як найкраще, здатна відчутти та передати філософію серця. Крім того, особливість балетного мистецтва, яке за своєю природою завжди прагнуло краси та гармонії людського тіла, протягом багатомісячної історії полягало в домінуванні жіночого начала («Жізель», «Сільфіда», «Есмеральда», «Копелія» та ін.).

У ХХ ст. в українському балетному театрі створено значну кількість національних вистав, що мають назви, пов'язані з іменами головних героїнь: «Євпраксія», «Лілея», «Маруся Богуславка», «Оксана», «Олеся», «Ольга», «Світлана» та ін. Безсумнівно, чоловічий танець та виконавська культура в українському балетному театрі також набули широкого розвитку. Але наукових досліджень, які б розглядали та аналізували особливості національної виконавської культури та педагогіки, дуже мало, а праць, які б досліджували проблеми розвитку вітчизняної школи чоловічого танцю та спадковості (артист-педагог-артист) в українському балетному мистецтві, не існує зовсім.

Школа чоловічого танцю в українському балетному мистецтві формувалася та розвивалася на методичних засадах професора хореографії А. Ваганової, учениці та послідовники якої стали досвідченими педагогами класичного танцю. Г. Березова, Н. Верекундова, К. Васіна, Н. Виноградова, В. Дуленко, А. Яригіна та ін. виховали багато видатних артистів балету, що прикрашали сцени

українських театрів. Вони збагатили досягнення ваганівської системи спочатку своїм виконавським, а потім і викладацьким досвідом.

Завдяки діяльності балетмейстерів Г. Березової, В. Вронського, А. Шеке-ри та ін. в українських національних балетних виставах ХХ ст. створено багато яскравих чоловічих пластичних образів Степана, Камінного Господаря, Лукаша та ін. Їх втілили видатні танцівники М. Апухтін, Г. Ісупов, Р. Клявін, О. Поспелов, О. Соболев, О. Сталінський та ін., які презентували національну манеру виконання в балетному мистецтві, що стало можливим завдяки вдалому гармоній-ному синтезу класичного танцю з українським народним танцем.

У другій половині ХХ ст. характерним для українського балету стає створення сталих артистичних дуетів: М. Апухтін — Л. Герасимчук, В. Ковтун — Т. Таякіна, В. Парсегов — І. Лукашова, Т. Попеску — С. Коливанова, М. Чепик — А. Дорош, у яких артисти, доповнюючи одне одного, презентували національну виконавську школу в галузі класичного танцю. Вони стали переможцями між-народних балетних конкурсів, представляючи українську школу та виконавське мистецтво. Сьогодні за межами України відомі імена вітчизняних танцівників М. Моткова, Д. Матвієнка, В. Писарева, Л. Сарафанова та ін.

Таким чином, для школи чоловічого танцю в українському балетному мис-тецтві характерним є: гармонійне поєднання системи академічного танцю з на-ціональною манерою виконання завдяки синтезу класичного та українського народного танців; безперервний зв'язок артист-педагог-артист з передачі влас-ного виконавського досвіду; розвиток творчих можливостей танцівника за до-помогою розкриття його виконавського потенціалу (з урахуванням фізичних і психологічних особливостей); індивідуальний підхід до втілення хореографіч-ного тексту партій героїв та інтерпретація знайомих образів, насичених новими барвами — особистими рисами артиста.

*А. А. Паладійчук*

### **ПОДІЛЬСЬКИЙ СТРІЙ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ХОРЕОГРАФІЧНУ ЛЕКСИКУ РЕГІОНУ**

Одяг народу тісно пов'язаний з його історією. Відродження народних строїв зумовлює відродження глибинних пластів пам'яті. Ми пізнаємо, як жили і працювали наші предки, як вбиралися в будні і свята, якими були їхні звичаї і обряди. Вивченням лексики українського народного танцю окремих етнографічних районів України, зокрема Поділля, займалися такі видатні діячі хорео-графічного мистецтва, як В. Верховинець, К. Василенко, П. Вірський, В. Тітов та ін. Але на сучасному етапі розвитку народно-сценічного танцю молоді балет-мейстери недостатньо приділяють уваги співвідношенню народного костюму та його впливу на лексику танцю українського Поділля.

Характерними ознаками традиційного подільського костюма були його мальовничість, декоративність. Водночас простежуються зональні варіанти як окремих елементів, так і костюма взагалі.

Сценічний варіант одягу: за змістом він народний, а за формою пристосо-ваний для виконання танцювальних рухів. Сценічний, чи правильніше сказати, виконавський костюм яскравіший, аніж просто святковий подільський одяг.

На північному заході Поділля чоловічий костюм складався з білої полотняної сорочки, рукави якої завершуються вузькими обшивками, а комір з невеликою стрічкою зачіплюється мідною «шпонкою», чи гапником. Комір та пазушка оздоблені вузькою вишивкою. Штани («портки») вузькі, з білого чи сірого полотна або синього сукна. Якщо штани полотняні, то сорочку довжиною майже до колін носять на випуск, а коли штани суконні, то сорочка заправляється всередину. Сорочка підперезана тканим поясом. Це обов'язковий елемент чоловічого костюма, а види і кольори його — найрізноманітніші. На голову одягався солом'яний бриль з широкими крисами, або смушкова шапка чорного, рідше сірого кольору. На ногах личаки (взуття із сиром'ятною шкіри), або чоботи, як правило, чорні. Коли хлопець взутий у личаки, то штани внизу на випуск, а якщо на ногах чоботи — штани заправлені у зібрані «гармошкою» у гомілці халяви.

Дівочий костюм складається з білої полотняної сорочки зі вставками на плечах і невеликим стоячим комірцем, сорочка на кокетці з круглою горловиною. Квітчаста вишивка заповнює рукави, горловину, вставки, розташована широкою смугою на грудях. Нижня частина сорочки відіграє роль нижньої спідниці (яка обов'язкова), прикрашеної широкою смужкою орнаменту. На пояс одягається запаска — спідниця з одного куска полотна, яка загортається навколо стегон. Правий край запаски заходить за лівий на 15–20 сантиметрів. Колір запаски — темний з жовтими або зеленими поздовжніми смугами, запаска може бути і в клітку. Підперізуються дівчата крайкою — нешироким тканим поясом. Волосся на голові розділене на дві рівних частини, заплетене в косу, голова прикрашена вінком з живих чи висушених або штучних квітів. Найпоширеніші квіти для вінка — гвоздики, рута, настурція, любисток. Вінок одягається по брови, позаду оздоблюється різнокольоровими шовковими стрічками. На ногах — червоні чи чорні чобітки, або черевички. Пізніше, з початку ХХ ст. дівчата стали одягати замість запаски розкльошені спідниці з фабричних тканин. Поширення набули в цей час так звані «шаленівки» з натуральним рослинним малюнком по чорному, зеленому або вишневому тлі. Спереду на спідницю одягався ще фартушок, поле якого заповнене поперечними смугами, які чергувалися з елементами орнаменту. Іноді поверх сорочки одягалася ще камізьлька — безрукавка з яскравої тканини, з вирізом спереду, обшита по краях шовковими стрічками в одну-дві смужки, або оздоблена орнаментом. Зачіплюється спереду гудзиками.

На Придністрянському Поділлі костюм де в чому має прикарпатські елементи, зберігаючи водночас основні подільські ознаки.

Традиційний жіночий костюм складається з сорочки і нижнього (поленого) одягу у вигляді одного широкого або й двох — широкого і вузького полотнищ вовняної смугастої тканини (запаски), які підперізувалися поясом («боярком»). Дівчата заплітали дві або й чотири коси, які заправляли на потилиці «корзинкою» або «калачиком». Прикрашали голову (тільки дівчата) вінком з живих, засушених або штучних квітів, металевими пластинками, монетами та сплетеними різнокольоровими нитками.

Під час виконання танців, для яких характерна стриманість та манірність, як наприклад «Дев'ятка», «Лісоводська кадриль» тощо, хлопці можуть одягати кольорову світку з широким комірцем. Позаду під комірцем пришитий каптур.

Світка оздоблена по коміру, краях та по контурі стрічкою, або орнаментом, не зачіплюється. Головним убором обов'язково мусила бути смушкова шапка. Все це мало неабиякий вплив на лексику народного танцю, на амплітуду рухів та манеру і характер їх виконання.

Традиційний народний одяг Поділля відзначався художньою виразністю, мальовничою кольоровою гамою та багатьма прийомами декорування. Висока культура місцевого виробництва матеріалів, багатство технік, орнаментальних мотивів, насиченість кольорів вишивки і тканиня поєднується з різними способами утворення форм і носіння деталей костюма, вишуканістю доповнень, утворюючи цілісну, завершену композицію костюма цього регіону.

*О. Ю. Акімченко*

### **ДОСВІД ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТАНЦОВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ФЛАМЕНКО В ІСПАНІЇ**

Глобалізація — риса розвитку сьогоденного суспільства, що впливає на сферу культури. Інформаційні технології та транспортне сполучення створюють умови для всебічного обміну, запозичень, зародження міжнародних тенденцій. Разом з тим спостерігається зниження популярності традиційних культур — складових національної ідентичності, що спостерігається наразі й в Україні, зокрема у сфері українського народного танцю як елементу загальнокультурної парадигми. Тому збереження етнічних танцювальних традицій є актуальним завданням сучасних хореографів, вчених, політиків. Цінним буде вивчення прикладу інших країн і культур із позитивним досвідом, до яких можна віднести іспанське фламенко.

Шляхи розвитку фламенко досліджували такі популяризатори цієї культури, як поет Федеріко Гарсія Лорка у своїх лекціях «Гра й теорія дуенде» та «Канте хондо», історик Блас Інфанте в книзі «Витоки фламенко та кантехондо». Мистецтвознавець Ансельмо Климент у роботі «Фламенкологія» запропонував новий підхід до вивчення фламенко, оснований на науковій методології. Кінорежисер Хуліо Діаманте в статті «Фламенко: традиції та оновлення» висловив думку щодо балансу традицій та нововведень. Історик Христина Ролдан у дослідженні «Фламенко як об'єкт спадщини» проаналізувала значення та наслідки віднесення фламенко до Фонду нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО.

Мета даного дослідження — аналіз інструментів популяризації, які слугують запорукою зміцнення позицій фламенко серед танцювальних смаків жителів Іспанії і тим самим створюють сприятливі умови для збереження національних традицій. Виявилось, що це було б неможливо без державної підтримки та ініціатив: організації фестивалів та конкурсів; впровадження в освітніх закладах дисциплін, що вивчають фламенко; сприяння розвитку науки фламенкології. Одним з ефективних інструментів популяризації танцювальної культури фламенко є діяльність хореографів, яка полягає не тільки у збереженні в авторських творах фундаментальних ознак стилю, але й у його адаптації до сучасних тенденцій, збагаченні новітніми ідеями, прийомами, лексикою. Для цього балетмейстери фламенко вдаються до запозичень з інших танцювальних культур, утворюють колаборації з танцівниками інших стилів, артистами інших галузей мистецтва, спортсменами (синхронне плавання, фігурне катання). Сучасні виконавці фламенко знімаються у кіно, беруть участь у фестивалях, дають концерти

та майстер-класи в Іспанії та за її межами, відкривають школи для аматорів, і навіть студії з елементами інклюзивної освіти. Крім того артисти фламенко активно комунікують з широкою аудиторією через соціальні мережі, займаються блогингом, знімають та викладають в мережу Internet відеокліпи, навчальні відео, пропонують флешмоби. Флагманами популяризації культури фламенко є також провідні ансамблі країни: Національний балет Іспанії та Балет фламенко Андалусії. Активно відбувається модернізація репертуару шляхом співпраці з авангардними хореографами, використання лексики різних стилів сучасного танцю, новітніх прийомів режисури, аранжування музики для спектаклів, освітлення, сценографії, костюмів. Ансамблі беруть участь у показах мод, рекламних кампаніях, соціальних проєктах.

Таким чином, популяризація танцювальної культури фламенко відбувається завдяки творчості хореографів та провідних колективів, а також через діяльність закладів освіти та організацію розважальних заходів. Важливими факторами, що сприяють не тільки еволюції фламенко, але й збереженню культурних традицій, є запозичення, колаборації, комунікації із широкою аудиторією за допомогою мережі Internet, участь у соціальних проєктах. Досвід колег може бути корисним в процесі популяризації та розвитку українського народного танцю, укріплення відчуття національної ідентичності серед населення України.

*Л. П. Дегтяр*

### **НОВАТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА**

У ХХ ст., як і нині, існували різні напрями в хореографічному мистецтві, але напрям, який задав Дж. Баланчин, і досі залишається одним із провідних в сучасному балетному мистецтві. Дж. Баланчин виявився тим хореографом, який створив абсолютно новий образ класичного танцю. Він став засновником неокласицизму в балеті. Баланчин відмовився від казкових лібрето, докладної пантоміми і зробив танець основою своїх балетів. Замість класичної пачки танцівниці Дж. Баланчин придумав сміливі для цього виду мистецтва костюми — чорні репетиційні трико, які сьогодні стали популярним балетним одягом.

Водночас балетмейстер захоплювався мистецтвом великих попередників — М. Петіна, Л. Іванова, Ф. Лопухова. Їхня творчість стала фундаментом для постановок Баланчина. На цьому підґрунті він створив свою, іншу хореографію, яка відрізнялась особливим ставленням балетмейстера до союзу музики і танцю. Передусім це стосувалося вибору композиторів, на музику яких Баланчин створював свої балети. Це були І. Стравінський, Дж. Гершвін, С. Прокоф'єв, А. Веберн, М. Равель. Водночас улюбленим композитором Дж. Баланчина залишався П. Чайковський. Нерідко балетмейстер використовував маловідомі і, здавалось, зовсім не танцювальні твори. Так, на основі забутої Симфонії до мажор Ж. Бізе він створив один із своїх шедеврів — балет «Кришталевий палац».

Народився Георгій Балачивадзе в Санкт-Петербурзі 9 січня 1904 р. в сім'ї грузинського композитора Мелітона Балачивадзе і Марії Васильєвої. Мама була великою прихильницею балету і в 1914 р. віддала сина в Імператорське театральне училище. Після закінчення училища Георгій Балачивадзе став артистом Державного академічного театру опери і балету. Одночасно він вступив до Петроградської консерваторії, в якій вчився паралельно з роботою в театрі.

Поступово молодий танцівник почав цікавитися балетмейстерською роботою. Перший свій балет «Ніч» на музику романсу А. Рубінштейна він поставив ще у 1920 р. Свої новаторські ідеї молодий хореограф продовжив втілювати на сцені Маріїнського театру під час виступів «Молодого балету». У 1924 р. ці виступи були заборонені дирекцією театру. Цього ж року Георгій Баланчивадзе приєднався до трупи Сергія Дягілева «Російський балет». Саме Дягілев змінив прізвище Баланчивадзе на Баланчин. Кульмінаційними постановками «дягілевського» періоду Баланчина стали два його балети — «Аполлон Мусагет» І. Стравінського і «Блудний син» С. Прокоф'єва. Ці балети відкрили новий напрям у сучасному балетному мистецтві. Після смерті Дягілева трупа «Російський балет» перестала існувати.

У 1933 р. відомий американський меценат Лінкольн Кірстайн запропонував Баланчину переїхати до США і створити американську балетну школу. У 1946 р. Баланчин за підтримки Кірстайна створив балетну трупу, яка в 1948 р. стала називатися «Нью-Йорк сіті балле». Це був найдовготриваліший і найбільш успішний період у творчості Баланчина. У своїх роботах Баланчин прагнув досягти завершеності класичної форми і бездоганної чистоти стилю. У багатьох його балетах відсутній сюжет. Сам балетмейстер уважав важливим не його, а лише музику і рух. Помер Дж. Баланчин в 1983 р. Сьогодні його балети йдуть на багатьох сценах світу.

*О. М. Курдупова*

#### **СИНТЕЗ РУХІВ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ ТА АКРОБАТИКИ В БАЛЕТІ Ф. ЛОПУХОВА «КРИЖАНА ДІВА»**

Для кожного виду сценічного хореографічного мистецтва на сучасному етапі розвитку характерний високий технічний рівень танцювальної техніки, який відбувається шляхом ускладнення власних виразних засобів та використання танцювальних рухів і художніх прийомів інших танцювальних систем. Професійне танцювальне мистецтво, починаючи з ХХ ст., активно збагачувалося спортивними елементами. Цей процес найяскравіше виявився у сучасному танці другої половини ХХ — початку ХХІ ст. Але й класичний танець у цей період також відчув на собі вплив спортивної діяльності. Уважається, що вперше окремі елементи спортивної, художньої гімнастики та акробатики з'явилися у виставах, створених на основі класичного танцю, у творчості балетмейстерів неокласицизму Дж. Баланчина та С. Лифаря. Але експерименти зі створення нової пластики на основі синтезу класичного танцю та спортивних рухів відбувалися значно раніше в роботах радянського балетмейстера Ф. Лопухова.

Вивченню творчості радянських балетмейстерів 20-х років ХХ ст., зокрема діяльності Ф. Лопухова, присвячені роботи Є. Суриц, Ю. Громова, С. Добровольської, Ю. Слоніського, у яких відзначається прагнення молодих радянських хореографів-реформаторів створити нову сучасну танцювальну пластику шляхом використання вільних рухів та спортивних елементів. Але в процесі подальшого розвитку радянського балету акробатичні елементи вже не використовувалися так активно, як у виставах 20–30-х років ХХ ст. Тому зараз, коли спортивні рухи дуже часто зустрічаються на професійній хореографічній сцені, дуже корисним буде звернення до творчих надбань балетмейстерів початку ХХ ст.

Серед найцікавіших хореографічних експериментів 20-х рр. ХХ ст. є вистава Ф. Лопухова «Крижана діва», що створена на музику Е. Грига у 1927 р. в Ленінградському театрі опери та балету за мотивами казки Г. Х. Андерсена.

Балетмейстер створив особливу пластику, поєднавши рухи класичного танцю та акробатичні і гімнастичні елементи. Але ускладнення танцювальних рухів та підтримок відбувалося не для ефектного впливу на глядача, а в межах розвитку хореографічного образу. Поєднання рухів у виворотних та невиворотних позиціях, класичних та спортивних стрибків, традиційних підтримок та акробатичних рухів виконано Лопуховим органічно і витримано в єдиному стилі. Усі спортивні елементи, представлені в цьому балеті, виглядають як логічний розвиток ускладненої техніки класичного танцю і відповідають казковому образу чарівної Крижаної діви.

Треба відзначити, що виконання варіацій та дуетів у цьому балеті вимагало від танцівників високого рівня технічної підготовки та витримки. Кінозаписи балету демонструють якісне виконання дуже складних рухів, навіть складається враження, що танцюють сучасні танцівники, які знайомі з техніками сучасного танцю та гімнастики!

Ця вистава витримала багато показів, деякі варіації та адажіо використовувалися як концертні номери. Але цей синтез класичного танцю та спортивних елементів у радянському балеті так активно вже не використовувався. Радянський балет починаючи з 30-х рр. розвивав вистави-хореодрами, де основними виразними засобами були класичний танець, народний танець та насичена акторська майстерність.

*П. В. Полякова*

### **ОСОБЕННОСТИ ХОРЕОГРАФИИ ЛЕОНИДА ЯКОБСОНА**

Сегодня в танцевальном искусстве пользуются популярностью и широко востребованы так называемые малые формы или хореографические миниатюры. Это самостоятельные танцы с небольшим количеством исполнителей (от 1 до 5), с минимумом костюмов, декораций и т.д. Несмотря на то, что эти феномены не новы, создание хореографических миниатюр или танцев малых форм очень сложный процесс. В результате развития хореографии ХХ в. было создано великое множество таких произведений, а лишь некоторые, ставшие шедеврами, остаются в репертуаре и сегодня. Среди выдающихся балетмейстеров виртуозом по созданию хореографических миниатюр является Л. Якобсон, а его работы признаны мировой классикой. Ныне его имя носит коллектив — Санкт-Петербургский Государственный Академический театр балета имени Леонида Якобсона (Балет Якобсона).

В своем творчестве балетмейстер опирался на опыт М. Фокина и Ф. Лопухова. Он индивидуально подходил к каждой постановке, подбирая музыкальный материал, который наилучшим образом может раскрыть тему и идею произведения, а главное, создавал уникальную хореографическую лексику.

Вслед за М. Фокиным Л. Якобсон для своих постановок брал музыку, которая не была предназначена для танца и имела определенную образную структуру. Балетмейстер находил в знакомых мелодиях новые интонации и один из первых широко применял принцип «музыкального коллажа», за что был часто не понят хореографами-современниками и осужден критиками. Главным для

Л. Якобсона было пластически-музыкальное видение хореографического образа, который и определяет всю композицию произведения. Например, одноактный балет «Свадебный кортеж» на музыку Д. Шостаковича — миниатюрный по длительности, но эмоционально насыщенный и разнообразный по хореографической лексике.

Источником вдохновения для Л. Якобсона была не только музыка. В своих постановках он использовал произведения живописи и скульптуры. Например, хореографические миниатюры по мотивам скульптур О. Родена: «Вечная Весна», «Поцелуй», «Вечный идол» на музыку К. Дебюсси, которые представили три этапа жизни человека и три типа любовных отношений.

Исследователи творчества балетмейстера, такие, как Г. Добровольская и В. Звёздочкин, определяли многие его произведения как «хореографическую гиперболу», называя метод Якобсона «хореографическим гротеском», а образный язык его хореопластики относили к особому виду танца. Ф. Лопухов, подчеркивая причудливость и сложность движений хореографии Л. Якобсона, выделил его «хореографический гротеск» в отдельный жанр.

Спецификой хореографии Л. Якобсона являются емкость, лаконичность, полная законченная драматургия с разнообразием сценических образов и яркими пластическими характеристиками, которые раскрывают музыкальную композицию. Отсутствие традиционного кордебалета и солистов, каждый исполнитель наделен образной лексикой и является важным элементом хореографического произведения, а у танцовщиков есть возможность проявить актерские способности. Балетмейстер, создавая хореографический текст, сочетал классический танец с элементами народно-сценического танца и свободной пластикой. В одних произведениях преобладает классический танец («Венский вальс», «Вестрис», «Полет Тальони», «Размышление» и др.), в других свободная пластика и поддержки («Триптих на темы Родена», «Симфония бессмертия»), а в третьих выразительным средством становится народно-сценический танец («Тройка», «Русский сувенир», «Альборада» и др.).

Характерным для творчества Л. Якобсона является создание произведений малых форм и хореографических миниатюр разных жанров: трагические («Сильнее смерти», «Мать»), комические («Влюбленные», «Кумушки»), лирические и т.д. В зависимости от содержания его хореографической миниатюры можно разделить на три основных вида: миниатюра-образ, тематическая миниатюра и миниатюра с развернутым сюжетом.

Л. Якобсон — самобытный хореограф, постоянно искавший новые формы и выразительные средства. Обладая неисчерпаемой фантазией, он создал особую танцевальную пластику, расширив стилевые и жанровые возможности классической хореографии.

*Є. Ю. Сластина*

### **ТРАНСФОРМАЦІЯ ВАЛЬСУ В ТРИ ПА В ХІХ СТ.**

Протягом ХІХ ст. відбувалося формування вальсу — одного з основних танцювальних жанрів, який істотно вплинув на розвиток хореографічного мистецтва у ХІХ ст. Дослідження посібників цього часу надає можливості проаналізувати трансформування хореографічної техніки вальсу на різних етапах.



Важливими джерелами інформації є книги авторів: Т. Вілсона, Блазиса, Петровського, Целларіуса, Де Гармо, Гавліковського. Вивченню цієї теми присвячені статті: Ф. Молліка, А. Логвиненко, Є. В. Єрьоміної-Соленнікової, А. Мачехіна.

Наприкінці XVIII ст. стає популярною певна техніка обертання в парі в німецьких танцях, яка називалась *walzer, waltzer*. У Європі існувала велика кількість різних варіантів техніки виконання вальсів у межах певної схеми, яка являла собою повний поворот у закритій парі на два такти музики. Вальс у три па (*Trois temps Waltz*) був основною формою. Також він мав інші назви: вальс, звичайний вальс, простий вальс, повільний вальс, вальс у 6 кроків.

На початку століття вальс виконували на високих півпальцях з витягнутими колінами. Партнери в парі розташовувались на великій відстані, один навпроти одного без зміщень. Корпус дами був дещо відхилений назад, основне положення рук у парі – закриті, але зустрічались і інші. Також у вальс входили різноманітні фігури, які пізніше зникли. Основний крок складався з кроку в II позицію, пів оберту в V та *Pas des Bourée*, обходячи партнера. Пара розташовувалась боком по лінії танцю: партнер спиною, а партнерка обличчям в центр кола.

У середині століття, у зв'язку з появою великої кількості стрибкових кругових танців, вальс у три па втрачає свою популярність. Свій основний розвиток він отримав на американському континенті. Змінився стиль виконання. Півпальці стали низькими, коліна ледь помітно згинались. Згодом з вальсу зникли оберти, його стали виконувати по квадрату, виконуючи кроки в IV позицію і повертаючись обличчям і спиною по ходу танцю. Такий варіант вальсу називався «ковзаючий вальс» (*Glide Waltz* або *Boston Dip*). Характерною ознакою цих американських вальсів було присідання на першу долю з підйомом на третю. У Європі вальс по квадрату з підйомом на третю долю з'явився з деякими змінами і відомий під назвами віденський або англійський.

У 60–70-х рр. вальс у три па стає технічно різноманітнішим, збагачується новими варіаціями вальсового кроку, наприклад: хоп-вальс, редова-вальс, *two-step boston*, ковзаючий вальс, стиль виконання стає більш ковзаючим із розгойдуванням. Відстань між партнерами зменшилась, у дами з'явився невеликий нахил уперед, а кавалер знаходився навпроти дами зі зміщенням вліво.

Таким чином, протягом століття техніка, стиль та темп вальсу в три па постійно змінювались і під цією назвою зустрічається велика кількість різноманітних технік. Основна зміна, яка відбулась, – це формування іншого способу обертання. Якщо на початку століття виконавці являли собою дві індивідуальності, які по черзі обертались одна навколо іншої, водночас вісью пари був то один, то інший партнер, то наприкінці вісь знаходилась між партнерами, вони стали рухались дзеркально, в єдності, утворюючи одне ціле.

*К. І. Шкурєєв*

### **КАЗКА ЯК ОСНОВА БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ ДЛЯ ДІТЕЙ: ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ**

Постановка балетних вистав для дітей у сучасних умовах – досить перспективний напрям роботи вітчизняних академічних театрів, адже це популярна форма проведення дозвілля, яка має розважальний, просвітницький і виховний вплив.

Найвідоміші балети Г. Майорова «Чіполліно» і «Білосніжка та семеро гномів», створені в середині 1970-х рр., вистави, створені за мотивами казок Г. К. Андерсена «Снігова королева», Ш. Перро «Попелюшка», М. Лепренс де Бомон «Красуня та Чудовисько»; неодмінним атрибутом новорічних свят є балет «Лускунчик» на основі хореографічної редакції В. Вайнонена 1935 р. До дитячого репертуару відносять також балети «Спляча красуня» та «Коппелія», відомі з кінця ХІХ ст.

Привертає увагу, що найуспішніші балетні вистави для дітей створені на основі широко відомих казок — народних чи літературних. Це закономірно, адже казка — найдавніший і найефективніший засіб виховання молодого покоління згідно законів психофізіологічного життя людини. Відтак казки різних народів мають типові сюжети, персонажів, певні чарівні предмети. Персонажі казки живуть і діють в уявному, фантастичному світі, де діють свої закони і правила і цей світ не перетинається з реальністю. Через казку дитина з її конкретним, предметним мисленням набуває можливості розокремити, проаналізувати свої суперечливі почування і настрої, змоделювати в світі казки конфліктну ситуацію, розібратись в своїх переживаннях і уявленнях, виробити нове ставлення до ситуації і свідомо керувати власною поведінкою.

Найбільш успішні дитячі балети розроблені саме з розумінням світоглядної і виховної ролі казок. Їх персонажі або є лише носіями дії, або мають тільки одну властивість, без спроб наділити дійових осіб характерами, тим більше суперечливими, їхній гумор простий і невибагливий, без недоступної ще для дітей іронії; балети-казки в тій чи іншій формі показують процес трансформації героя, самостійного подолання труднощів, вибору і відповідальності за його наслідки, дозволяють уособити і простежити руйнівні прагнення (через таких негативних персонажів, як Принц Лимон, гвардійці, Мачуха, а в «Попелюшці» — ще й сестри, зла фея Карабос, король Мишей і т.п.) і самостійно дати їм належну оцінку. Без врахування цих аспектів постановка перетворюється на суто розважальний проєкт і швидко втрачає інтерес глядачів.

Для кожного колективу хореографи створюють особливий малюнок танцю, дотримуючись загальної концепції балету. Водночас варто враховувати особливості дитячого сприйняття: обмежувати тривалість окремих епізодів, кількість дійових осіб, що одночасно перебувають на сцені, наділити кожного персонажа виразною своєрідною хореографією, яка дозволить одразу його ідентифікувати і відрізнити від інших дійових осіб.

Художнє оформлення і костюми найуспішніших балетів для дітей спрямовують і концентрують юних глядачів на дію балету, не розпоршуючи їх і без того нестійку увагу. Сучасні технології дають художникам практично необмежені можливості для створення яскравого видовища.

Отже, дослідження балетних вистав для дітей свідчить, що успіх у глядачів забезпечується грамотною концепцією вистави, яка враховує психофізіологічні особливості дитячого сприйняття. Майбутнім танцівникам і балетмейстерам варто всебічно вивчати досвід попередників зі створення вистав для молодшої вікової категорії і усвідомлювати важливість набуття фундаментальних знань з мистецтвознавства, психології, педагогіки, історії, літературознавства для перспектив самореалізації в подальшій професійній діяльності.

СЕКЦІЯ:  
ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО  
В КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ НАУКОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

*І. О. Борис*

**ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ВИХОВАННЯ  
АКТОРІВ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА КІНО**

XXI ст. увірвалось в історичний процес розвитку людства своїми поліфонічними процесами в різноманітних сферах діяльності. Глобалізація, яка стала домінантою останніх тисячоліть, змінила кардинально не тільки соціально-економічні взаємовідносини людей, а й передусім вплинула на світогляд та духовну рівновагу людей гуманітарної сфери діяльності.

Театральне та кіномистецтво у XXI ст. змінило розуміння театру та кіно, а відповідно і професії акторів цього виду роботи, на важкий період власного виживання та боротьби за місце в професії в умовах ринкових відносин сучасності. Якщо в кінематографі актори проходять етап адаптації через кастинги та кінопроби на певні ролі в конкретних проектах фільмостворення, то в професійному театрі відбувається протилежний стан «виживання» акторів, з причин особистого доказу на певну роль, у конкретному театральному колективі, згідно з контрактом не менш як на один рік. Цей професійний стан актора театру примушує його йти на ті творчі поступки, які вимагає конкретний театральний колектив, його керівництво та в результаті вимоги глядачів, до тієї продукції, яка створюється в сценічному просторі.

Часто можна помітити в багатьох державних професійних академічних театральних колективах, як в Харкові, так і в інших обласних центрах України, що вистави створені не на художньому осмисленні та просвітительстві, а на потребу задоволення рефлексів та інстинктів глядачів. Часто можна почути від керівників державних театральних закладів, що: «Глядач сьогодні, зараз, йде до театру відпочивати, отримувати задоволення, а не думати і вирішувати проблеми, які його окутали і так в повсякденному житті». Звичайно, можна зрозуміти керівництво театральних колективів, що дійсно реальне сьогоднішнє життя складне, як в економічному, так і в соціальному аспекті, але тут виникає інше запитання: а хіба життя людей 20–30-х рр. XX ст., у тодішній радянській Україні, було легше? Чи, скажімо, страшна трагедія Другої світової війни 1941–1945 рр.? Список можна продовжити, тут і Чорнобиль 80-х рр., і перехід від системи соціалістичної у капіталістичну в 90-ті рр. тощо.

Чи може стати ситуаційна життєва історія держави, чи навіть світу, причиною відмови від головної мети та місії театру – створити в сценічному просторі духовний моніторинг людей, шукати високі життєві позиції до сакральності, а не на рівні спрощених сюжетів різних жанрів і видів, підпорядковувати «інстинкти та рефлекси» як основний стержень життя.

Існує й інший, ще один зріз подібних інсинуацій сучасного театального мистецтва під назвою «постмодернізм». Професійні театри, залучаючи до репертуару світову та вітчизняну класику, прикриваючись вищезгаданим гаслом, відтворюють не глибинні проблеми драматургії, а спрощують їх повністю за

змістом і надають «модні екзерсиси» режисерських і акторських пристосувань, звичайно ж, у кожній виставі повинні бути оголені тіла персонажів з їхньою насолодою отримати «кайф» як на сцені, так і в глядацькому залі. І знову тут спрацьовує своя режисерсько-акторська відповідь на запитання: навіщо це робиться? А саме: «Ви просто це не розумієте, пост-постмодерн — це вища стадія екзальтації, це свобода від нашарувань традицій, архаїзму та штампів реалістичного мистецтва». Цікаве явище подібні виправдовування своєї неспроможності, а не професійності, відтворити правду, а не імітацію, спрощеність, примітивізм. Дуже часто сьогоднішні «пост-постмодерністи» виголошують демагогічні постулати: «А в чому проблема, це я так відчуваю, я так бачу, мені так підказує інтуїція...». Варто б нагадати шановним «реформаторам пост-постмодернізму», що існує не консервація музею театру, а є високий академізм і революційний процес традицій на рубежі дилетантизму, поверховості і навіть авантюризму моди і її протиставлення, це професіоналізм високої сучасності, що завжди буде стояти попереду над миттєвістю модних реформаторів сцени. Гомер, Есхіл, Софокл, Евріпід, Шекспір, Мольєр, Чехов, Леся Українка, Іван Франко, Беккет, Іонеско, Франц Кафка, Жан-Поль Сартр — всіх їх об'єднує те неповторне, незалежно від історичного часового періоду, написання драматичних творів та їх стильових та жанрових особливостей, відчуття правди проблеми сучасності, що ніколи не буде співзвучною «нашаруванням моди». Історія царя Едіпа, його трагедія сьогодні така ж співзвучна в часі, як і невелика історія Кафки «Перетворення», Мавки з «Лісової пісні» Українки, до трагічного життя Жанни д'Арк драматургії Жана Ануїя, від «Гамлет» Шекспіра до трагедії головного героя Жан-Поль Сартра «За зачиненими дверима» тощо.

Життя героїв у кожній високолітературному художньому творі — це відбиток живої плоти будь-якої людини, у будь-якому періоді людського існування. Страждання і біль, радість і горе, віра, надія, майбутнє життя, кохання та інші людські якості є головним складовим процесом у роботі над будь-якою виставою чи кінофільмом. Дуже важливо враховувати під час відтворення майбутніх сценічних та кінообразів, особливо це стосується акторів, носіїв духовної інформації людини, що глядацький зал не повинен бути парком культури та відпочинку, чи сауною для олігархів або корпоративними вечірками офісних працівників, глядачі теж зобов'язані завдяки мистецтву театру не бути споживачами, а бути постійними учнями та опонентами акторів на сцені. Це складний цикл розуміння взаємовідносин тих, що презентують продукцію зі сцени, і тих, хто сприймає її у глядацькому залі.

Глядачі повинні приходити в театр не заради відпочинку, а навпаки, заради пізнання, спрагли, як учні, чогось ще невідомого для них у щоденному житті. Саме цей процес взаємовідносин між акторами та глядачами і стане сакральністю тоді, коли театри зрозуміють врешті-решт, що «глобалізація», ринкові відносини поглиблюють егоцентризм людини, а не дають їй стежку на шлях до розуміння жертвованості та життя як місії постійного творіння в її високих духовних спрямуваннях.

Поруч із проблемами широкого аспекту діяльності акторів театру та кіно, на виживанні щоденного страху втратити місце роботи в професійному театрі, існує й інша тенденція, не менш важлива, а можливо навіть принципово домінуюча — це сучасне світоглядне та інтелектуальне входження акторів у поліфонію

створення вистав та кінофільмів екзистенційно не реалістичного відтворення. Тут важливо зазначити такі складові елементи техніки і технології в роботі актора:

- а) спосіб мислення в сюжеті та персонажах драматургічних творів, де існує роздвоєність особистості;
- б) навички і вміння в опануванні схованими думками та перебуванням у середовищі нереалістичного існування актора;
- в) тілесно-пластична методика втілення персонажу;
- г) знаходження єдиного голосового режиму природи існування персонажів у драматургії «антилогіки»;
- г) повноцінне жанрове розуміння всього періоду та темпоритму вистави або кінофільму.

Щоб досягти результату подібної конструкції вистави та драматургії нереалістичного спрямування, актори-початківці, студенти 1–2 курсів вищих навчальних закладів мистецтва обов'язково повинні пройти шлях від «логіки поведінки в запропонованих обставинах реалістично-психологічного методу роботи» через входження і розуміння інших шкіл, скажімо, таких, як, Лесь Курбас, Бертольд Брехт, Євген Вахтангов, Всеволод Мейерхольд, Михайло Чехов, Шарль Дюллен, Гордон Крег, Ежи Гротовський та інші зафіксовані як в теорії, так і в прикладному процесі технології роботи над сценічними або кінообразами. Крім того, молодим митцям важливо зрозуміти і тенденції світоглядно-філософські та соціально-релігійні, як конкретної території держави, на якій базується їх генетичний код, так і, звичайно, на теренах інших етнонаціональних культур. Зрозуміло, що подібні шляхи до отримання знань професійної майстерності актора театру та кіно вимагають від кожного величезних зусиль і щоденної кропіткої роботи для досягнення результату художнього осмислення життя через власне «Я» актора.

*В. Д. Мізяк*

### **СВІТОВА ДРАМАТУРГІЯ НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ В РЕЖИСУРІ М. ЯРЕМКІВА**

У 1992 р. режисер Микола Яремків був одним із перших на українській сцені, хто звернувся до теми дисидентства. У виставі за п'єсою чеського драматурга Вацлава Гавела «Largo desolato» («Повільна руйнація») (Харківський академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, мала сцена «Березіль») режисер зіштовхнув два різновиди театру — психологічно нюансоване, емоційно концентроване, на межі нервового зриву проживання (у головного героя) та циркову буфонаду (у ретельно «розведених» за цирковими ж амплуа інших персонажів і розгорнутій у виставі низці так само циркових «гегів»). Мотив цирку, до того ж, був розвинутий художником А. Вітановським у костюмах та у вирішенні ігрового простору: сцена являла собою ніби циркову арену, а місця для глядачів розташовувалися амфітеатром по кутах.

М. Яремків обергав досить однолінійну за змістом і формою подачі історію спустошеного дисидента на модель трагічного, по суті, існування будь-якої людини, зокрема кожного з глядачів, у просторі пануючого навколо абсурду, під тиском постійних нав'язливих замахів навколишньої реальності — не тільки політичної або загалом соціальної, а й побутової — на свободу, приватне життя,

внутрішній світ кожної без винятку особистості. Тобто, за слухним зауваженням відомої дослідниці Г. Липківської, «об'єктивна структура п'єси, її зміст, мотивації, причинно-наслідкові зв'язки не мали самостійного значення для режисера й навмисне відчужувалися ним у власне сценічному тексті».

У 1993 р. М. Яремків здійснив постанову за п'єсою польського драматурга С. Мрожека «Горбань» (художник А. Вітановський) знову на малій сцені «Безель».

Як це вже притаманно режисерові, вистава вирізнялася тяжінням до пластики, символіки. Загалом побутовий театр не для М. Яремківа. Театральну гру він не мислить без асоціативного-метафоричного наповнення.

Пластичне вирішення кожної ролі позначене яскравою акторською індивідуальністю. Особливо це стосується ролі Горбаня у виконанні Степана Пасічника. Він майже нічого не говорить. Складні взаємовідносини персонажів розкриваються саме в пластиці. Через пластичні композиції іде розповідь про те, про що глядач може тільки здогадуватись.

Ще одна вистава Микола Яремківа знову в Харківському театрі імені Шевченка, але тепер вже на основній сцені, у якій він уперше в Україні звертається до однієї з найвідоміших п'єс ХХ ст. італійського драматурга Луїджі Піранделло «Шестеро персонажів у пошуках автора».

Акторам було доволі складно одночасно втілювати різні змістові прошарки драматургії автора. Проте як висловлюється відомий театрознавець О. Чепалов, «мотиви двійництва, одночасного існування на сцені різних іпостасей героїв, прийоми «театру в театрі» не були для режисера лише естетичними вишуканостями. Він слушно бачив у них інструментарій для передовсім достеменного пізнання дійсності, якщо для цього давала підстави драматургія».

Світова драматургія на сцені Харківського театру імені Тараса Шевченка у режисурі Миколи Яремківа отримала нове життя на національній сцені і є прикладом цільного за формою та змістом дійства. Це цікавий досвід і пошук нових засобів акторської гри. Також стиль роботи М. Яремківа позначений інтелектуальною складовою. У кращих постановках режисера інтелектуальна поміркованість та видовищність сценічної дії були у певних пропорціях і не заважали акторському виконанню.

*Н. М. Ігнат'єва*

### **РИТМІКА В ПРОЦЕСІ ПЛАСТИЧНОГО ВИХОВАННЯ АКТОРА**

У процесі виховання і розвитку пластичної виразності актора в більшості театральних ЗВО існує такий предмет, як «Ритміка». Він може входити в курс «Основи сценічного руху» як його складова або бути самостійною навчальною дисципліною. В одних студентів заняття викликають величезний інтерес і захоплення, для інших ритміка незрозуміла, і виникає питання — навіщо вона потрібна?

Передусім, поняття ритму виходить із тлумачень, пов'язаних із музикою і поезією, а ритмікою називається розділ теорії музики, що описує ритм і закони його застосування. Але оскільки ритм — це постійне, мірне чергування, співмірність, узгодженість у часі і просторі всіх елементів і виражальних засобів, його

присутність відчувається в хореографії, кіно, театрі і навіть у мистецтвах зовні статичних — живописі та скульптурі.

Ритм закладений у саму природу, в життя — у серцебиття, дихання (вдих-видих), у зміну дня і ночі, в приливи і відливи світового океану, в пульсацію всесвіту. І якщо театр — творче відображення, відтворення дійсності в художніх образах, то і ритм на сцені повинен бути художньо перетвореним, що нелегко дається в театральній умовності. Щоб вибудувати свою сценічну поведінку відповідно до задуму драматургічного матеріалу, акторові необхідно володіти добре розвиненим почуттям ритмічності. Це внутрішнє відчуття само по собі не виникає і не приходить, але його можна відчутти через рухи тіла, зростити в собі.

Практичні заняття з ритміки ґрунтуються на використанні музичного матеріалу і, звичайно, сприяють розвитку музичного слуху, пам'яті і ритму. Але основними завданнями є виховання вміння:

- поєднувати рухи тіла з рухом музики;
- підкорювати свою фізичну поведінку загальному ритму, зберігаючи водночас індивідуальність;
- працювати в різних темпах (повільному, помірному, швидкому) та вільно переходити від одного до іншого;
- спілкуватися з одним партнером або з групою партнерів;
- узгоджувати свої рухи під час колективного виконання;
- орієнтуватися в часі, просторі та ритмі;
- знаходити своє місце в просторі сцени;
- координувати рухи ніг та рук;
- контролювати своє м'язове напруження та знімати зайве напруження м'язів;
- відпрацьовувати дрібні деталі, домагаючись точного руху;
- поєднувати мову або вокал з рухом.

У процесі ритмічного виховання одночасно йде робота над розвитком таких професійних психофізичних якостей актора, як:

- «слухати і чути, дивитись і бачити»;
- пам'ять;
- уява;
- багатопланова увага;
- образне мислення;
- почуття партнера;
- почуття дистанції;
- усвідомлення свого тіла і своїх рухів;
- вміння вибудовувати рухи логічно, точно і доцільно, відповідно до сценічного завдання.

Розвиток і вдосконалення всіх умінь та навичок лише розпочинається на заняттях з ритміки і триває під час практичних занять зі сценічного руху, і, особливо, зі сценічного бою і сценічного фехтування, що дозволяє застосовувати їх, коли необхідно найточніше створити та безпечно виконати умовний кулачний бій або бій з холодною зброєю, побудований за принципом справжнього бою, але що підкоряється законам сценічного життя.

## ОПЫТ СУЩЕСТВОВАНИЯ ТЕАТРА-СТУДИИ Й. ГИРНЯКА В ЭМИГРАЦИИ

Среди учеников Леся Курбаса, которые предприняли попытку воссоздать, синтезировать и продолжить его концептуально-творческое наследие вместе с традициями украинской национальной школы, был талантливый актёр, режиссёр и впоследствии педагог — Й. Гирняк, организовавший вместе со своей женой, актрисой О. Добровольской, в 1946 г. Театр-Студию. Изучение её деятельности и проблем существования представляет научный интерес.

Особенностью студии был факт её нахождения на территориях Европы и Америки. Это обуславливало нарастающие противоречия: с одной стороны, присутствие свободы творческого самовыражения, а с другой — диктуемые правила и тенденции, не соответствуя которым есть риск невозможности полноценной творческой деятельности или утраты своего внутреннего зерна. Следовательно, студийцы всегда были в потенциальной опасности перейти в поле чужой ментальности, попасть в воронку материальной нужды, забыть себя и, в конце концов, свернуть с пути. Данная проблема остаётся актуальной для украинского театрального искусства в целом.

Анализируя двойственную природу созданной Театр-Студии, можно увидеть сохранение одной из главных концепций курбасовской методики — «разумный арлекин», когда в первую очередь присутствовала необходимость всесторонне воспитать личность актёра, развить его интеллект, мастерство, мировоззрение и гражданскую позицию, и только после — представить зрительскому вниманию для игрового духовно-просветительского диалога.

В систему обучения входили как специальные практические предметы, так и широкий пласт теоретического материала. Отдельное внимание уделялось упражнениям, тренингам и работе над этюдами. Такой базис помогал актёрам развить их психофизическую гибкость и в дальнейшем создавать острые раздвоенные образы, передавать всю палитру внутренних и внешних противоречий персонажей, переходя на уровень так называемого «превращения», выходить на откровенный гражданский разговор со зрителем, транслировать «злободневность» через призму художественного осмысления и театральной эстетики, используя в своем арсенале кладезь знаний, умений и открытий, подпитанных неугомонным поисковым духом Леся Курбаса. Йосип Гирняк максимальными усилиями энтузиаста пытался удержать соответствующую планку, чтобы не утратить связь с наследием учителя.

Цели, подкрепляющие смысл существования студии, были воистину убедительны:

- 1) служение украинскому обществу, удовлетворяя его национальные потребности в творческом провидении, расширяя эстетический вкус и театральную культуру;
- 2) широкое ознакомление с европейским репертуаром драматургов-классиков, чтобы на их примерах обучившись, развивать украинское театральное искусство.

В результате творческой деятельности в период с 1946 по 1951 год, в Театр-Студии было поставлено около 17 спектаклей, которые были показаны в разных городах Европы и Америки.



Репертуар включав в себе драматургію М. Кропивницького, І. Алексєвича, Н. Хвильового, Леся Українки, Т. Шевченка, М. Старицького, Г. Ібсена і К. Гольдони. Кожен із спектаклів був в той или иній мєре принят театральними критиками, но всє же добитися соразмерного отклику на етапе существованія студії в Америці, от часто безразличної и холодної к національному наслідію публіки, не удалося. Осознав поражение, «неинтересность» и пережив череду студийних кризисов, Й. Гирняком было принято завершить деятельность творческой мастерской.

Таким образом, для плодотворной работы Театр-Студия имела крепкое подспорье в виде творческого наследия Леся Курбаса и украинской театральной школы. Однако сохранить своё истинное «Я» в реалиях чужой системы ценностей не представилось возможным, что является ярким примером для живущего в иллюзиях современного театрального искусства Украины и его зрителя, которые, забывая себя, имеют явные перспективы быть поглощенными.

*М. В. Войтенко*

### **ОСОБЛИВОСТІ СИНТЕЗУ РІЗНИХ ВИДІВ ХОРЕОГРАФІЇ В СУЧАСНИХ ВИСТАВАХ ПОЛТАВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ М. В. ГОГОЛЯ**

На сьогодні поєднання різних видів хореографії у виставах музично-драматичного театру зустрічається рідко. А хореографічне вирішення вистав музично-драматичного театру взагалі малодосліджене, зокрема вистави Полтавського театру. Роль хореографії та пластики в межах драматичного театру досліджували такі науковці, як Е. Мей, Р. Захарова, Г. Морозова, Б. Голубовський, В. Панферова, І. Яснець, М. Суворова, В. Шпаковська тощо.

Яскравий синтез різних видів хореографії в репертуарі Полтавського академічного музично-драматичного театру імені М. В. Гоголя представлений у виставах «Лісова пісня», «Енеїда», «Майстер і Маргарита».

«Лісова пісня» В. Шевченка має розмаїте хореографічне рішення. Танці лісових мешканців залежно від пори року вирішені стилізованим під гуцульський українським танцем, класичним або модерним. Зустріч Мавки та Лукаша — поєднання вільної пластики та класичного танцю, ліричних кружлянь, легких підтримок. Взаємини Мавки та Перелесника розкриті за допомогою танго — танець то пристрасний, то сповнений неприязні лісової русалки. Отже, у танцювальному рішенні «Лісової пісні» синтез українського, сучасного, класичного та бального танців практично скрізь відповідало атмосфері вистави та запропонованим обставинам.

«Енеїда» (2018) у постановці В. Шевченка була створена у жанрі бурлеск і мала відповідну хореографічну складову. Енеєві гуляння, пияцтво та еротичні мотиви стали провідними у виставі. Вже перша сцена — святкування народження Енея — представлена гулянням простого люду на землі та богів та Олімпі, але усі наділені однаковою пластикою і танцювальними рухами в характері центральних регіонів України. Щодо козацького танцю Енея з товаришами, він практично повністю відповідає хореографічній лексиці та композиційній будові танців українських козаків. Сутички троянців з греками — нагадують бойову побудову «черепах» або «фулкон», але тут припущено помилки, адже

вони були поширені не в грецьких, а в давньоримських та візантійських воїнів. У палаці Дідони представлено східний танець у поєднанні з рухами українсько-го танцю та імітаціями злягання. Сицилійська земля вельми доречно й вдало представлена у полтавській «Енеїді» танцем тарантела. Цікавою є знахідка пластичної репрезентації образу Ентелла — у межах стилістики латиноамериканського танцю. Зустріч Енея з Сівіллою, яка постає в образі солістки кабаре із шоу-балетом, має еротичний підтекст, але тут доречний з огляду на специфіку кабаре та бродвейського джазу, на якому основана хореографія цієї сцени. Перебування Енея на Кумській землі не знайшло ніякого танцювального рішення, що порушило хореографічну лейтмотивність вистави. Хореографічна складова «Енеїди», незважаючи на її доволі вульгарний сенс, виявилася дуже розмаїтою та відповідною режисерському задумові та образам сценічного твору.

У виставі «Майстер та Маргарита» (2017) наявні різні види хореографії: народна, бальна, сучасна. Танець використаний для зображення радянської дійсності, як прикриття тогочасних реалій веселим та щасливим життям, яке й уособлював танець. Народний танець представлений міською кадриллю у виконанні радянської молоді, що відтворює поширені в радянські часи гуляння у парках і парні танці під спів або гру аматорів на невеликих естрадах. Цей танець використаний і в сцені сеансу чорної магії в театрі, де знуцаються з людей, вбивають їх. Широко використано танці охоронців порядку під час доносів, страт та знуцань над людьми: розправа над Ніканорою Іванівною — це танго, епізод арештів — веселий танець з імітацією фізкультурних рухів; у сцені перетворення Маргарити на відьму — джазовий танець з мітлами, різкими перебудовами та змінами ракурсів.

Отже, у виставах Полтавського музично-драматичного театру гармонійно поєднуються різні види хореографії, що відповідають режисерському задуму, не порушують загальної стилістики та яскраво розкривають образи вистав.

*К. О. Єршова*

### **ІННОВАЦІЙНА РЕЖИСУРА ФРАНКО ДРАГОНЕ**

Сьогоднішня дійсність диктує нові форми та змісти мистецтву, безумовно, не залишається осторонь і театр сучасності. Відбувається трансформація театралізації як такої — видозмінюються, оновлюються принципи сценічного образотворення. Це стає справжнім викликом для сучасного режисера, який повинен мислити глибше, дивитися ширше і бачити світ у всьому різноманітті можливих ракурсів, розмовляти мовою ХХІ ст. Саме таким є Франко Драгоне — знаковий режисер-інноватор, який винайшов свою унікальну стилістику, ніби граючи з новітніми технологіями і створюючи неймовірну видовищність театру масових форм. У його шоу одночасно узгоджено співіснує історія і легенда, театр і цирк, опера і танець, спорт і відео-арт.

Інноваційний режисерський почерк Франко Драгоне пізнаваний по зосередженості на загостреному відтворенні світу людських емоцій. Це — радість, страх, кохання, смуток й т.п., яких глядачі ніби відчутно торкаються. *«Наше життя — це драма, відношення до життя — драма, сцена — драма. Питання лише одне — як кожен бачить зв'язок взаємовідносин з цим світом та в якому ракурсі цю драму показують нам на сцені!»*, — не стомлюється повторювати у

своїх інтерв'ю Франко Драгоне. Він створює видовище, що відбиває звичайне життя, — ми дивимось на самих себе крізь призму театру.

Працюючи з акторами, Франко Драгоне вимагає від них не просто витончено майстерного виконавства, а справжнього співавторства. Для нього дуже важливо, аби актор відчув принципову, безумовну, безкрайню свободу творчості. Франко Драгоне, як істинний режисер-провокатор, створює ситуацію, коли актор стає на сходинку неймовірного одкровення. А далі починається робота, яку К. С. Станіславський називав «гачечки й петельки». Тож коли створюється шоу, виконавці відчувають себе співтворцями дива, і міра їхньої віддачі — 100%.

Новітніше шоу «Le Perle» Франко Драгоне — це повне занурення у світ дива й розширення меж можливого — чудеса акробатичного мистецтва в поєднанні з новітніми технологіями та захоплюючим сюжетом. «Le Perle» — це аква-шоу з химерними ефектами й неперевершеним поєднанням театру і цирку.

Завдяки віртуозному режисерському задуму, що спирається на майже безмежні можливості новітніх технологій, майстер створює власну реальність і впевнено відриває глядачів від їх сірих буднів так, щоб вони втрачали лік часу і кожен знаходив в історії щось своє.

3D-проектори розміщуються всюди по периметру зали, на підлозі та стінах, величезна циклограма та система об'ємного звучання — все це здійснює ефект абсолютного занурення глядачів у виставу. Центром подій вистави постає аква-сцена з фонтанами, що містить 2,7 млн літрів води й трансформується у сценічну платформу менше ніж за хвилину. Франко Драгоне відтворює чарівний механізм відходу від звичної рутини реальності, можливість трансформувати проблеми в позитивні емоції і почуття гумору, водночас свої історії він красномовно розповідає виражальними образами.

Таким чином, Франко Драгоне, ніби жонглюючи новітніми технологіями, руйнує стереотипи звичного театру і поєднує мистецтво з позахудожніми компонентами у єдину виставу. Як признаний інноватор і провокатор, він створює нову сценічну систему естетики.

*В. В. Ланецький*

### **УКРАЇНСЬКИЙ ПОЕТИЧНИЙ ТЕАТР ТА КІНО ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗДОБУТОК**

Український поетичний театр та кіно є невіддільною частиною становлення театрального мистецтва в Україні, тому обговорення цієї теми надає можливості відродити характерні та унікальні здобутки, які ми успадкували, для використання елементів техніки та технології в роботі сучасного актора.

Наразі в театрознавчих та мистецтвознавчих дослідженнях є роботи з висвітлення теми етнічної автентичності в сценічному мистецтві, проте досі відсутня постановка проблеми дослідження та використання особливостей методики для сучасного театрального, педагогічного та кінематографічного втілення. Отже, ця тема є актуальною та потребує подальших наукових розробок і досліджень у напрямку відновлення й використання національних здобутків у роботі актора сучасного театрального мистецтва.

Якщо про українське поетичне кіно йде мова як про факт існування цього жанру без заглиблення в специфіку роботи акторів у ньому, то український

поетичний театр як такий у науково-дослідницьких роботах взагалі не розглядається і не виводиться в окремий унікальний вид. Це є несправедливим явищем в українському театральному світі, адже під час створення сценічного образу використовуються ті техніки, технології та елементи, що й при створенні кінообразів.

Основними елементами української поетичності вважаються символізм, міфопоетичність, асоціації, національні архетипи, метафори, алегорії, архаїка. Також своєрідною ознакою поетичності, яка існує в українському кіно, театрі й літературі та є головним ключем для роботи сучасного актора, є світоглядна система, яка базується на конгеніальності з землею, природою і явищами. Тобто невечерна любов і повага до землі, що дає життя і годує, вірність традиціям предків, дотримання звичаїв та обрядів, поклоніння явищам природи — це елементи, що створюють національну самотність.

До того ж потрібно зважати на здобутки та напрацювання акторів театру корифеїв. У своїй роботі над створенням сценічного образу М. Кропивницький, М. Заньковецька, П. Саксаганський, Іван Карпенко-Карий, М. Садовський, М. Старицький та інші використовували не логічний, раціональний підхід, а емоційну, образну, чуттєву структуру.

Отже, робота актора в українському поетичному театрі та кіно ввібрала багато елементів із різних історичних процесів, явищ, подій, що відбувалися на території сучасної України. У час, коли відбувається нівелювання ознак української культури, важливо не лише зберегти національну ідентичність, а й зміцнити, збагатити свою унікальність через доступний нам інструмент — мистецтво.

*К. І. Новіков*

## **СПЕЦИФІКА МЮЗИКЛУ ЯК ЖАНРУ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Полістилістика художньої культури початку третього тисячоліття відокремлює одну з актуальних проблем сучасного театру — розширення жанрового діапазону. Це дуже помітно спостерігається у музичному театрі, коли поряд з традиційними оперою, оперетою, водевілем, ревію, з'являються нові жанри, що характеризуються процесами взаємовпливу та взаємозбагачення різних видів мистецтв. Одним з таких жанрів є мюзикл.

Зважаючи на те, що мюзикл є досить молодим жанром театрального мистецтва, відзначимо його зв'язок з баладною оперою, бурлеском, водевілем, ревію, оперетою. Проте, враховуючи сьогоденне зростання популярності та уваги глядача до цього жанру, вважаємо за необхідне звернути увагу на особливі ознаки мюзиклу, оскільки їх ігнорування призводить до нівелювання жанру.

Отже, для мюзиклу характерні:

- наявність літературної основи (оригінального сюжету, чи, нерідко, класичного, на який написано лібрето)
- наявність закладеної у лібрето події (тобто пісня, основою для якої слугує лібрето, повинна впливати на розвиток та рух вистави; нести в собі ідейно-змістовне навантаження);
- хореографія як частина драматичного дійства;
- сучасна ритмічна основа (тяжіння до сучасних естрадних музичних напрямів, наближення до напрямів поп-культури);

- притаманність естрадних засобів художньої виразності;
- синтетичність акторської складової під час виконання та створення ролі (тут звернемо увагу не тільки на психологічні особливості виконавця, його вміння створювати образ, а й на фізичні якості, які виявляються в танцювальних навичках, навичках роботи зі звукопідсилюючою апаратурою тощо).

Музикл, переважно, є комерційним жанром театрального мистецтва, тобто проєктним, де на чолі процесу створення вистави стоїть продюсер. На жаль, тенденція просування сучасного театрального продукту нині показує, що наявність в афіші слова «музикл» гарантує виставі касу. Та не кожна вистава, зазначена в афіші як «музикл», є такою. Нерідко глядачу «продають» музичну виставу, чи виставу-концерт, чи театралізований тематичний концерт, що за своєю суттю є зовсім різними жанрами і перетинаються з музиклом лише наявністю пісенної складової та яскравих засобів художньої виразності.

Комерційний компонент музиклу не применшує наявності соціально значущої ідеї вистави. Завдяки полістилістиці, як одній з основних складових жанру, що дозволяє створювати різні стильові модифікації, музикл стає своєрідною точкою дотику багатьох видів мистецтва, що дає глядачеві легкість та повноту сприйняття мистецтва як такого.

*В. О. Сальник*

### **СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НАРОДНОПІСЕННОГО ДЖЕРЕЛА В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ КІЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ «БЕРЕГІНЯ»**

Метою дослідження є розкриття особливостей інтерпретації української народнопісенної традиції в сучасному музичному театральному мистецтві на матеріалі сценічної практики Київського академічного театру українського фольклору «Берегиня».

Театр «Берегиня» (існує з 1988 р., засновник театру та головний режисер – народний артист України М. Буравський) став одним із перших колективів, у сценічній творчості якого розкрилися особливості культурно-історичних традицій українського народу. Створені театром фольклорні дійства – «Женчики», «Щедрий вечір, добрий вечір» (український вертеп), «Наддніпрянське весілля», «Купальські вогні», «Веснянки», «Чумацький шлях», «Русалії» – демонструють всю різноманітність та неповторність української національної культури. Ретельне відображення ходу обряду (весільного, календарно-обрядового) органічно вписано в сценічну драматургію з її класичними законами та засобами художньої виразності. Головну роль у смисловому і художньому навантаженні кожної вистави відіграє традиційний народнопісенний матеріал, зібраний у численних фольклорних експедиціях (переважно в регіоні Центральної України). У ньому черпає своє натхнення кожен актор театру. Професійний вокальний склад артистів демонструє у всій красі регіональні особливості автентичного співу та музикування. Народна хореографія в сценічній практиці театру є невіддільною складовою загального драматичного дійства. Також у виставах та концертних програмах багатогранну роль у відображенні жанрової

традиційної картини народного гуляння, обрядового дійства відіграють хореографічні номери. Це й окремі танцювальні мініатюри, і розгорнуті хореографічні епізоди. Як і в роботі над вокальним матеріалом, хореографічна партитура вистав насичена репрезентацією народно-побутової танцювальної традиції, що яскраво переплетена з авторською стилістикою народно-академічного танцю (хореографія В. Вітковського). Музичні фольклорні зразки жваво оживають у численних обробках оркестру театру (керівник і диригент Ю. Мілевський), де музиканти в притаманній народній манері яскраво обрамляють вокально-танцювальні номери й композиції вистав. Музика насичена справжнім колоритом автентичного звучання музичних інструментів, що знайдені в етнографічних експедиціях, деякі з них були реконструйовані та повернуті до сценічного життя: сопілка й скрипка, коза й козо-бас, сурма, ліра й кобза, гудок, цимбали, бугай, рубель, бубон, тулумбаси, гармоніка. Їхнє звучання в загальній партитурі створює неповторне рідницьке суголосся української традиційної музики.

Нині Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня» — це своєрідна фольклорно-етнографічна лабораторія, де зібрана велика кількість цікавих етнографічних записів, яким судилося бути втіленими в майбутніх концертних програмах театру. «Ми — театр фольклору і маємо показувати фольклор» — один із мистецьких постулатів театру «Берегиня», що є рушійною силою творчого натхнення колективу, його намагання не тільки зберегти і відтворити традиційне надбання українського народу, а й сміливо поєднати з сучасними підходами розвитку театрального мистецтва.

*В. О. Солових*

### **МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В ПЕРІОД ПЕТРОВСЬКИХ РЕФОРМ (1696–1718 РР.)**

Період, який історики визначають як час Петровських реформ, є дуже важливим для всесвітньої культури і мистецтва. Ці реформи однозначно проклали шлях європеїзації для багатонаціональної Російської імперії, затвердили світську культуру. Завдяки реформам Петра I у сфері мистецтва і культури, у нас зараз є той театральний зразок, яким ще буде користуватися не одне покоління. Наукова тема є актуальною у сфері театрознавства і мистецтвознавства загалом, адже зв'язок з минулим — це гарант майбутнього. Театр за часів Петра I — це трибуна, з якої проголошувалися передові ідеї епохи.

Це дослідження дозволяє провести паралелі між діяльністю у сфері театральної культури XVIII ст. та сучасним театральним життям. Дає змогу проаналізувати цілий пласт культурної реформаторської діяльності Петра I та простежити розвиток таких масових форм сценічного мистецтва, як феєрверки, асамблеї, тріумфи. У XVIII ст. закладено фундамент організації театральної справи. Важливо звернути увагу на становлення та розвиток першого публічного театру, а також новації у масових видовищах.

Яскравим і доступним для широкої аудиторії виразним засобом стають феєрверки, чи як їх ще називали — «вогняні потіхи». Масштаб і тривалість такого шоу були різні — від маленьких півгодинних феєрверків до колосальних багатогодинних видовищ. Для цього задіювали різноманітну техніку, від простої (верхові й низові ракети) до складнішої (піротехнічні фігури, феєрверочні декорації, які змінювали свою композицію з підписами і текстом).

Петровські асамблеї — це прообраз дворянських балів, цю ідею цар запозичив у європейських країн, які часто відвідував. Вони проводилися в усі пори року, у програму асамблей входили танці, їжа, напої, ігри та бесіди.

Тріумфи Петра I влаштовували за зразком імператорських тріумфів Риму, вони були важливими державними святкуваннями. Вони ставали історією військових перемог, зримим літописом політичних подій.

Царські свята із традиційної народної розваги трансформувалися в заздалегідь підготовлені святкування, а їх підготовка і проведення перетворилися на вид професійної діяльності. Тепер свято набуває естетично-художніх ознак і стає офіційною частиною культурної програми імперії.

«Комедіальні хорони» (публічний театр) Петро I уважав ефективним методом виховання глядача, вбачав у ньому засіб пропаганди та агітації. Найголовніше досягнення театру — це загальнодоступність, він вмщував до чотирьохсот глядачів, був чудово оснащений технічно. Сцена мала завіси, лаштунки, задники та спеціальні механізми для спецефектів, а також чудове художнє оформлення. Музичне оформлення вистав здійснював оркестр, хор та окремі співаки.

Отже, глобальні зміни у сфері театральної культури розпочалися саме з реформ Петра I. Тому важливо і доцільно розглянути всі культурні важелі цього періоду, які допомогли театральному мистецтву зрушити з місця.

*М. О. Кишмерешкіна*

### **РОБОТА АКТОРА ЗА МЕТОДОМ ГОРДОНА КРЕГА**

Під час роботи над уривком з твору Шекспіра «Гамлет» студенти-актори разом із керівником майстерні, режисером Борисом Ігорем Олександровичем пройшли усі періоди роботи по школі: 1) «застільний» період, під час якого досліджувалося досє автора — Вільяма Шекспіра, персонажів — Офелії та Гамлета, сюжет; 2) «перехідний» період, у який визначалося навколишнє середовище перебування персонажів поза сюжетом, наявні подразники та вподобання персонажів стосовно усіх відчуттів зовнішнього і внутрішнього середовищ (колір, смак, звук, дотик, нюх), також здійснювалися емоційно-енергетичні імпрізації в кожному циклі вікового етапу розвитку майбутнього сценічного образу як повноцінного персонажа. 3) період «пізнання» шляху до розуміння школи Гордона Крега та втілення «надмаріонетки» — шлях до символізму, знаку, метафори у свідомості, пошук матеріального втілення символічних картинок.

Звичайно, більше уваги приділялося саме третьому періоду роботи, оскільки в цей час студенти-актори починали міркувати символами в сюжеті взаємовідносин персонажів, завдяки тренінгам за школою Крега «бувши людиною, намагалися стати головним символом божества», при цьому не зв'язуючи власне «Я» з «Я» персонажа, акцентували та фіксували почуття, емоції та переживання, а не думки. Водночас місцем перебування є природне середовище, а втілення символів відбувається через природу.

Важливим є надати визначення ключовим поняттям.

Ідол — це статуя, що зображує божество, якому поклонялися в глибоку давнину.

Маріонетка — це різновид керованої кимось театральної ляльки.

Символ — це умовний знак, що узагальнює певні поняття та явища.

І, головне, надмаріонетка — це людина, що втілює символ, метафору, знак, у якому відсутня реальна, побутова ілюстрація життя.

Символи, що втілюються персонажем Гамлетом — це влада та гордість, а матеріальним відображенням цього є золото, якого так жадає Гамлет. Персонаж Офелія символізує материнство та турбота (надання захисту від поганого впливу навклишнього середовища), матеріальний знак — жертovníк.

Едвард Гордон Крег у своїй методиці зближував поняття храму та театру, як приміщень, що слугують для богослужіння та видовищ відповідно, поєднуючи ці поняття між собою. Він проголошував панування «любові до ляльки, ідола, маріонетки і ненависті, відторгнення реального життя на сцені». А повернення ідола (у його первинному значенні) до театру призвело б до повернення людей до первісних обрядів, божественних поклоніннь силам природи та створенню світу.

При цьому тіло актора знаходиться в блаженному стані, *трансі* — підвищеному нервовому збудженні з втратою сили волі над собою, психологічному стані, у якому змінений ступінь свідомої участі в обробці інформації.

Ключові визначення методики Крега:

- імітація реального життя відсутня;
- актор — не інструмент мистецтва;
- «глина та машина», тобто тіло контрольоване емоціями;
- панування нірвани та трансу у тілі та свідомості.

Обраний матеріал є не випадковим, адже Шекспір, на відміну від сучасних авторів, створює не реальних людей, а саме символи (Ромео = кохання).

Безперечно, що театральні та кіношколи, які зафіксовані і відтворюються у багатьох країнах своїми неповторними методами, дають для учасників театральної школи ЕКМАТЕДОС важливий стимул розуміння їхньої неповторності та конкуренції із існуючими театральними школами. ЕКМАТЕДОС базується на намаганні знайти сучасний по суті своїй універсальний метод техніки та технології роботи акторів театру та кіно.



СЕКЦІЯ:  
ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА  
ТА ВИРОБНИЦТВА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

*А. М. Алфьоров*

**УКРАЇНЬСЬКА ОПЕРАТОРСЬКА ШКОЛА В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ**

Операторська школа в Україні має добрі традиції. Ще за часів О. Довженка — Д. Демущького розпочала формуватись екранна зображальна культура, яка віддзеркалювала українську національну ідентичність. «Поетичне мислення» в національному кінематографі склалось у багатьох випадках саме завдяки українським операторам. Коли після світової війни в Україні розпочався ренесанс національної культури, в Києві, нинішньому КНУКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого створено кафедру кіно-операторської майстерності. Нині її очолює Б. Вержбицький.

За майже століття існування української операторської школи сформувалось кілька поколінь майстрів: від старійшин операторської майстерності В. Ілленка, Ю. Ілленка, І. Гольдштейна, В. Калюти, В. Кордуна, В. Куца, О. Прокopenка, С. Шахбазяна, представників «середнього покоління» — В. Анісімова, А. Алфьорова, В. Баса, В. Белощука, В. Беспального, В. Бердашкевіч, Г. Біньковського, В. Бородіна, В. Варшавця, В. Васильєва, Б. Вержбицького, А. Гаврилова, В. Галицького, В. Горелкіна, М. Греська, В. Гришкова, В. Ґуєвського, В. Ґутовського, К. Давидова, В. Дембського, О. Євсєєва, Г. Енгстрема, О. Євсєєва, Р. Єленського, П. Єлізарова, М. Журавльова, В. Запорожченка, С. Зінов'євої, О. Золотарьова, О. Зоріна, І. Іванова, М. Іванова, В. Ілленка, О. Ільчєвського, В. Кабаченка, П. Небери, С. Шахбазяна та інших, до сучасного покоління операторів: С. Михальчука, В. Васяновича, Ю. Дуная, В. Вартанова, В. Цветкова та інших.

Оператори-документалісти, оператори ігрового фільму, оператори телебачення — ці спеціалізації українських операторів є результатом ускладнення сучасного екранного мислення та операторської освіти в Україні. Між тим, особливістю підготовки українських операторів у мистецьких майстернях є універсалізм, добре відчуття національного характеру, захоплення українською природою, красою рідної землі. Вже зі студентських років сформувались певні творчі тандеми «режисер-оператор» в українському ігровому кінематографі: Ю. Ілленко — С. Параджанов; М. Ілленко — О. Криштофович; М. Слабошпицький — В. Васянович; В. Васянович — Ю. Дунай; О. Санін — С. Михальчук тощо.

Під егідою Гільдії операторів України (незмінний голова — старійшина української операторської школи С. Лісецький) працює ціла «армія» операторів, які здобули славу українському кінематографу. Багато хто з операторів потім став і режисером (Ю. Ілленко, В. Васянович та інші).

Важливо, що на сьогодні студенти-оператори мають свій Всеукраїнський фестиваль «Кінооко», який вже двічі відбувався в Києві і куди були запрошені студенти-оператори з факультету кіно-, телемистецтва ХДАК (майстерні Є. Павлова та А. Алфьорова).

Окрім традиційних форм операторської освіти, у сучасній Україні формуються освітянські проекти, у яких активну участь беруть молоді, але досвідчені оператори: проєкт «Сінема Хаб» (куратор операторської програми В'ячеслав Цветков — (оператор фільмів «Брама», «Парфенон», «Поміж війн» та інших), освітянські майстер-класи в межах фестивалів «Молодість», ОМК та інших. Таким чином, на сьогодні в Україні активно формується і модель неформальної операторської освіти.

Поєднання двох моделей: традиційної операторської освіти з неформальною є викликом часу. Шануючи майстрів-вчителів, молоді українські оператори активно задіяні в національному кіновиробництві. «Міф», «Заборонений», «Атлантида», «Людина з табуретом», «Гуцулка Ксенія», «Сторонній», «Номери», «Додому», «Довбуш», «Земля блакитна, ніби апельсин» та багато інших нових українських фільмів отримують заслужені нагороди на міжнародних кінофестивалях, завдяки зокрема і роботі операторів.

*С. С. Семенюк*

### **КОНВЕРГЕНТНІ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЯК УМОВА САМОРОЗВИТКУ РЕЖИСЕРА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Підготовка сучасних фахівців аудіовізуального мистецтва та виробництва відбувається відповідно до Стандартів цієї спеціальності, затверджених МОН. У Стандартах зазначені спеціальні (фахові) компетентності, якими має оволодіти такий фахівець. Частина цих компетентностей є за своїм змістом конвергентними. Навичка конвергентності — це взаємодія технологічних можливостей з інформаційним та комунікаційним середовищем, під час чого створюється новий твір аудіовізуального мистецтва. Ми можемо помітити певне злиття віртуального середовища з традиційним середовищем аудіовізуального характеру, в умовах якого створюються нові можливості донесення певних мистецьких сенсів до глядача/користувача.

З розвитком нових інформаційних технологій, у сучасному аудіовізуальному мистецтві відбуваються певні трансформації. Завдяки технічному прогресу аудіовізуальне мистецтво містить нові можливості під час роботи з монтажем, кольорокорекцією, створенням анімації і графічних елементів, інфографіки, роботи зі звуком. Нині рівень цифрових технологій збільшився настільки, що дозволяє будь-якому користувачеві соціальних мереж використовувати перераховані вище художньо-виразні засоби при створенні аудіовізуальних творів як контенту віртуального середовища.

У зазначених умовах режисер аудіовізуального твору повинен володіти навичкою конвергентності. Тобто бути одночасно дизайнером власної відеоплатформи, режисером відеоконтенту, творцем інстаграм-акаунта для просування робіт і аналітиком в пошуках нових трендів, для зацікавленості здебільшого людей до певного аудіовізуального проєкту. Складність для професійного режисера полягає в пошуку трендової теми з різноманіття різної та іноді непотрібної інформації. Для цього режисерові необхідно аналізувати digital простір — бути активним користувачем соціальних мереж, шукати актуальні теми і слідувати тренду, але найважливіше — обрати цільову аудиторію. З появою соціальних мереж зростає попит на створення відеоконтенту, який буде акту-

альним для тієї чи іншої аудиторії. Тобто відбувається об'єднання груп людей у єдиному настрої або жанрі, яке відповідає споживчому попиту. Кожний аудіовізуальний твір має конкретний соціальний вплив. Відбувається контакт творця і глядачів, який базується на основі співпереживання і активного залучення цільової аудиторії у віртуальну історію. Більшою мірою в сучасному світі аудіовізуальний твір покликаний розважати і навіть шокувати глядача, аніж гуманно нав'язувати морально-етичні та естетичні цінності. Тому основним завданням режисера є завдання знайти напрями у створенні набору аудіовізуальних творів, ті, які будуть залучати саме «свого глядача».

У сучасних умовах режисерові необхідно бути оперативним і володіти навичками операторського мистецтва, звукорежисури, монтажу, мультимедійного дизайну тощо. Режисер стає мобільнішим, багатозадачнішим, тобто здатним набувати навичок конвергентного характеру. Нині аудіовізуальне мистецтво розвивається надзвичайно динамічно, тому й фахівці в цій сфері, відповідно до трендів, вдосконалюють ці навички в таких різних додаткових сферах, як SMM (Social Media Marketing), контент-менеджер, графічний дизайнер, оператор-постановник і креативний директор. Режисер аудіовізуального твору здатен до поліфункціональності та конвергентності у своїх компетентностях для створення покращеного контенту в ім'я для суспільства XXI ст.

Підсумовуючи, треба наголосити на тому, що саме набуття конвергентних компетентностей майбутніх фахівців аудіовізуального мистецтва та виробництва дозволить їм бути конкурентоспроможними на ринку праці.

*Х. О. Воскобойник*

### **СУЧАСНА УРАЇНЬСЬКА ДРАМА (ГЕНЕЗА ТА ПЕРСПЕКТИВИ ВИВЧЕННЯ)**

Драма — один з найпопулярніших жанрів у світовому кінематографі. Вона традиційно посідає проміжне місце між трагедією та комедією. Якщо в комедії гіперболізуються життєві ситуації, аби надати комічного ефекту, трагедія відтворює невідворотні події, які, як правило, закінчуються загибеллю головного героя, то драма відтворює дійсність обширніше. На відміну від комедії драма вважається серйозним жанром, в якому є глибокий сенс. Її персонажі здатні на героїчні вчинки, змальовуються всебічні життєві ситуації, в яких може поєднуватися як комедійний, так і трагічний підтекст. Як правило, сюжет в драмі розгортається на тлі звичайних, переважно, сімейних, відносин, містить психологічне напруження, моральний підтекст. У драмах не зловживають спецефектами, а приділяють увагу переживанням, почуттям героїв. Сьогодні драма не завжди існує у, так би мовити, «чистому вигляді». На сьогодні жанрова структура драми доволі розмаїта. Сучасні драми містять елементи не тільки мелодрам, як то було раніше, або, наприклад, трилеру. Вони є соціальні, кримінальні, психологічні, біографічні, воєнні, документальні та ін.

В Україні драма як кіножанр була популярна завжди, що пов'язано зі специфікою української ментальності. Розвиток українського кінематографу, не в останню чергу, відбувався і за рахунок романтичної драми (зокрема, у 60-х — 80-х рр. XX ст.), яка часто розвивалася навіть як ідеологічне кіно.

У 90-х рр., коли економічна криза торкнулася і українського кінематографу, зменшується кількість художніх фільмів, у тому числі і драм. Відтоді українське кіно комерціалізується; замовниками і «спонсорами» фільмів часто стають бізнесові структури. Поступово фільми набувають розважального змісту, а тому починає переважати «кримінальне кіно», у якому часто були присутні й елементи драми.

У 2000-х рр. відбувається поступовий і невідворотний процес зросту українського кіновиробництва. Процес розбудови української нації забезпечує стрімке набуття *історичною* драмою визначних позицій («Залізна сотня», «Вогнем і мечем», «Молитва за гетьмана Мазепу», «Голод-33» «Нескорений» та ін.). Проте не менш важливе місце належить і сучасній *романтичній* драмі («Помаранчеве небо», «Прорвемось!», «Оранжлав», «Сафо» та ін.). Від кінця 2000-х відбувається поступове збільшення обсягів кіновиробництва в Україні, у якому велику долю складають різні піджанри кінодрами: *психологічні* («Плем'я», «Люксембург», «Діагноз», «Глухота», «Ядерні відходи» «Гніздо горлиці», «Собачий вальс» та ін.); *військові* («Червоний», «Чорний Ворон», «Позивний», «Хайтарма», «Кіборги» та ін.); *історичні* («В тумані», «Щастя моє», «Лагідна», «Захар Беркут»), а також *біографічні, соціальні* та ін.

Відтак, важливим завданням вбачаємо здійснення аналізу специфіки піджанрового розмаїття української драми на сучасному етапі; виявлення її національної природи. Не менш важливим питанням постає і визначення «української драми» як важливого явища в сучасному українському кінематографі.

В. О. Ключников

### ДОСВІД НОВИХ УКРАЇНСЬКИХ КІНОКОМЕДІЙ

Протягом останніх років в Україні створюється значна кількість фільмів комедійного жанру. Лише за 2018–2019 рр. в український прокат вийшло 52 повнометражні ігрові стрічки, з яких 19 — комедійні, що становить 37% від національного кіновиробництва. Аналіз співвідношення комедій до загальної кількості релізів в інших європейських країнах за аналогічний період свідчить про схожу тенденцію. Наприклад, у Франції створено 45 ігрових фільмів, з яких 15 належать до комедійного жанру, що становить 33% від кількості виробленого контенту. У Великобританії створено 55 картин, з яких 18 — комедійних, тобто 33% поточного репертуару.

Актуальні сюжети сучасної української комедії, якість жартів, національні цінності, ключових персонажів, акторські роботи досліджують кінокритики Андрій Кокотюха, Ярослав Підгора-Гвяздовський, журналістка Олеся Анастасєва. На думку Андрія Кокотюхи, наразі в Україні окупається лише комедійний жанр. Сучасна кінопрактика доводить затребуваність картин, що надають змоги щиро посміятися з простих жартів на екрані. Обидві частини «Скаженого весілля», «Я, ти, він, вона», «DZIDZIO Контрабас», «DZIDZIO Перший раз», дві частини «Свінгерів» мали достатній глядацький успіх. Наприклад, «Я, ти, він, вона» при бюджеті в 36,9 млн грн. зібрав касові збори понад 70,6 млн грн., «Скажене весілля» з кошторисом у 10,8 млн грн. отримало у прокаті 54,9 млн грн., «Свінгери» з бюджетом у 2,5 млн грн. заробили 22,2 млн грн. Український глядач обирає, насамперед, розважальне кіновидовище. Він переважаний

проблемами політики, економіки та особистими питаннями. Сучасні вітчизняні кіновиробники знаходяться в активному творчому пошуку глядацького успіху. Масове кіно — це атракціон, що повинен приносити задоволення, гарний настрій і касові збори. Відчувається тенденція переорієнтації на взаємодію між виробником і потенційною аудиторією. Але комедія може бути не тільки дотепною, а й тонкою сентиментальною історією, як, наприклад, «Мої думки тихі». Після перегляду такої легкої та одночасно сумної історії, де перемішані сміх та сльози, виникає бажання подумати про досить поважні одвічні теми.

У сучасному соціокультурному просторі комедія — це затребуваний жанр. Разом з тим, питання особливостей створення улюбленого жанру українських глядачів, його творчий і комерційний потенціал у широкому вітчизняному прокаті залишаються актуальними й досі недостатньо дослідженими.

*О. О. Косачова*

### **ФІЛЬМ-БІОГРАФІЯ НА РУБЕЖІ ХХ І ХХІ СТ.**

Сучасна культура акумулює всі проблеми людства: хитку геополітичну систему, міжнаціональні конфлікти, екологічні проблеми та несподівані віруси. Формування метамодернізму в культурі і мистецтві свідчить про готовність суспільства до змін, надію на сприятливе вирішення наявних проблем, відмову від песимізму і приреченості постмодернізму.

Сучасні науковці відзначають кілька дуальних властивостей постмодернізму і метамодернізму: «безвихідь і надія», «деконструкція і відродження», «нігілізм і дитяча простодушність», «меланхолія і романтизм». Подібні відмінності характерні для різних видів мистецтва, зокрема кінематографу. З'являється все більше фільмів, що відволікають глядача від реальних проблем сьогодення, пропонуючи натомість атмосферу утопії. Окремий інтерес представляють фільми, що претендують на збереження історичної першооснови, зокрема — біографічні кінотвори, покликані розкривати систему цінностей відомих особистостей.

Розглянемо 2 біографічних фільми, випущених з різницею в 7 років: «Жанна д'Арк» Люка Бессона 1999 р. і «Марія-Антуанетта» Софії Копполи 2006 р., у яких виразно простежується відмова від постмодерністських традицій у кінематографі. У центрі аналізованих фільмів — жінки, які залишили вагомий слід в історії Франції та світу. Жанна д'Арк — народна героїня Франції XV ст., яка очолила визвольну боротьбу французького народу проти англійців під час Столітньої війни. Марія-Антуанетта — французька королева другої половини XVIII ст., яка увійшла в історію завдяки величезним витратам двору і розтратам державної скарбниці.

Попри усталене історичне тлумачення, режисери пропонують глядачеві зовсім інші образи легендарних жінок. Жанна д'Арк Люка Л. Бессона постає перед глядачем невинною, але водночас одержимою невідомою силою жінкою, яка не контролює ні свої видіння, ні свою поведінку. Двозначність її поведінки на суді Священної Інквізиції, в інтерпретації Л. Бессона, і сприяє її загибелі. Автори фільму малюють похмуру картину замкнутості і приреченості Жанны, починаючи з дитинства і закінчуючи останніми хвилинами її життя. Переслідувана низкою нещасть, вона закінчує своє життя на вогнищі, зраджена тими, кого обожнювала. Попри те, що Жанна д'Арк зарахована до лику святих, Л. Бессон малює її впертою і радикальною.

Марія-Антуанетта, у свою чергу, ніколи не була ні героїнею, ні святою. Проте режисер набагато тепліше ставиться до свого персонажу та будує одноіменний фільм за іншими принципами наративу та виразності. Світло і доброта образу Марії-Антуанетти простежується від початку й до кінця фільму. Потрапляючи в королівський палац, молода дівчина довго пристосовується до традицій і порядків двору, зносить байдужість чоловіка і докори родичів, які говорять про її неповноцінність. Розтрата казни режисер подає як невинні пустоці дитини, залишаючи політичні рішення, голод і муки простих громадян Франції за кадром. Красиві туплі, м'яке ліжко і вишукані торти — цими звичними складовими дозвілля королеви насолоджуються режисер, його героїня і сам глядач. Навіть тоді, коли Марію-Антуанетту з дітьми евакуюють із палацу, вона схожа не на вольову та непохитну жінку з картини «Напад жирондистів на Тюільрі», а на безпорадну, загнану в глухий кут дитину.

Суттєво різняться і фінали. У фільмі «Жанна д'Арк» спалення Жанни постає перед глядачем не як завершальний акт її зради короля Франції, а як зловісний обряд, за яким немає нічого більше. Фільм обривається, залишаючи глядача в сум'ятті та розгубленості, німому питанні про подальшу долю Франції. «Марія-Антуанетта», у свою чергу, містить відкритий фінал. Попри те, що історична розв'язка життєвого шляху французької королеви та її чоловіка відома глядачеві, відкритий фінал залишає надію.

У своїх «Нотатках про метамодернізм» голландський філософ Робін ван ден Аккер і норвезький теоретик медіа Тімотеус Вермюлен відзначають: «Це і є «доля» людини метамодерну: переслідувати нескінченно відступаючі горизонти». Постмодерністський характер фільму «Жанна д'Арк» обриває всілякі «горизонти», перетворюючи їх на прах, водночас як романтична біографія «Марії-Антуанетти» пропонує глядачеві «тропи історії, що розходяться в різні боки», про які у своєму маніфесті метамодерністу писав британський художник-концептуаліст Люк Тьорнер. Розглянута проблема не претендує на вичерпну відповідь щодо стану метамодернізму в кіно, а є лише ключем до розуміння загальнокультурної відмови від цінностей постмодернізму.

*А. В. Посашкова*

### **ЕВОЛЮЦІЯ ДИТЯЧОГО ФЕНТЕЗІ (НА ПРИКЛАДІ «ГАРРІ ПОТТЕР...» І «ХРОНІКИ НАРНІІ...»)**

У XIX і на початку XX ст. жанр фентезі почав з'являтися в літературі. Витоки фентезі мають свої коріння у фольклорних казках і архаїчних міфах; середньовічних героїчних піснях та європейських лицарських романах, а також у літературі містичного характеру. Однак становлення його відбулося після виходу книги «Володаря Перснів» Джона Толкієна (1954), а також дитячого фентезі — «Хроніки Нарнії», написаного Клайвом Льюїсом.

Вдосконалення та художній синтез основних напрямків фентезі сформували нові його різновиди. Дитяче фентезі — одне із найпоширеніших у цьому жанрі.

До прикладу відомих і успішних дитячих фільмів-фентезі, що, до речі, є екранізаціями, слід віднести «Хроніки Нарнії...» та «Гаррі Поттер...». Перший твір — цикл із семи дитячих фентезійних книг, три з яких адаптували для «великого» екрану: «Хроніки Нарнії: Лев, чаклунка та шафа» (2005) і «Хроніки

Нарнії: Принц Каспіан» (2008) режисера Ендрю Адамсона, а також «Хроніки Нарнії: Підкорювач Світанку» (2010) режисера Майкла Аптеда. Проте найбільшої популярності набула екранізація дитячих творів британської письменниці Джоан Роулінг про хлопчика-чарівника Гаррі Поттера (7 книг екранізовані у 8 фільмів). На нашу думку, це пов'язано не лише з тим, що Поттеріана ілюструє цілісний паралельний нашому світу, («Хроніки Нарнії...» теж розповідають історію чотирьох дітей, що потрапляють у магічний світ), а й з тим, коли книги та їхні екранізації вперше побачили світ. Клайв Льюїс почав друкувати «Хроніки Нарнії» з 1950 р., а закінчив 1959 р. книгою «Остання битва», а кіноадаптації з'явилися лише починаючи з 2005 р.; Джоан Роулінг почала видавати свої романи з 1997 р., а перша екранізація побачила світ уже 2001 р. («Гаррі Поттер і філософський камінь»). Висновуємо, що дитяча аудиторія, яка читала про Поттера, не встигла ще вирости, як почали з'являтися фільми, що, звичайно, значно збільшило інтерес до всесвіту Поттеріани.

Порівнюючи «Хроніки Нарнії» і «Гаррі Поттера», можна простежити, як змінювалося дитяче кінофентезі. Говорячи про ідейно-художні особливості, слід зазначити, що від початку Другої світової війни до 1950-х рр., коли питання віри актуалізувалися, християнське фентезі набуває нового підйому, з'являються «Хроніки Нарнії...», пізніше — екранізація (образ чарівної країни Нарнії — утілення складних питань віри й світобудови; лев Аслан — прообраз Ісуса Христа, який воскресав). У той час як «Гаррі Поттер...» не ставить за мету вирішити питання віри, фільми втілюють проблеми дружби, кохання, добра та зла. Поттеріана ілюструє актуальні та наближені до сучасності питання, проте в магічному світі (сімейні відносини: сирота Гаррі у рідної тітки в сім'ї — тягар; расизм: у світі магів є ті, хто закликає ненавидіти магів (звичайних людей) і «бруднокровок» (чарівників, що народилися у немагічній сім'ї); політичні питання: у Міністерстві магії боротьба за владу відбувається різними підступними способами; система освіти: у школі чарів і магії Гогвартс час від часу постають проблеми з викладачами, які або не знають свій предмет, або знуцаються з дітей і т.д., і т.п.).

Якщо кінофентезі «Хроніки Нарнії...» наближено до дитячого фільму (де герої діти і створений фільм для дітей), то «Гаррі Поттер», на нашу думку, розрахований на ширшу аудиторію, адже містить елементи трилера та жахів (сцени вбивств, боротьби і т. д.).

До особливостей драматургійної структури фільмів слід віднести те, що в «Хроніках Нарнії...» відсутня чітка географічна і часова конкретика (крім того, що герої потрапляють до Нарнії то через шафу, то картину, то вокзал); водночас як у «Гаррі Поттері...» магічний світ існує паралельно нашому і має визначене географічне положення, він ніби реальний.

Таким чином, ми дійшли висновку, що дитяче кінофентезі еволюціонує: змінюються ідейно-художні особливості сучасних фільмів, де основні ідеї наближені до актуальних і доступних глядачу проблем. Фільми-фентезі для дітей XXI ст. поєднують жанрові особливості жахів і трилерів. Драматургія конструкція у фентезі сьогодення базується на основі реальних часу та місця подій, стираючи кордони між реальністю та вигадкою. На нашу думку, еволюція дитячого кінофентезі потребує подальшого дослідження.

**РЕЖИСУРА МОНТАЖУ В СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ  
В МЕЖАХ ПОСТНЕКЛАСИЧНОЇ ПАРАДИГМИ**

Відомо, що вже в добу модерну традиційні художні форми розпочинають виявляти ознаки нестабільності. Народження фотографії в середині XIX ст., а потім, наприкінці XIX ст. — кінематографа, стало викликом для традиційних морфологій мистецтва. З народженням кіно поступово проясняється його онтологічна ознака — тотальна монтажність, яка, передусім, стосується драматургії та зображальності, зважаючи на об'єктивно відсутню аудіальну складову раннього фільму.

Палітра перших зображальних засобів екрану символічна, твори мали діахронність, лакунарність, монтажність. Власне в кінематографічних екранізаціях 1910–1915 рр. з'являються дуже важливі ознаки майбутньої нелінійності оповідальних структур; перші кінорежисери вимушено створювали смислові та фактично-літературні лакуни, монтажно структуруючи цю оповідальність. На рівні зображення, за відсутності фактичного монтажу, робляться спроби прояву монтажності емпіричної реальності вже в архаїчному кінематографі за рахунок включення у фільм тільки смислово «необхідних кадрів».

Процесуальність художньої форми модерної доби формується з «простих» оповідних конструкцій, але в них форма ускладнюється за рахунок ускладнення не просторових, а часових структур (за формулою: «одне місце, але різний час»). Архаїчні кінофільми до авангардного часу (як і цикли картин та фотографій) ще побудовані за принципом модальної лінейності: минуле-сьогодення-майбутнє, але їх дисипативність є запорукою подальшої відмови від цього принципу монтажності.

Дійсно, в авангардному кінематографі 20-х — початку 30-х рр. XX ст. фактично легітимізується монтажна природа кінематографа, і в теорії С. М. Ейзенштейна оголошуються основні принципи «монтажу атракціонів», виникає можливість зіткнення «різних світів» в оповідності одного художнього твору (як, наприклад, в сюрреалізмі), що призводить до виникнення когнітивних дисонансів». Саме завдяки режисурі монтажу порушується принцип чіткої детермінованості на угоду принципу абсурдизму (смислового та формотворчого хаосу). Монтажна природа кінематографічного твору «оголюється» і стає конструктивною основою впливу на свідомість.

Доба постмодерну стала певним тріумфом «тотальної монтажності», але на протипагу модерній добі, монтажність в аудіовізуальному мистецтві (кінематографі та телебаченні) виявила не конструктивну, а деконструктивну власну потенцію. Не синтез, а розрізнення та реконструкція фундає трансформацію принципів монтажності, посилюючи морфологічну та формотворчу гібридність аудіовізуальних морфологій.

До кінця XX ст. «шлейф» тотальної реконструкції постмодернізму, який «огорнув» аудіовізуальне мистецтво, виявив силу риторичності фільмічної і, особливо, телевізійної художньої форми, а тотальність домінування монтажу у цих морфологіях поставила під загрозу існування будь-яких сенсів в аудіовізуальному мистецтві. Втрата смислоутворення на користь стимуляційної риторики та повна несуголосність усіх структур аудіовізуального твору (драматургічної, зображальної та аудіальної) — такі «підсумки» постмодерної доби.



Основним завданням постнекласичної парадигми (враховуючи синергетичні та постсинергетичні теорії) відносно аудіовізуального мистецтва стає відновлення взаємозв'язків та певної смислової синергії між зазначеними структурами в аудіовізуальному творі. «Відкритість» оповідальних структур та суголосність між ними та іншими структурами аудіовізуального твору підтримується основною ідеєю постнекласичної парадигми: багатоваріантністю смислових та інших поєднань у межах однієї художньої форми.

Режисура сучасного монтажу не потребує заангажованої детермінації події, подієвість на екрані здатна «флуктувати», «мерехтити» за рахунок зняття зазначеної бінарної опозиції, підсилюючи атрактивність аудіовізуального твору для сучасного глядача.

Інша можливість для режисури монтажу відкривається завдяки принципу автоматизації та модульності монтажу. Ця особливість сучасної режисури монтажу проявляється в аудіовізуальних творах завдяки існуючим монтажним програмам, які здатні створювати і використовувати «автоматичні» (модульні) візуальні та аудіальні ефекти, «вбудовуючи» їх у структуру аудіовізуального твору. Доповнюється нова монтажна режисура принципом емерджентності у формуванні завдяки монтажу внутрішнього часопростору аудіовізуального твору: створенню умов несподіваних (емерджентних) змін напрямів протікання процесів монтажності.

Таким чином, режисура монтажу в сучасному аудіовізуальному мистецтві в межах постнекласичної парадигми ґрунтується на нових принципах монтажності, які, у свою чергу, віддзеркалюють фундаментальні зміни у людській свідомості.

*Ю. В. Мартиненко*

### **РАКУРС ЯК ВИРАЗНИЙ ПРИЙОМ КІНОЗОБРАЖЕННЯ**

Кінематограф як вид мистецтва є певним чином основоположенням щодо інших видів екранних мистецтв, оскільки саме в ньому вперше виникає новий засіб пізнання дійсності — аудіовізуальний. Кінематограф використовує як традиційні естетичні засоби зображення дійсності (композиція, драматургія), так і створює власні, серед яких монтаж, освітлення, звук, колір, панорамування, трансфокація, ракурс тощо. Різні аспекти зображально-виражальних засобів кінематографу як виду мистецтва досліджені в наукових розвідках С. Безклубенка, В. Горпенка, І. Зубавіної, Ю. Ілленка, В. Скуратівського та ін., проте таким прийомам кінозображення, як трансфокація, панорамування, ракурс достатньої уваги приділено не було.

Мета дослідження — проаналізувати особливості ракурсу як одного із художніх прийомів кінозображення.

Творчим інструментом у кінематографі є кінокамера, яка дозволяє створювати екранний художній образ у динаміці часу та простору. Прийоми кінозображення транслюються в кінооператорській майстерності, яка є новим видом зображувального мистецтва — кінозображувального. Оператор створює на екрані певну картину, що є відображенням дійсності, водночас він користується такими прийомами виразності, як колір, світло, фактура, композиція, що характерні й для традиційного зображувального мистецтва, такого, як живопис. Композиція багато в чому залежить від вибору ракурсу, який створює об'єм на

площині кінозображення. Ракурс у кінематографі розглядається і як технічний засіб, і як вираження авторського бачення дійсності, і як засіб створення художнього образу. У сучасних дослідженнях ракурс розглядають як радикально змінене положення оптичної осі камери відносно вертикальних площин об'єкта зйомки, що відрізняється від прямокутного. Ракурс є одним із найважливіших кодів кінозображувальної комунікації, оскільки саме він об'єднує головні техніко-технологічні прийоми кінозображення, має не лише передати існуючий простір, але й представити точку зору автора фільму, дозволяє віднайти таке зображення, яке зможе репрезентувати через деталі цілісність художнього екранного образу.

Традиційно виокремлюють три основні типи просторового розміщення камери стосовно осі взаємодії двох об'єктів у кадрі, що залежить від втілення драматургічного задуму: зображення стану «відстороненості, відчуженості» (ракурс передбачає, що оптична вісь камери перпендикулярна осі взаємодії в кадрі — профільна точка зйомки); зображення «активної взаємодії» між персонажами (використовується ракурс, за якого оптична вісь камери наближується до осі взаємодії персонажів — точка зйомки в фас); зображення «пасивної взаємодії» (використовується ракурс, за якого оптична вісь камери утворює з віссю взаємодії кут приблизно в 45 градусів — точка зйомки на три чверті). Ракурс дозволяє виокремити простір, що створює внутрішню єдність кожного кадру, він продукує ефект занурення глядача в простір та час певної мізансцени. Від кута між віссю взаємодії об'єктів зйомки та оптичною віссю камери залежить передання емоційного стану героїв — чим цей кут менший, тим більше емоційної напруги відчуває глядач. Це загальноприйняті правила використання ракурсу, проте кожен оператор намагається віднайти свої власні способи його застосування відповідно до жанру екранного твору та тих художніх завдань, які ставить перед ним режисер.

Отже, кінооператор має творчо використовувати можливості такого виразного прийому кінозображення як ракурс, створюючи водночас своє бачення побудови стосунків з глядачем, розвиваючи та модернізуючи мову кінематографа. При цьому важливо, на нашу думку, розглядати ракурс не лише як технічний засіб, але, передусім, як специфічний засіб художньої виразності в кінематографі. Ракурс є важливим художнім прийомом кінозображення, він має метафоричний зміст, оскільки уможливує створення нових художніх екранних образів через упорядкування екранного простору як відображення реальної дійсності.

*А. А. Лисмонад*

### **СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ РЕГІОНАЛЬНОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ ХАРКОВА В СУЧАСНИХ УМОВАХ МЕДІЙНОГО РИНКУ**

Проблема існування регіонального телебачення в умовах конкуренції із загальнонаціональними медіа має відносно тривалу історію й актуальність. Протягом періоду незалежної України вона мало еволюціонувала та набула сталих ознак. Попри достатньо поширені уявлення про кризу й занепад регіональних медіа, слід відзначити факт багаторічного функціонування харківських аудіовізуальних ЗМІ та появи поряд зі сталими нових телевізійних організацій. Ця ситуація зумовлює дослідницький інтерес до означеного феномену та підтверджує актуальність теми регіональних медіа в умовах конкурентоспроможності в порівнянні із загальнонаціональними.

У процесі виявлення особливостей функціонування регіонального телебачення Харкова слід зупинитися на специфіці фінансування. Загальна думка полягає у комерційному характері аудіовізуальних медіа, що підтверджує практика загальнонаціональних ЗМІ, які є прибутковими, або хоча б перекривають виробничі витрати. Однак переважна кількість приватних телекомпаній, що існують у Харкові, не в змозі компенсувати свої витрати. Це пояснюється майже відсутністю регіонального ринку реклами, яка є головним джерелом доходу для ЗМІ. Як наслідок, регіональні медіа змушені звертатися до практики так званої «джинси» або замовних інформаційних матеріалів.

Серед всіх медіа Харкова не є приватними лише дві організації — це комунальне підприємство «Харьковские известия» і регіональна філія «Суспільного мовлення» «UA:Харків». «Харьковские известия» — це комунальне ЗМІ, яке фінансується за рахунок міського бюджету. «UA:Харків» як дочірнє підприємство загальнонаціонального ЗМІ отримує фінансування з державного бюджету. Це медіа поєднує телебачення, радіо та вебресурс. В означених двох телекомпаніях відсутня проблема прибутку та, як наслідок, мало враховується їхня конкурентоспроможність.

Специфіка фінансування регіональних телеканалів зумовлює особливості їхнього контенту. Обмеженість ресурсів та інформаційних джерел є основною проблемою та спричиняє бідність тематики регіональних новин, відсутність гострих матеріалів. Водночас, розширюється спектр позитивних сюжетів культурної та соціальної тематики.

Не менш актуальною для регіональних медіа є проблема оплати журналістської роботи, регіональний рівень якої обмежується середньою заробітною платою по місту чи області. Тому виникають труднощі з професіоналізмом працівників, що відображається у якості матеріалів. Найуспішніші журналісти йдуть працювати спеціальними кореспондентами загальнонаціональних ЗМІ, де зарплата значно вища. Помітним виходом із проблемної ситуації є фінансування грантами, що сьогодні є досить розповсюдженим явищем навіть у регіонах. Серед харківських організацій можна назвати медіа-групу «Накипіло», яка успішно фінансується іноземними фондами.

Окремо слід зупинитися на питанні рейтингу регіональних харківських аудіовізуальних медіа. Цікаво, що на відміну від загальнонаціональних ЗМІ для регіональних ця проблема майже не існує. Із цим пов'язана низка факторів, зокрема й те, що аудиторія в місцевих медіа є більш стабільною, ніж у центральних. Не можна оминати й той факт, що в області працюють як телерадіокомпанії, так і новинні вебресурси. І якщо перші помітно потерпають від конкуренції із загальнонаціональними телекомпаніями, то другі конкурують значним чином лише із місцевими медіа.

Таким чином, особливості функціонування регіонального телебачення полягають у специфіці фінансування, яке впливає на професійність журналістської роботи, відносну одноманітність інформаційного контенту. Порівняно до загальнонаціональних ЗМІ зменшується актуальність рейтингових досліджень та намагання отримання комерційного прибутку. Проте всі ці чинники не позбавляють регіональні медіа глядацького попиту.

## **ТИПОЛОГІЯ ЗАСОБІВ ЕКРАННОЇ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ «РЕАЛІТІ-ШОУ»**

Спрямованість сучасного телебачення зміщена в бік розважальності, тому «реаліті-шоу» дуже популярні. «Реаліті-шоу» — це новітня жанроформа, яка синтезує елементи певних жанрів та форм, виявляючи власну морфологічну специфіку аудіовізуального походження. Особливістю «реаліті-шоу» є спостереження за діями, емоціями та вчинками справжніх людей у реальному повсякденному житті або в спеціально зрежисованих та штучно змодульованих ситуаціях за певним сценарієм.

Популярність «реаліті-шоу» виявляється кількістю сезонів, протягом яких вони тримаються в ефірі. Так, більше 10 сезонів виходять на телевізійних екранах України такі «реаліті-шоу», як «Битва екстрасенсів», «Хата на тата», «Я соромлюсь свого тіла», «Холостяк».

Класифікувати «реаліті-шоу» можна за тематикою (містичні, сімейні, медичні, шлюбні, спортивні, кулінарні тощо); за масштабністю події, за іншими ознаками. Оскільки «реаліті-шоу» мають аудіовізуальне походження, то можна визначити наступну типологію засобів екранної виразності, яка присутня в них.

Засоби екранної виразності «реаліті-шоу» поділяються на наступні типи: драматургічні, режисерські, операторські, звукорежисерські та мультидизайнерські. До драматургічних засобів екранної виразності належать змістовно-драматургічна конструкція «реаліті-шоу», схема формування характеру героя, втілення певного виду конфлікту тощо. Не секрет, що популярні в Україні «реаліті-шоу» — це адаптації світових. Утім, українські сценаристи враховують національні особливості цільових аудиторій, на які розраховані саме українські адаптації. Реальні люди, які існують у «реальному середовищі», виявляють власне етнонаціональні ознаки української ідентичності. Змістовно-драматургічна конструкція конкретних «реаліті-шоу» враховує і його тематику: містичні «реаліті-шоу» будуються на певних «містичних випадках», які мали місце в Україні; до суддівства (або експертної участі) долучаються відомі українці тощо. Сімейні «реаліті-шоу» (наприклад, «Хата на тата») теж базуються на відзеркаленні аутентичних ознак своїх героїв. Виявлення певного типу конфлікту та формування певної драматургічної стратегії його вирішення підсумовується головним: певним фіналом-висновком щодо усього, що відбувалось на екрані.

До режисерських засобів екранної виразності належать організація екранного часопростору, який базується на організації та мізансценуванні реального часопростору існування героїв. Вибір певних локацій, моделювання ситуацій, які найбільше проявляють характери учасників — це необхідний етап існування цієї жанроформи. У наступному — монтажному етапі, завдяки прийомам монтажу, фактично і створюється екранний образ героїв та атмосфера «реаліті-шоу».

До операторських засобів екранної виразності належать ракурси, плани зйомки, прийоми, якими користуються оператори під час багатокamerної зйомки героїв у певних локаціях. Від якості зображення, від майстерності операторської групи в багатьох випадках залежать результати колективної роботи над

«реаліті-шоу». Ілюзія достовірності, яка створюється за допомогою різних засобів зображальної виразності, стає дуже необхідною для існування «реаліті-шоу». Аналогічні функції виконують і звуко-режисерські та мультимедійні засоби екранної виразності під час створення цієї жанроформи.

Отже, типологія засобів екранної виразності українських «реаліті-шоу» загалом дозволяє виявити основні мистецькі засади існування цієї жанроформи у вітчизняному телевізійному просторі та в перспективі дослідити культурологічні аспекти їх розвитку.

*О. О. Вербін*

### **РОЛЬ ЕТНІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В КЛІПАХ СУЧАСНИХ ВІТЧИЗНЯНИХ ВИКОНАВЦІВ**

У сучасному розмаїтті музичних кліпів можна виділити декілька трендових тем, а саме: футуристичний, міфологічний, екзистенціальний, анімаційний та історико-культурний стиль. Відеокліпи із використанням етнічних елементів українського мистецтва — це особлива категорія музичного ринку. Цей вид кліпінгу за своєю структурою є багатоплановим, образ будується завдяки поєднанню артефактів різних епох та культур. Зазвичай, такий вид музичних кліпів є чимось екзотичним для глядача.

І хоча закордонні артисти використовують цей тренд вже не один десяток років, до нашої творчості він дістався нещодавно. Важливо зазначити, що образно-художня складова роботи не пов'язана з їх фабульною стороною. Кліп, що відноситься до одного з трендів, може бути виконаний у різних манерах. Наприклад, танцювальний кліп може бути знятий у реалістичному стилі, але все одно охоплювати елементи етнічного мистецтва. Тобто, якщо артист має на меті показати велич та силу українського народу, зовсім не обов'язково у відеороботі демонструвати прапор України, козаків та танці в шароварах. На нашу думку, увесь сенс правильного поширення української етнічної культури — це її оптимізація під сучасні реалії.

Для того, щоб зрозуміти, про що йдеться, розглянемо декілька сучасних українських виконавців, які з легкістю влітають українські народні елементи у свої музичні відеороботи:

1. «MARUV» — українська співачка, яка стала відкриттям минулого року, потрапила у великий скандал щодо своєї участі в міжнародному конкурсі Євробачення, а після випустила мініальбом, який називається «Hellcat Story». Найцікавіше те, що кожна пісня з цього альбому мала свій кліп, які перетинались один з одним, об'єднуючи в одну історію. Зі слів самої співачки, на створення цього «музичного серіалу» її надихнула українська письменниця Ольга Кобилянська та її найвідоміша повість «У неділю рано зілля копала...». Історія розкриває драматичні сторінки життя карпатських гуцулів на початку минулого століття, їхні сильні й щирі почуття, що стикаються з суворами звичаями та традиціями буденного життя. Романтична образність, фатальне сплетення людських дол, жагучі пристрасті — саме цю естетику намагалася відтворити «MARUV» у своєму візуальному альбомі. У кліпах використовуються такі знайомі нам символи української культури, як: ворожіння на вінках, стрибки через полум'я на Івана Купала, схематично переказуються епізоди з повісті

(убивство свого коханого та самогубство головної героїні шляхом утоплення), але основна дія засвідчує те, що історія розгортається в наших сучасних реаліях.

2. «KAZKA» — це українська музична група, яка виконує поп з елементами електрофольку. Перший кліп на пісню «Свята» виконаний у червоних відтінках. Доповнювали роботу старослов'янські символи Дажбога, Зірка Хереста, Коляда, Білобог тощо. Відео на пісню «ДИВА» — це екранізація українського вертепу у сучасній фешн-інтерпретації, з купою статичних мізансцен-метафор. Усі образи осучаснені, але все ж таки залишилися впізнаваними: Пастух, який грає на сопілці, Ангел — передвісник дива, Коза в гуцульській гуні та окулярах, Чорт, котрий сховав своє лице, прикриваючись хрестом на лобі. Натхненням для цієї музичної роботи став відомий український режисер Сергій Параджанов, а також естетика його кіношедевр «Колір Гранату». Зі слів гурту, цей кліп — вдячність режисеру за його внесок в українську культуру та її розвиток. Останнім часом гурт працював із багатьма режисерами, але останній вдалий тандем був із Аланом Бадоевим, який став автором відео на сингл «Палала». Кліп розкриває історію пристрасі, кохання, яке не залишає шансів. За сюжетом герої пронизують себе голкою з червоною ниткою, яка є одним із важливих символів української творчості.

3. «The Hardkiss» — український музичний рок-гурт, що розпочав свою творчу діяльність у 2011 р. Проривною композицією для гурту стала пісня «Make-up» та відеокліп, який охоплює елементи українського етнічного мистецтва. Стилістично робота виконана в жанрі поп-арт, але знайшлося місце для гуцульського костюму, кози на руках солістки гурту та старослов'янських символів. Відео на пісню «Helpless» знято на Закарпатті, оскільки попри те, що зазвичай гурт виконує пісні англійською, цей сингл містить приспів українською мовою з етнічними елементами. Пісні та кліпи гурту спрямовані на європейський музичний ринок, тож основною метою було продемонструвати народність та багатовічну історію нашої країни, але зробити усе модно, сучасно та креативно.

Дехто вважає, що кожного разу, звертаючись до сучасних етномоделей, таке сучасне масове мистецтво, як музичне відео, все більш віддаляється від коріння та конструює нову культурну матрицю. Але, на нашу думку, витяг найбільш знайомих нам фольклорних компонентів та переміщення їх у сучасні постмодерністські аудіовізуальні твори допомагає нам знаходити своє власне «Я», причетність до світового древа мистецтва.

*У. А. Колякіна*

### **БЛОГІНГ ТА ЖУРНАЛІСТИКА: ШЛЯХИ ПЕРЕТИНУ**

Проблема взаємодії журналістики та блогінгу є надзвичайно актуальною, оскільки ці явища не тільки існують паралельно, а й іноді поєднуються. Поряд з роботою у традиційних та нових ЗМІ журналісти організовують персональні блоги, де продовжують професійну діяльність. Отже, затребувана в суспільстві, ця тема потребує наукового осмислення й конкретизації.

Блогом зазвичай називають мережевий журнал або щоденник подій, до якого кожного дня додаються інформаційні записи, фото, відеоконтент, який постійно оновлюється і поповнюється. Передбачається також взаємодія з автором,

тобто зворотній зв'язок. Із цих позицій блогінг багато в чому перетинається з професійною журналістикою, яка є діяльністю, спрямованою на висвітлення подій сьогодення з метою інформування аудиторії. Вона також передбачає постійне оновлення та зв'язок з аудиторією.

Блогосфера як окрема галузь людської діяльності не вимагає професійної підготовки й освіти. Автори пишуть про те, що з ними відбувається, висловлюють свою думку з приводу тих чи інших політичних, культурних, економічних подій. Журналістика, з одного боку, є складовою професійної вищої освіти, яка надає уявлення про важливі професійні стандарти й етичні механізми взаємодії з суспільством. З іншого боку, дуже часто журналістами працюють люди, які не мають спеціальної освіти й засвоюють професійні навички безпосередньо в редакції на практиці. Принциповою різницею між журналістикою та блоггерством у цьому випадку є дотримання певних професійних стандартів першою та відсутність таких у другому.

Пост у блозі — це повідомлення, яке має певний зміст, до нього можна писати відгуки, коментарі, висловлювати своє ставлення до наданої інформації. Сучасна журналістика переймає ці особливості у блогінга та використовує їх у власній практиці. Сучасні цифрові ЗМІ активно застосовують опцію коментування та миттєвого зворотного зв'язку не лише на власних сайтах, а й в акаунтах соціальних мереж. Про це свідчить і поява нового напрямку журналістської діяльності — СММ-журналістика.

У блогосфері кожний користувач є блогером, що викладає свої знімки (а фотографії, у свою чергу, завжди містять якусь інформацію), висловлює думки, ставлення до певних проблем, створюючи певну аудиторію прихильників. Однак від ЗМІ блоги можна відрізнити за поставленою метою. Для перших важливим є вплив на масову аудиторію й створення умов для існування в умовах медіаринку. Блогери роблять те, що їм до душі, не зважаючи на соціальну потребу. У цьому різниця соціальних функцій між двома явищами. Блогу властива унікальність та неординарність, журналістика дотримує загальних професійних стандартів.

Існує багато аргументів, чому блогерів не можна вважати журналістами. Це і професійні якості, і навички, і формат. Блог завжди ведеться на розсуд автора: часто використовують мережеві неологізми, жаргонізми, які неприпустимі в традиційних ЗМІ. Блогосфера, на відміну від ЗМІ, не підпорядковується певному законодавству, його автор не має прав і обов'язків, які має журналіст. Регулятором роботи блогера може бути лише цензура та обмеження, встановлені соціальною мережею, у межах якої він існує.

Отже, блогосфера розвивається та набуває нової популярності, виконуючи частково функції ЗМІ, але називати блогерів журналістами поки не можна.

*А. С. Харламенко*

### **ПОНЯТИЕ ЦЕНЗУРЫ В СРЕДСТВАХ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ НА ПРИМЕРЕ СОЦСЕТИ ИНСТАГРАМ**

Под цензурой, как правило, подразумевается система надзора за содержанием и распространением информации в рамках отдельного государства, общества, определенной группы людей. Данное явление обычно приписывают

тоталитарным режимам государственного управления, наделяя понятие негативным смыслом и относя его к проявлениям нарушения человеческих свобод. Однако на сегодня объем понимания цензуры значительно увеличивается. Если правовые ограничения больше соотносятся с такими ее видами, как государственная, военная цензура, то нравственные и социальные ее формы скорее служат регуляторами человеческих взаимоотношений, выполняя одновременно социально-педагогическую функцию. В этой связи отдельный интерес и актуальность представляет исследование особенностей цензуры в социальных сетях.

Инстаграм — популярная, многомиллионная социальная сеть, которая в последнее время уделяет особое внимание цензуре, нередко оспариваемой пользователями и популярными блогерами. В ответ появляется ряд советов и инструментов, позволяющих избежать эти ограничения с целью наращивания популярности своих аккаунтов. Подобные вопросы поднимаются в статье А. Медведевой «15 запрещенных вещей в Instagram», а также в книгах Л. Соболевой «Феномен рама. Как раскрутить свой аккаунт и заработать» и А. Сенаторова «Бизнес в Instagram: От регистрации до первых денег».

Цензура в Инстаграм относится к разновидности нравственной цензуры и, в первую очередь, нацелена на то, чтобы минимизировать негатив. Так, любые негативные комментарии к публикациям автоматически удаляются специально обученным искусственным интеллектом. К числу исключений из правила следует отнести разрешенные негативные критические отзывы в аккаунтах знаменитостей, которым часто отказывают в жалобах на комментарии под их постами. Именно по этой причине в июне 2019-го Инстаграм Леди Гаги стал буквально доской объявлений для русскоязычных пользователей.

Инстаграм имеет ограничение 12+, в силу чего стремится защитить подростков и сохранить свой добрый статус. В приложении запрещено делиться фотографиями эротического характера и, в частности, публиковать изображения женских сосков и ягодич.

Существуют в этой социальной сети и запрещённые хештеги и смайлы, носящие также эротический смысл. Возрастные ограничения предоставляют владельцам блокировать страницы пользователей моложе 13 лет, даже если аккаунт создан с разрешения родителей и находится под их контролем. При этом данные запреты не распространяются на страницы, которые ведут сами родители. Однако в случае, если не получено разрешение от технической поддержки Инстаграм, страница также может быть заблокирована. Помимо этого, существует так называемый «теневой бан», когда новые публикации на заблокированном аккаунте не отображаются в хештегах, в рекламных сторис, при продвижении и часто для новых подписчиков. Владелец аккаунта может создавать новые публикации, но большой объём контента будет недоступен. Отличие состоит в том, что при полной блокировке восстановить страницу и сохранить аудиторию довольно просто, в то время как в случае «теневого бана» аккаунт постепенно теряет аудиторию.

Таким образом, понятие цензуры в социальных сетях, в частности в Инстаграм, ограничивается этическим характером и служит регулятором взаимоотношений в рамках сообщества. Однако некоторые из ограничений могут



вызывать спорные вопросы. В частности, разрешение негативных комментариев к страницам знаменитостей может привести к нарушению прав человека. Не исключены в системе ошибки в связи с перегрузкой, что приводит к блокированию аккаунтов за неправильную подпись или смайл к абсолютно безобидному фото. В то же время, блогеры, нарушающие правила, продолжают набирать популярность. Эта выборочная несправедливость цензуры, вызывающая предвзятое отношение к пользователям, является одним из существенных недостатков ограничений в социальных сетях.

*О. С. Хінчик*

### **ДИТЯЧИЙ КОНТЕНТ У СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ. НАЯВНІСТЬ РЕКЛАМИ У ВІДЕО ДЛЯ ДІТЕЙ**

Діти є активними користувачами соціальних мереж. Різні платформи пропонують школярам різний контент, який має розважальний характер, але, на жаль, рідко виконує виховну та освітню функції. Зважаючи на це, можна зазначити, наскільки соціальні мережі пристосовані до дитячого контенту та чи пристосовані взагалі.

Instagram позиціонує себе як мережа, недоступна для дитини молодшої 13 років. У нещодавньому нововведенні цього додатку говориться про те, що під час реєстрації людина, якій ще не виповнилося 13, не зможе створити там профіль. За даними компанії Pew Research Center, 72% підлітків використовують Instagram частіше ніж інші соціальні мережі, насправді ж їх набагато більше, адже ніщо не заважає дитині вказати інший вік під час реєстрації. Вікова обмеженість є важливим недоліком розвитку освітньо-виховного і освітньо-розважального контенту в Instagram, оскільки діти середнього шкільного віку все одно є постійними глядачами як коротких Instagram-відео, так і довших на окремому додатку Instagram – IGTV.

Найпопулярнішими жанрами відео в Instagram є: FAQ, лайфхаки, tutorіали, відеоінструкції, огляди, бекстейджи, розпакування, опитування та соціальні експерименти. Як бачимо, більшість із них мають розважальний характер і не несуть вагомого виховного чи освітнього навантаження.

Вручи до уваги Закон про рекламу, який має багато обмежень щодо реклами для дітей, можна зробити деякі припущення стосовно політики Instagram. Згідно зі статтею 20 Закону України «Про рекламу», забороняється реклама, що використовує зображення дітей, які користуються продукцією, призначеною тільки для дорослих, а також та, яка може підірвати авторитет батьків та нанести дітям моральну і фізичну шкоду. Сучасна телевізійна реклама має багато сенсів, приховує додатковий зміст, має іронічний чи саркастичний підтекст, а несформована дитяча психіка, що не має критичного мислення, не здатна сприймати рекламні твердження так, як їх розуміють дорослі.

Якщо ж Instagram офіційно визнає наявність цієї аудиторії, він стикнеться з проблемою, як подавати інформацію дітям. Свого часу з цим боролася кампанія YouTube, та, на відміну від Instagram, вона знайшла вихід із ситуації. Один з відомих додатків, що захищає дитячі інтереси, є YouTube Kids (Дітям), розроблений компанією у 2015 р. Він має функції батьківського контролю та фільтрації відео. Через велику кількість відео, які щоденно завантажуються в цей

додаток (а це близько 400 годин контенту щохвилини), компанія стала неспроможна якісно фільтрувати інформацію. У листопаді 2017 р. YouTube офіційно заявив, що служба не може повною мірою гарантувати доречність відео, які не були оброблені власноруч. Батькам запропонували встановлювати обмеження за часом — таймер, який вимкне додаток у потрібну годину; дивитися список переглянутих відео та, безпосередньо, блокувати окреме відео або весь канал, щоб сховати непотрібний контент. Також у профілі дитини є 4 режими доступу: «тільки схвалений контент», «для наймолодших», «для дошкільнят», «для більш дорослих дітей». Відповідно до віку дитині підбирається необхідний контент, а також, у деяких з цих режимів, забороняється самостійний пошук відео.

Популярними жанрами відео на платформі «YouTube Дітям» є: огляд іграшок, освітні пісні та розвиваючі мультфільми, мультфільми-підробки та контент сімейних відеоблогерів.

Додаток «YouTube Дітям» був і є безкоштовним, проте щоб він залишався таким і був доступний широкому загалу, YouTube дозволяє рекламу. Через це Компанія за дитинство без реклами (CCFC) і Центр цифрової демократії (CDD) критикують YouTube з приводу використання додатком комерційної реклами та алгоритмічних пропозицій відео, адже вони можуть бути неприйнятними для цільової аудиторії додатка.

Відтак, дитячий контент у соціальних мережах має багато проблем. Основна з них — наявність комерціалізації. Нехтуючи Законом про рекламу, дітям пропонують продукт, не пристосований до їхньої психіки. Instagram, маючи численну аудиторію, молодшу 13 років, закриває очі на її існування та зацікавлює маленьких користувачів лише розважальним контентом. Найбільший хостинг для перегляду відео, YouTube, намагається створювати контент окремо для дітей, але він також стикається з багатьма не вирішеними питаннями. Перше і найголовніше з них — як проводити якісний відбір необхідного матеріалу для конкретної дитини серед великої кількості контенту. Та друге — як вирішити проблему існування реклами в дитячому контенті, завдяки якій платформа YouTube Kids може залишатися безкоштовною та бути доступною для будь-якої дитини будь-якої країни світу.

Зважаючи на вищесказане, не вирішеною проблемою на сьогодні залишається відсутність освітньо-розважального та освітньо-виховного контенту для дітей у соціальних мережах.

*О. В. Мусієнко*

### **ЖАНР «MASH UP» ЯК ПРИКЛАД СУЧАСНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВІРТУАЛЬНОЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ПРИРОДИ ВІДЕОХОСТИНГУ**

Технічні та культурні трансформації ХХІ ст. зумовили появу новітніх жанрів у віртуальному аудіовізуальному просторі. Сучасна спроможність вибіркового доступу та аматорського самовираження стали першопричиною гібридних сполучень сталях жанрів.

Відео стає центральною частиною віртуального простору та впливовою силою завдяки поширенню відеохостингу. Люди створюють та діляться творами, щоб розповісти власні історії, поєднуючи вже існуючий твір з популярною музикою та зображеннями. Відеоремікс стає одним із компонентів аудіовізуально-мистецького дискурсу. Яскравим прикладом цього є поява жанру «Mash Up».

«Mash Up-відео» — це жанр, який поєднує вже існуючі аудіо- чи відеотвори та формує їх в єдину збірку у вільній інтерпретації. Автор створює власну концепцію драматургії твору та додає особисті елементи (титри, озвучування, монтаж, анімація). Попри подібності, означений жанр не завжди є реміксом, як визначено в музиці, «Mash Up-відео» — це новітнє культурне явище, яке бере участь у трансформації давньої традиції: перетворення старої культури у нову.

Ця трансформація віддзеркалює сучасну аудіовізуальну культуру як дискурс, що постійно змінюється. Але подібна доба змін та демократизації викликає декілька запитань. Головним з них є: чи можна вважати гібридний твір у жанрі «Mash Up» автохтонним твором, чи це лише поєднання фрагментів інших аудіовізуальних творів та грубе порушення авторських прав? В останньому випадку твір у жанрі «Mash Up» не має мистецької складової, а є компіляцією інших творів.

Однак водночас твори, створені в цьому жанрі, можна вважати проявом новітньої естетики. Вони виходять за межі існуючої концепції мистецтва та переходять в інші сфери культури, часом — лише як культурні посилення, а інколи — як трансформація формального створення витвору мистецтва. Ця трансформація зумовлюється комп'ютерною технологією, що є впливовою силою в аудіовізуальному мистецтві з кінця ХХ ст.

Віртуальна аудіовізуальна природа відеохостингу переживає момент, коли свобода слова, що поширюється, протистоїть все більш ефективним формам контролю традиційних медіа. Подальше розповсюдження таких жанрів, як «Mash Up» стає поштовхом до конструктивного руйнування існуючого status quo та створить можливості для появи нових форм і жанрів аудіовізуального мистецтва, які можуть трансформувати наявну мистецьку парадигму.

*Д. О. Мельникова*

### **СТАНОВЛЕНИЕ КОЛЛАПСАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ**

Под коллапсом, как правило, подразумевается процесс разрушения какой-либо структуры под влиянием системного кризиса. Это явление можно встретить в геометрии, медицине, экономике и других областях. В нашем исследовании мы вводим категорию «коллапсальная эстетика», имея в виду эстетическую деконструкцию эстетики современности.

Материалом для изучения коллапсальной эстетики стали социальная сеть Инстаграм и мессенджер Телеграм. Локализация материала в Инстаграме — частные профили, на которые подписаны другие похожие профили (легко находить этот социальный пласт, просто переходя по подпискам); в Телеграме — телеграм-каналы с мемами (более низкая вариация, где взяты одни и те же принципы, так же рекламируют другие телеграм-каналы, с точно таким же контентом).

Формой передачи коллапсальной эстетики является, в основном, фото.

Местами сосредоточения материала объектов для фото в концепции коллапсальной эстетики являются: постсоветское пространство, заброшенные дома, отчуждённые и недоступные места.

Объектами для съёмки в парадигме коллапсальной эстетики могут стать следующие: 1) все, в чём есть «советскость», разруха, забавность; 2) тактические поиски людей (основное внимание уделяется деталям); 3) место базировки этих деталей — экстерьер, это эстетика улиц.

Основні колапсальні естетическіе приєми: геометрія в основє, цвєтовє сочєтанєя, фільтри Інстаграм, постановка свєта, игра з ним.

Принципи содержанія произведєній колапсальної естетики: 1) игра со смислами, виставленє парадоксальности предметов окружающего мира, парадоксальных локаций; 2) изображенє предметов, чьє предназначєнє не ясно, или они потеряли свои первоначальные функции (непримєнимы в реальном времени); 3) обнуленє: перенос предмета или локациї в чуждую им среду; 4) замена одного предмета другими — инженерные решения, которые и создают юмористический эффект; 5) соединєнє несоединяемых объектов; 6) нагроможденє несуразных предметов в большом количестве; 7) свидетельствуют о разнообразии человеческого мышления; 8) частая подмена одного предмета другим, таким же либо по внешним параметрам, либо по функциям.

Предназначєнє произведєній в духе колапсальної естетики — художєственная документация реальности. В предыдущих культурных периодах такое отображенє реальности было невозможно, так как не существовало фотографии и существовало разрухи постсоветского пространства. Также следует отметить, что одной из идей колапсальної естетики является то, что изобретєнные предметы не всегда используются по назначєнєю, и это нормально.

Таким образом, мы рассмотрели становленє колапсальної естетики как вида современного фотоискусства, сосредоточєнного в социальных сетях и мессенджерах, имеющего свой арсенал эстетических приемов и форм выражения, основными темами которого является постсоветское пространство, предметная съемка, парадоксальность, игра смыслов.

*В. В. Пухарєв*

### **РИСУНОК У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ГОНТАРОВА ТА ЙОГО УЧНІВ**

Заслужений художник України, дійсний член НАМ України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка Віктор Гонтаров (1943–2009) в останні роки життя плідно працював над розбудовою власної художньої школи («школа Гонтарова»), що стала помітним явищем художнього життя Харкова та України 2000-х років.

Здобувши освіту в Харківському художньому училищі та у Ленінградському вищому художньо-промисловому училищі ім. В. Мухоміної, він увібрав найрізноманітніші художні традиції Заходу та Сходу, результатом чого і стала самобутня художня система, що до того ж зазнала певних еволюційних змін впродовж 1980–2000-х рр. Відомий передусім монументальними та станковими творами живопису, В. Гонтаров опрацьовував і рисунок, переважно у вигляді ескізів до майбутніх картин, виконаних виключно олівцем із використанням як засобу художньої виразності лінії та інколи плям. При цьому оповідний аспект композиційних пошуків майбутніх сюжетних картин тяжіє саме до контурної лінії (серії «Спогади про дитинство», «Мій Гоголь» тощо), натомість ескізи пейзажів ретельно розроблені тонально. Відповідні роботи майстра маловідомі за життя, глядач побачив на посмертній виставці «Рисунки, ескізи» (Харківська міська художня галерея ім. С. Васильківського, 1–16 липня 2011 р.) тощо.

Утім, своєрідну властивість ескізів В. Гонтаров переносить і на твори станкового живопису, де рисунок одночасно виступає і технікою, і засобом виразності. Працюючи над полотном, він часто оконтурював певні частини зображення

різкими лініями однієї щільності, роблячи це олівцем, а не, наприклад, більш зручним технологічно вугіллем. Помічений у пейзажах («Харків наприкінці XVIII ст.», 1998), цей прийом поширюється і на сюжетні картини історичного та побутового жанрів («Гітарист біля ліжка коханої та собака», 1991), дедалі частіше переважаючи в доробку майстра творами саме цього типу. Помітнішою тенденція до залучення олівця у живописі стає з роками, досягаючи апогею в картині «Лариса» (2002), де зображення формується майже виключно олівцем по білому тлу полотна та покладеному на нього шару білої фарби.

Естетичні та технічні засади вчителя засвоїли і його учні з числа студентів спеціалізації монументального живопису Харківської державної академії дизайну та мистецтв. Порівняно короткий період викладання на відповідній кафедрі академії (1999–2009) позначився утворенням не чисельного кола відданих послідовників В. Гонтарова. Украї прискіпливо та виважено формуючи спільноту учнів, митець обирав з академічної аудиторії тих, із ким поглиблював їхні знання та вміння у власній творчій майстерні, консультиючи та надаючи протекцію у кар'єрі. Більшість з них 2007 року утворили художнє об'єднання «Межа», провели низку групових виставок разом з вчителем та окремо від нього, персональних проєктів. Традиційною формою репрезентації їхнього набутку у столиці стала участь у Всеукраїнській виставці «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників». Провідні мотиви творчості В. Гонтарова — краєвиди та історія Сходу України в доробку учнів доповнюється регіональними (Р. Мінін, О. Омельченко, С. Турбаба, І. Хасілева) та етнічними (В. Колтун, О. Котляр) варіаціями. Одним з найбільш послідовних представників «школи Гонтарова», її художніх принципів, тематичного репертуару та технології живопису є Вадим Колтун. Оконтуруючи зображення, він активно застосовує олівець у творах єврейської тематики в її історично-релігійному («Авраам та пілігрими», 2005) та побутовому («Сивина у бороду», 2007) вимірах. Його ескізи до картин водночас є самостійними рисунками («Потаємне містечко (Синагога у Бершаді)», 2011).

Утім, зі смертю вчителя, з розлогого явища «школа Гонтарова» перетворилася на окремі творчі практики колишніх учнів. Так, поряд з ескізами, характерний прийом взаємодії олівця із живописною поверхнею використовує Олександр Сердюк («Сон», 2015; «За закритими долонями», 2019).

СЕКЦІЯ:  
ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА, АРХІВНА СПРАВА  
В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

*Н. С. Тюркеджи*

**ПРОБЛЕМИ ВПРОВАДЖЕННЯ АСИСТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ  
У ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНИХ СТРУКТУРАХ**

Згідно з останніми даними, кількість осіб з інвалідністю в Україні перевищує показник 2,5 млн, майже 9 млн людей пенсійного віку. За статистикою, оприлюдненою ВООЗ, по всьому світу близько одному мільярду людей потрібен принаймні один асистивний засіб (від органайзера для пігулок до спеціальних комп'ютерних програм тощо). Ці дані свідчать, що упровадження асистивних технологій у діяльність документно-інформаційних структур є нагальною потребою.

У 2006 р. прийнято «Конвенцію ООН про права людей з інвалідністю». Вона стала першим юридичним документом щодо мінімальних стандартів, яких мають дотримувати країни для забезпечення громадянських прав людей з особливими потребами. У стандартних правилах забезпечення рівних можливостей підкреслено важливість асистивних технологій, а державам запропоновано сприяти їх впровадженню та використанню. У 2009 р. Україна також ратифікувала цей документ, завдяки чому зараз відбувається поступове переорієнтування політики в профільних міністерствах та органах.

Термін «асистивні (допоміжні) технології», який зустрічаємо в «Конвенції ООН про права людей з інвалідністю», охоплює великий спектр допоміжних засобів та послуг для людей з особливими потребами, завдяки яким з'являється можливість підвищення функціональних можливостей таких особистостей. Допоміжні технології надають людям з особливими потребами можливості бути більш продуктивними, незалежними, отримувати освіту та інформацію. Адже за останні десятиліття ставлення світу до людей з інвалідністю змінюється. Головним завданням держави та суспільства стає не тільки забезпечення соціального захисту, але й створення умов для повноцінного життя та самореалізації.

В Україні 1 серпня 2012 р. Постановою Кабінету Міністрів затверджено Державну цільову програму «Національний план дій з реалізації Конвенції про права інвалідів» на період до 2020 р. Одним із пунктів програми є «забезпечення доступу людей з інвалідністю до об'єктів громадського та цивільного призначення, благоустрою, транспортної інфраструктури, дорожнього сервісу, транспорту, інформації та зв'язку, а також з урахуванням їхніх індивідуальних можливостей, здібностей та інтересів — до освіти, праці, культури, туризму, фізичної культури і спорту». Станом на початок 2020 р. можемо констатувати, що програму в повному обсязі не виконано.

Для українських бібліотек, архівів та музеїв актуальними проблемами є відсутність пристосування будівель установи до потреб користувачів/відвідувачів, а також програмних, електронних, механічних та інших засобів та технологій, які було б розраховано на людей з фізичними, сенсорними та когнітивними порушеннями.

Треба окреслити важливу проблему, яка стосується неспеціалізованих інформаційно-документних структур, які сьогодні просто не можуть дозволити собі встановлення не лише пандусу, але й програмного та технічного забезпечення, орієнтованого на особливі потреби користувачів. Головним чинником такої ситуації постає недостатність державного фінансування на ці потреби. А оскільки згідно з чинним українським законодавством, бібліотеки, архіви та музеї — це неприбуткові установи, які фінансуються з державного чи місцевого бюджетів, то виникає ефект замкненого кола.

Зауважимо, що у світовій практиці увагу звернено на розвиток рішень, які надавали б змоги людям з особливими потребами працювати із засобами вводу та виводу інформації в різноманітних документно-інформаційних структурах. В Україні лише кілька спеціалізованих бібліотек мають потрібні технології роботи користувачів з особливими потребами з інформацією, які, на жаль, уже застаріли.

Одним з варіантів вирішення проблеми впровадження асистивних технологій у вітчизняних документно-інформаційних структурах нині стає проєктна діяльність. Завдяки існуючим грантовим програмам у бібліотек, архівів та музеїв з'являється можливість розширити коло користувачів і відвідувачів і створити умови для задоволення їхніх особливих потреб. Проте часто на заваді стає недостатній рівень культури підготовки проєктних заявок для отримання грантів документно-інформаційними структурами, що зумовлює примарну можливість отримання потрібного фінансування. Виходом із ситуації є освоєння та впровадження технологій проєктного менеджменту як важливої складової інформаційного виробництва документно-інформаційних структур та пошук напрямів ефективної реалізації проєктної діяльності щодо впровадження асистивних технологій.

*Т. В. Сидоренко*

### **ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ЯК РЕПУТАЦІЙНИЙ ІНСТРУМЕНТ БІБЛІОТЕК**

Діджиталізація — це перенесення різних видів інформації у цифрову форму. Відбувається цей процес фактично в більшості сфер суспільного життя, і царина української культури тут не виняток. Головне питання полягає в збереженні та полегшенні доступу до неї і для самих українців, і для світу.

Питання діджиталізації торкнулися всіх секторів культурного досвіду, зокрема бібліотек, музеїв, архівів, які в часи трансформаційних змін почали активно впроваджувати інформаційні технології відповідно до потреб суспільства та своїх користувачів. Діджиталізація базується на інформаційно-комунікаційних та цифрових технологіях, швидке зростання і поширення яких впливають на розвиток традиційних форм споживання інформації, створення та розповсюдження ресурсів.

Основними цілями збереження цифрового надбання є: забезпечення довготривалої доступності цифрових копій; збереження смислів і функціональних характеристик першоджерел; можливості вивчення, пошуку, аналізу, презентації. Вагомою частиною діджиталізації в бібліотеках є оцифрування фондів. Пріоритет у цьому напрямку належить бібліотекам національного та державного рівнів, бібліотекам закладів вищої освіти, регіональним бібліотечним закладам

(зокрема обласним універсальним науковим бібліотекам), які розвивали мережеві ресурси, просуваються в соціальний контент, створюють локальні та корпоративні цифрові проекти. Діджиталізація є однією з наскрізних тем багатьох проектів, зокрема Українського інституту книги «Українська цифрова бібліотека», Українського культурного фонду «Артефакт», УБА та Міністерств цифрової трансформації «Дія. Цифрова освіта». Цікавими є проекти з оцифрування фондів ОУНБ України «Музей книги» (Херсонська ОУНБ); «Цифрова колекція раритетів» (Миколаївська ОУНБ) та ін.

Серед переваг діджиталізації: побудова позитивного іміджу бібліотеки; спрощення роботи з електронними даними; конкурентоспроможність бібліотек на інформаційному ринку; удосконалення якості, привабливості, зручності використання документів; зміна внутрішньої і зовнішньої комунікації; позитивна громадська думка; авторитет у владних та держструктурах тощо.

Діджиталізація – це глибока трансформація бібліотеки, що передбачає використання цифрових технологій і для поліпшення досвіду взаємодії з користувачами. Діджитал-технології дозволяють змінювати діяльність бібліотек під потреби користувачів, створюючи цифрові активи (цифрові бібліотеки, електронні каталоги, бази даних, відкриті архіви, ресурси віддаленого доступу, сайти, портали, блоги, віртуальні виставки, дейзі-книги, 3D книги, електронні читацькі квитки, зчитувачі штрих-кодів книг тощо).

Основними векторами розвитку діджиталізації є: швидкість отримання інформації; доступність матеріалів у режимі реального часу; міждисциплінарний контент, що дозволяє об'єднати знання з різних сфер життя; адаптація населення до цифрового середовища. Діджиталізацію можна розглядати як репутаційний інструмент бібліотеки, адже вона сприяє їхньому новому розвитку, пропонуючи нові технології та підходи, стимулюючи як користувачів, так і інші установи. Репутаційний продукт (оцифровані документи, сайти тощо) повинен бути новим, цікавим, провокуючим у своїй цільовій аудиторії бажання поділитися цією інформацією по ланцюжку соціальних контактів.

Отже, діджиталізація сприяє розширенню аудиторії користувачів, створенню атрактивного інструменту залучення молоді, урізноманітненню діяльності бібліотеки як інституції, що функціонуватиме як інформаційний, мультимедійний центр, бібліотека-хаб. Діджиталізація змінює репутацію бібліотеки в сучасних умовах глобальної трансформації суспільства, сприяє побудові позитивного іміджу установи, створенню міждисциплінарного майданчика для генерації ідей, залучення фахівців різних галузей. Бібліотека стає куратором для цифрових користувачів у час переходу від офлайн до онлайн-режиму або діджиталізації.

*О. В. Зубренко*

### **ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ МЕДІА- ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ГРАМОТНОСТІ В БІБЛІОТЕКАХ УКРАЇНИ**

Однією з ключових компетенцій особистості в інформаційному суспільстві є медіа- та інформаційна грамотність – сукупність знань, установок, умінь і навичок, які дозволяють отримувати доступ до інформації та знань, аналізувати, оцінювати, використовувати, створювати та поширювати їх з максимальною продуктивністю відповідно до законодавчих та етичних норм і з дотриманням



прав людини. В Україні медіаосвіта знаходиться на етапі становлення, проте бібліотеки вже долучились до медіаосвітнього процесу. Попри це, дослідження щодо участі бібліотек у формуванні медіа- та інформаційної грамотності майже відсутні.

Слід зазначити, що вперше медіаосвітній потенціал бібліотек було окреслено у 2013 р., під час Другої міжнародної науково-методичної конференції «Практична медіаграмотність», що була організована Академією Української Преси. Таким чином, медіаосвіта у бібліотеках — явище молоде.

Залученість бібліотек до розвитку медіа- та інформаційної грамотності наразі точкова та несистематична. Серед великих бібліотек країни медіаосвітні заходи систематично проводяться в наступних бібліотеках: Вінницькій, Житомирській, Запорізькій, Миколаївській, Полтавській, Харківській, Хмельницькій, Чернігівській ОУНБ, Полтавській, Харківській, Тернопільській ОБЮ. Дитячі бібліотеки нині майже не проводять подібних заходів. Серед бібліотечних медіаосвітніх проєктів відзначаються наступні: «Людина медіаграмотна» Миколаївської ОУНБ, «Я у медіапросторі» Чернігівської ОДБ, Студія медіакультури та грамотності «Відкритий простір» Полтавської ОБЮ, Школа медіаграмотності Хмельницької ЦМБ, «Майстерня медійної грамотності» Харківської ОУНБ. Деякі з проєктів на сьогодні вже не діють.

Для розповсюдження медіа- та інформаційної грамотності використовуються наступні засоби:

- лекції (зокрема з використанням мультимедіа);
- тренінги;
- книжкові виставки;
- виставки плакатів;
- вікторини;
- розміщення посилань на медіаосвітні ресурси в соцмережах та на власних сайтах;
- клуби за інтересами;
- ігри (зокрема використання онлайн-ігор);
- інтерактивні вікторини (на сайті Тернопільської обласної бібліотеки для молоді).

Підсумовуючи, можна зазначити недостатню залученість бібліотек України до медіаосвітнього руху. Ймовірні причини цього явища — відсутність розуміння важливості медіаосвіти упродовж всього життя, відсутність систематизованого навчання бібліотечних працівників на державному рівні та на місцях, недостатня кількість методичних матеріалів, адаптованих саме під бібліотечні реалії тощо. Щодо засобів розповсюдження медіаосвіти можна висувати про перехід до інтерактивних — тренінги, ігри, вікторини тощо. Це свідчить про розуміння бібліотекарями важливості взаємодії з користувачами під час опанування ними знань, умінь та навичок медіаграмотної людини.

*Н. А. Коржик*

### **ІМЕРСИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ В БІБЛІОТЕКАХ**

У цифрову епоху сучасне покоління в методах отримання знань та пізнання світу все більше тяжіє до новітніх технологій. Змінення парадигми отримання

інформації, знань призвели до поширення імерсивних технологій і в бібліотеках, які є освітнім осередком суспільства.

Імерсивні технології (immersive – з англ. занурювати) – це технології повного чи часткового занурення у віртуальний світ, а також різні види віртуальної та змішаної реальності.

Активне проникнення імерсивних технологій (AR/VR/MR доповненої, віртуальної та змішаної реальності) в бібліотеках стає у нагоді для кращого інтерактивного надання та засвоєння будь-якого контенту, особливо освітнього, завдяки своїм особливостям надаючи можливість не тільки отримати нову інформацію (знання), а й також пережити її, відчутти, отримати певні враження, здійснити віртуальні подорожі та інше.

Особливостями такого споживання контенту є технічне оснащення (комп'ютер, планшет, смартфон) та спеціальне програмне забезпечення. Віртуальні технології, котрі дозволяють створювати сучасний контент, це:

- доповнена реальність (AR – augmented reality) – техніка візуалізації, яка пов'язана з комбінуванням об'єктів реального світу і інформації, поєднаної за допомогою комп'ютера. Така технологія має основні функціональні характеристики: комбінування об'єктів реального світу з віртуальними елементами, які взаємодіють у реальному часі і відображені на будь-якому дисплеї з урахуванням положення в просторі (координати і кут нахилу), отже дозволяє «нашарувати» віртуальний контент на реальний світ.

- віртуальна реальність (VR – virtual reality) – технологія, що дозволяє користувачеві повністю поринути в штучно створене за допомогою комп'ютерного обладнання віртуальне середовище, але потрібна спеціальна гарнітура VR.

- змішана реальність (MR – mixed reality) – це найсучасніша розробка в технології віртуальної реальності, яка може викликати різноманітні відчуття. На сьогодні є два види змішаної реальності: віртуальні об'єкти не просто накладаються на живий реальний світ, але можуть також взаємодіяти з ним (тобто користувач залишається в реальному середовищі, тоді як до нього додають цифровий вміст; користувач може взаємодіяти з віртуальними об'єктами) та цифрове середовище, яке прив'язане до живого реального світу та майже повністю заміщує його (користувач повністю занурюється в штучне середовище). Відмінність з віртуальною реальністю в тому, що цифрові об'єкти нашаровані на реальні, тоді як у випадку звичайного VR – середовище не пов'язане з реальним світом навколо користувача.

Використання технологій віртуальної та доповненої реальності в бібліотеках як допомога в навчанні та розвитку є перспективним, оскільки вже зараз молодь оперує великим об'ємом контенту (інформації), засвоєння якого безпосередньо залежить від ефективності її подачі.

Створення віртуальної реальності в технічному напрямі забезпечують різні групи пристроїв: QR (quick response) code – штрих-код швидкого відгуку; RFID (Radio Frequency IDentification – радіочастотна ідентифікація); інтерактивні дошки; окуляри віртуальної реальності та інше.

Завдяки імерсивним технологіям бібліотека перетворюється на інтегроване інформаційно-освітнє середовище, що являє собою комплекс програмно-технічних засобів, цифрових освітніх ресурсів, які орієнтовані на задоволення

потреб користувачів в інформаційних сервісах та ресурсах. Такий підхід дозволяє споживати контент як у традиційному форматі, так і в електронному, або змішаному, що надає можливості користувачам освоювати контент у зручному варіанті.

Імерсивні технології в бібліотеці сьогодні забезпечують навігацію, допомагають користувачеві орієнтуватися в бібліотечних ресурсах та послугах; підвищення рівня засвоєння контенту; отримання консультації в режимі онлайн; надання контенту в ігровій формі (квести, стимулятори, комп'ютерні тренажери та інше); поширення мультимедійних електронно-освітніх ресурсів; віртуальні екскурсії та інше.

Уже зараз бібліотеки України активно застосовують деякі напрями імерсивних технологій у своїй діяльності: віртуальні екскурсії та онлайн-консультації; придбання у фонд видань з доповненою реальністю; створення та використання контенту в ігровій формі та інше.

На сьогодні віртуальні екскурсії є однією з поширених форм роботи бібліотек із залучення віддалених користувачів, таку послугу надають: Національна бібліотека України ім. Ярослава Мудрого (<http://www.nplu.org/article.php?id=68>), Одеська національна наукова бібліотека (<http://odnb.odessa.ua/Putivnik/slides.html>), Вінницька ([http://www.library.vn.ua/includes/virtualna\\_ekskursia](http://www.library.vn.ua/includes/virtualna_ekskursia)), Дніпропетровська (<https://www.lib.dp.ua/Fotofilm/Main.html>), Миколаївська (<http://www.reglibrary.mk.ua/index.php/20virtualnaekskursiya>) обласні універсальні наукові бібліотеки.

Отже, сучасні технології надають багато можливостей як для бібліотек, так і для користувачів: крім освітніх можливостей їх можна використовувати для інтелектуальних розваг та розвитку, зацікавлюючи користувачів опануванням новітніх технологій, що суттєво поглиблюють світосприйняття.

*М. О. Шевченко*

### **МІЖВІДОМЧА СПІВПРАЦЯ — ЗАПОРУКА ЕФЕКТИВНОГО ОЦИФРУВАННЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

В Україні оцифрування історико-культурної спадщини супроводжується багатьма проблемами різного характеру (організаційного, фінансового, нормативно-правового, техніко-технологічного тощо). Невирішеність цих проблем значно перешкоджає соціальним інституціям, зокрема й бібліотекам, оцифрувати власні фонди. У підсумку це стає однією з негативних передумов безповоротної втрати унікальних документних пам'яток, які вже сьогодні знаходяться у загрозовому фізичному стані.

Реорганізаційні заходи передусім повинні торкнутися організації системного оцифрування цінних документів в Україні. Серед організаційних аспектів важливим є співпраця між різними відомствами на рівні органів виконавчої влади України. Налагодження міжвідомчої координації сприятиме більш якісному розробленню, впровадженню та реалізації Національної стратегії з оцифрування історико-культурної спадщини; здійсненню ефективної координації діяльності інших установ (соціальних інституцій, приватних організацій); проведенню подальшого моніторингу виконання завдань Стратегії; прискоренню внесення відповідних корективів у діяльність з оцифрування.

Чільна роль у міжвідомчій співпраці має належати реорганізованому Міністерству культури, молоді та спорту України. «Положенням про Міністерство культури, молоді та спорту України» воно визнано головним у системі центральних органів виконавчої влади, яке забезпечує формування та реалізацію державної політики у сфері охорони культурної спадщини й збереження пам'яток національного значення. Цілком виправданим є те, що саме під егідою цього Міністерства оцифрування в Україні може набути системного характеру, залучатимуться відповідні ресурси та заохочуватиметься приватний сектор до співпраці з соціальними інституціями.

Певні обов'язки з реалізації оцифрування історико-культурної спадщини в Україні можуть бути покладені на новостворене Міністерство цифрової трансформації України. «Положення про Міністерство цифрової трансформації України» визначає кілька завдань у сфері цифровізації, цифрового розвитку та цифрових інновацій. Також це Міністерство координує діяльність органів виконавчої влади, пов'язану із співпрацею з міжнародними програмами цифрового співробітництва. Вбачається за доцільне розширення повноважень Міністерства цифрової трансформації України щодо цифровізації сфери культури. Як пріоритетний напрям діяльності може розглядатися участь в оцифруванні культурної спадщини, забезпечення доступності цих матеріалів як в Україні, так і за кордоном.

Ще одним підтвердженням думки щодо необхідності налагодження міжвідомчої співпраці між цими двома міністерствами може слугувати наступний анонс, опублікований на сайті Міністерства культури, молоді та спорту від 13 лютого 2020 р. Оприлюднено заяву про плани цього Міністерства з оцифрування музичної спадщини України та створення відповідного ресурсу, на якому була б доступна музика українських композиторів ХХ ст. і творіння наших сучасників. У цій заяві відзначено, що здійснення цього проєкту планується спільно з Міністерством цифрової трансформації України.

Отже, злагоджена координація між Міністерством культури, молоді та спорту України та Міністерством цифрової трансформації України матиме позитивний вплив на подальшу роботу з розроблення Національної стратегії оцифрування. Створення цієї міжвідомчої групи та її подальша діяльність є запорукою успішнішої реалізації оцифрування історико-культурної спадщини в Україні.

*Г. В. Прохорова*

### **БІБЛІОТЕКА ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ТЕХНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ**

Сучасна бібліотека дозволяє не тільки отримати доступ до інформації, але і продукувати нові знання, збагачуючи відвідувачів під час творчої діяльності. Одним із пріоритетних напрямів діяльності бібліотеки є залучення молоді до лав її активних користувачів, сприяння неформальній освіті молодого покоління, учнів та студентів, які цікавляться технічною творчістю.

Вже багато років функцію центру неформальної освіти в Харківській державній науковій бібліотеці імені В. Г. Короленка (ХДНБ) відіграє відділ науково-інформаційного забезпечення інноваційних процесів. Він надає можливості навчання та розвитку творчості для досягнення життєвого успіху, зважаючи

на постійне збільшення обсягів інформації та необхідність постійного самовдосконалення. Для відвідувачів він пропонує широкий спектр таких чинників розвитку, як інформаційні ресурси, просвітницькі заходи, довідкові послуги, індивідуальні консультації тощо. Розмаїття напрямів діяльності цього підрозділу забезпечує право кожному безкоштовно задовольняти найвибагливіші наукові та інформаційні потреби, сприяє творчому вдосконаленню особистості.

Щоб постійно бути в тренді світових тенденцій бібліотечного розвитку, ХДНБ постійно вносить у свою роботу елементи, притаманні молодіжному дозвіллю. Для розширення пізнавальної сфери молоді та сприяння розвитку її творчих здібностей та комунікативних можливостей започаткована «Школа молодого винахідника». З'явилися нові форми роботи: тренінги з інформаційного супроводження інтелектуальної власності, презентації винаходів, творчі зустрічі з науковцями, інтелектуальний лекторій та інтелектуальні квести, «Фестивалі науки» тощо.

Поширенню науково-технічної обізнаності молоді, її зацікавленню сприяє серія віртуальних виставок «Зроблено в Україні», яка присвячена відомим авторам-винахідникам та висвітленню їхніх біографій і творчих пошуків (Федір Піроцький, Йосип Тимченко, Микола Бенардос, Іван Пулюй, Ігор Сікорський). Акцентування на ролі особистості та значущості творчого подвигу співзвучно молодіжному сприйняттю історії.

Традицією стало запрошувати на заходи «Школи молодого винахідника» діячів науки, заслужених винахідників, чий досвід та шлях до успіху дуже корисний для молоді. Усім учасникам Школи молодого винахідника пропонується брати участь у конкурсі «Молодий новатор Харківщини», який працівники відділу науково-інформаційного забезпечення інноваційних процесів організують щороку разом з Харківською обласною радою Товариства винахідників і раціоналізаторів (ХОРТВІР). У конкурсі беруть участь молоді фахівці, студенти, учні ліцеїв.

Ще один захід для молоді, який стимулює інтерес до науки, збуджує бажання творити — це «Фестиваль науки». Протягом фестивального тижня організується чимало різноманітних заходів, розрахованих на різні категорії учасників. Це дні відкритих дверей, екскурсії бібліотекою та до музеїв, творчі зустрічі з науковцями, виставки, презентації інноваційних розробок, віртуальні проекти, демонстрації науково-популярних фільмів, майстер-класи, брейн-ринги, інтелект-шоу та квести, виступи вчених з популярними лекціями, круглі столи, науково-практичні семінари, наукові пікніки — це виїзні заходи останнього дня.

Бібліотека стає майданчиком для здійснення проектів для своїх активних користувачів. Так, у 2015 р. з ініціативи молодого вченого-винахідника Івана Бондаренка в ХДНБ пройшла Міжрегіональна виставка-конференція винахідницького мистецтва «Ukr. tech. fest». З понад 80 наданих заявок висококваліфікованою експертною комісією для фіналу було відібрано 15 кращих інноваційних проектів українських новаторів з різних куточків нашої країни (Харків, Київ, Чернігів, Львів, Полтава, Мелітополь).

У 2016 р. відбувся новий регіональний конкурс «Винахідники Харківщини і перспективи реалізації їхніх винаходів в ЄС», спрямований на стимулювання творчого потенціалу молодих винахідників Харківщини. Його проведено в

межах європейської програми підтримки малого і середнього бізнесу як підготовчий етап для участі в європейській програмі підтримки малого і середнього бізнесу (COSME).

Традиційні форми комунікації за можливістю мають охоплювати інтерактивні елементи, які дозволятимуть учасникам проявити себе. За останні роки урізноманітнилися та збільшилася кількість такого виду заходів, як майстер-класи: з прискороного розвитку творчого потенціалу особистості, з розвитку ноосферної освіти, з виховання творчої людини, лідера, майстер-класи до Дня дитячих винаходів. Дуже популярні серед молоді майстер-класи з технічної творчості та теорії рішення винахідницьких завдань. Усі вони мають на меті надання слухачам уявлення про сучасні методики винахідницької творчості, вивчення творчих засобів, методів та технологій.

З огляду на потреби учнівської молоді з вивчення гуманізованої історії науки і техніки, сприяння інтелектуальному розвитку особистості започаткований цикл лекцій «Видатні події та постаті в історії науки і техніки». Він присвячений ювілейним датам відомих харків'ян — Леонарда Гіршмана, Володимира Вернадського, Іллі Мечникова, Лева Ландау, Миколи Пільчикова, Олексія Бекетова, Семена Кузнеця, а також видатним вченим, винахідникам та нобелівським лауреатам — Ніколи Тесли, Альберта Ейнштейна, Нільса Бора, Леонарда да Вінчі тощо.

Зважаючи на доволі агресивну поведінку провідників масової культури та IT-сфери, бібліотека має використовувати нові формати і «культурний код», вже перейнятий молоддю. Інакше, навіть рекламні заходи та різноманітні промоції не матимуть успіху. Серед таких заходів можна запропонувати зустрічі з авторитетними в молодіжному середовищі однолітками та проведенням тренінгів на базі бібліотеки. Багатьох можуть зацікавити зустрічі з успішними фрілансерами, представниками малого бізнесу.

Таким чином, ХДНБ є центром інтелектуального дозвілля й освіти молоді, місцем, де розкриваються таланти, народжуються майбутні лідери.

*Н. М. Міщанин*

### **СТАН ЦИФРОВІЗАЦІЇ ІНФОРМАЦІЙНИХ РЕСУРСІВ ОСВІТЯНСЬКИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ**

В умовах розбудови цифрової економіки та суспільства знань актуалізується завдання формування проактивної електронної бібліотеки ЗВО, яка забезпечує безперешкодний та комфортний доступ до системи мережевих ресурсів та сервісів, інтегрованих на єдиній технологічній платформі Web 2.0. Ядром такої електронної бібліотеки мають бути не лише бібліографічні та реферативні, але й повнотекстові БД: інституціональний репозитарій ЗВО, що об'єднує БД наукових та науково-методичних праць викладачів, БД дисертацій, захищених у ЗВО, БД профільних періодичних видань. Виходячи з цього, варто з'ясувати сучасний стан агрегації та типологічний склад контенту інтернет-ресурсів мережі освітянських бібліотек України.

За результатами проведеного у 2019 р. Державною науково-педагогічною бібліотекою України імені В. О. Сухомлинського дослідження «Науково-методичні засади розвитку освітянських бібліотек як важливого складника освітнього

середовища», встановлено, що з 56 бібліотек, що взяли участь у дослідженні, лише 27 генерують інтернет-ресурси. Серед них найактивнішими та найпродуктивнішими є бібліотеки педагогічних університетів (14) та обласних інститутів післядипломної педагогічної освіти (6). Найгірший стан з агрегацією власних БД та презентацією їх у мережевому комунікаційному просторі мають спеціальні наукові бібліотеки установ Національної академії педагогічних наук України.

Типологічні особливості контенту свідчать про недооцінку більшістю науково-педагогічних бібліотек країни важливості агрегації повнотекстових інтернет-ресурсів. Так, з 224 одиниць електронної бібліотечно-інформаційної продукції на першому місці за кількістю назв – віртуальні виставки (148 одиниць, що становить 66% від загального обсягу виробленого інтернет-контенту). На другому місці – тематичні презентації бібліотек (30 назв (13%), з них лише 2 мультимедійні, 1 – відео-презентація). На третьому місці за кількістю назв – бібліографічні інтернет-ресурси (14 назв), з яких переважають бібліографічні покажчики персоналій з серії «Видатні педагоги» (9 назв), покажчики нових надходжень до бібліотечного фонду (3), рекомендаційні покажчики (2). Слід зазначити, що лише 6 бібліотек презентують в Інтернеті електронні каталоги, з них 1 – імідж-каталог, 1 – зведений каталог. У контексті стратегічних завдань цифровізації та відкритості освітньо-наукового простору педагогічної галузі цього вельми недостатньо.

Повнотекстові інтернет-ресурси становлять лише 6% від загальної кількості назв, з них всього 5 репозитаріїв, 2 цифрових архіви наукових видань університетів, 1 – цифровий архів видань бібліотеки, 3 – база даних цінних та рідкісних видань педагогічної проблематики, 2 – БД профільних періодичних видань, 1 – БД дисертацій, захищених в установі. Передує за кількістю агрегованих повнотекстових БД бібліотека Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка (5 БД). На жаль, лише бібліотека Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського репрезентує на сайті інноваційний проект «Вебінклюзія», який містить аудіоверсії окремих сторінок сайту бібліотеки, а також аудіоказки та аудіотвори світової класики для осіб з вадами зору. Не менш актуальним є вебпродукт бібліотеки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка – БД «Профілі викладачів університету в наукометричних базах даних». Ці кращі практики варто запозичувати та розповсюджувати усім освітянським бібліотекам України, що сприятиме підвищенню якості та комфортності бібліотечно-інформаційного обслуговування суб'єктів педагогічної галузі.

*О. В. Куц*

### **ВЕБКОНТЕНТ БІБЛІОТЕК МЕДИЧНИХ ЗВО УКРАЇНИ: МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ ПІДВИЩЕННЯ РІВНЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ КОРИСТУВАЧІВ**

Стрімкі зміни, зумовлені прискореним розвитком інформаційно-комунікаційних технологій, а також сильною конкуренцією з боку все більш популярних та легко доступних джерел інформації зі всесвітньої павутини, суттєво змінили інформаційний ландшафт функціонування бібліотек. Нині їм необхідно захоплювати та мотивувати користувачів, надавати корисні та інтерактивні продукти

і послуги для якісного задоволення їхніх складних інформаційних потреб. Веб-контент бібліотеки — це не лише корисний інформаційний ресурс, а й засіб навчання. Через швидке зростання потоків інформації з'явилася потреба формування інформаційних компетентностей (ІК) у студентів, викладачів та науковців, щоб не лише ефективно шукати інформацію, але й вміти критично оцінювати її, коректно розповсюджувати та створювати нову. Для цього бібліотекарі вивчають інформаційні потреби користувачів, підвищують рівень їхніх інформаційних знань, популяризують послуги та ресурси.

Вони беруть на себе відповідальність за формування інформаційної культури студентів та науковців, допомагають їм бути інформаційно грамотними. Важливою складовою сучасної інформаційної культури є розвинуте критичне мислення та навички оцінювання інформації. Інформаційна грамотність (ІГ) — набір навичок, необхідних для пошуку, аналізу та використання інформації для створення нових знань. Вона складається із технологічної грамотності, інформаційної етики, навичок роботи із онлайн-бібліотеками та критичної грамотності.

З метою визначення сучасного стану вебконтенту бібліотек медичних ЗВО України як інструмента набуття ІК та покращення рівня ІГ проведено дослідження їх вебресурсів. Із 17 ЗВО України медичного профілю бібліотечний вебсайт є у 10 (59%), у 2 (12%) функції сайту виконує блог. Таким чином, проаналізовано вебконтент 12 бібліотек. Найрозповсюдженішими типами їхнього контенту є різноманітні вебнавігатори профільних та якісних ресурсів Інтернету: посилання на наукометричні БД (100%), пошукові системи для науковців (67%), медичні БД (67%), окремі медичні періодичні видання (67%) тощо. Бібліотеки, як правило, не створюють інструкції з пошуку інформації у різноманітних БД, авторських профілів та наукометричних показників, а надають корисні посилання на вже готові матеріали, презентації, які розроблені спеціалістами з навчання щодо роботи з цими ресурсами (75%). 58% бібліотек створюють власні матеріали й інструкції з пошуку та управління медичною інформацією, але не за всіма аспектами та в надто стислій формі. На жаль, лише 3 бібліотеки (25%) звертають увагу користувачів на проблемні питання управління бібліографічною інформацією. Навчальних матеріалів з використання бібліотечних ресурсів мало: лише 3 відео-інструкції з пошуку інформації в електронному каталозі. Частково допомагають підвищити рівень інформаційного обслуговування користувачів віртуальні довідки та форми зворотного зв'язку (58%).

Соціальні мережі — важливий канал комунікації між бібліотекою та користувачами. Із 12 обстежених бібліотек сторінки у Facebook мають 10 (83%), Instagram — 6 (50%), YouTube — 4 (33%). Аналіз постів у Facebook за 2 місяці (січень-лютий 2020 р.) показав, що лише на двох вебсторінках бібліотек присутні більше 5 постів, спрямованих на підвищення ІК, на інших сторінках таких публікацій мало. Інформація в таких публікаціях призначена в основному для науковців: посилання на дистанційні курси, лекції від інших організацій та компаній; посилання на цікаві ресурси з медицини, пошукові системи, передплачені БД, новини про наукометричні БД, посилання на інструкції щодо роботи з ними. В інших мережах інформації для науковців ще менше.



Результати дослідження свідчать, що бібліотеки медичних ЗВО зовсім не розміщують інформацію для підвищення критичної грамотності (оцінювання якості та корисності інформації), надають вельми недостатньо матеріалів з інформаційної етики. Бібліотекарям варто розширювати вебконтент з набуття ІК, створювати окремі сторінки на сайтах та активно використовувати для цього соціальні мережі. Міжнародний досвід свідчить, що ефективним засобом для покращення рівня ІГ студентів є розроблені бібліотечними фахівцями дистанційні курси та лекції.

*Г. В. Колоскова*

### **ЕЛЕКТРОННА СКЛАДОВА БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ДНІПРА: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

Бібліотечно-інформаційний потенціал — це введені в дію всі види інформаційних ресурсів, продуктів і послуг — традиційних та електронних, за допомогою комплексу організаційних і технологічних засобів, які надаються користувачам бібліотеками з метою найбільш повного та змістовного задоволення їх інформаційних потреб.

Сьогодні бібліотечно-інформаційний потенціал Дніпра формується різними бібліотеками в традиційному та електронному середовищах. У традиційному середовищі — це бібліотечний фонд відповідно до виду бібліотеки, її завдань та інформаційних потреб читачів, фонд періодичних видань, довідково-бібліографічний апарат, виставки, індивідуальні та масові форми роботи і інформаційного обслуговування, послуги МБА, ВСА.

Нині під впливом інформатизації бібліотечної галузі до традиційних інформаційних ресурсів та послуг бібліотечних установ за допомогою електронних мереж та технічного обладнання постійно додаються нові. Бібліотеки Дніпра пропонують віддаленим користувачам різноманітні види інформаційних ресурсів, продуктів і сервісів, залежно від їх запитів, а також і свого типу, виду та призначення, які отримані шляхом моніторингу бібліотечних сайтів міста та представлені в таблиці 1.

Аналіз сайтів різних бібліотек м. Дніпра свідчить про те, що найповнішого розвитку досягли електронні інформаційні ресурси та сервіси Дніпропетровської обласної універсальної наукової бібліотеки, ДМКЗК ЦСПБ для дорослих, наукових бібліотек вищих навчальних закладів, Обласної бібліотеки для юнацтва ім. М. Светлова, які мають відповідну матеріально-технічну базу, друге місце посідають ресурси Дніпровської обласної дитячої бібліотеки та ЦСБД для дітей, у якій протягом останніх двадцяти років йде велика і плідна робота з вивчення досвіду інших бібліотек, з метою створення та використання власних електронних ресурсів, призначених для дітей різних вікових категорій з урахуванням вікових особливостей цих користувачів. І на останньому місці — електронні ресурси бібліотек технікумів, коледжів, більшість з яких взагалі не має власних сайтів і сторінок та шкільних бібліотек, працівники яких ведуть сторінки на сайтах шкільних бібліотек, або блоги, наповнюють їх електронними підручниками та інформують про бібліотечні події.

Отже, електронною складовою бібліотечно-інформаційного потенціалу регіону є електронна бібліотека, електронна колекція, база даних, електронний

## Види електронних інформаційних ресурсів, продуктів і послуг бібліотек м. Дніпра

Бібліотеки м. Дніпра										
Види електронних інформаційних ресурсів та послуг бібліотек м. Дніпра	Дніпропетровська область універсальна наукова бібліотека	Дніпровська ЦСБД для дорослих	ЦВС для дітей	Дніпропетровська область дитяча бібліотека	Дніпропетровська область бібліотека для молоді ім. М. Светлова	Наукові бібліотеки ЗВО	Окремі дізайні бібліотек	Бібліотеки технікумів та коледжів	Шкільні бібліотеки	
Електронна бібліотека	+	-	-	-	+	+	-	-	-	
База даних	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
Електронна колекція	+	+	+	-	+	+	-	+	+	
Електронний документ	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
Електронна копія документа, електронний еквівалент документа	+	+	-	-	-	+	+	+	-	
Імідж-каталог	+	+	-	-	-	+	-	-	-	
Електронний каталог	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
Корпоративний каталог	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
Веб-сайт бібліотеки	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
Веб-сторінка бібліотеки	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
База даних періодичних видань	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
Електронна читальня зала	+	-	+	+	+	+	-	+	-	
Віртуальна довідка	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
Віртуальна виставка	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
Служба електронної доставки документів	+	+	-	-	-	+	+	-	-	
Репозітарій, електронні колекції наукових бібліотек вищих навчальних закладів, ліцейівні електронні інформаційні ресурси, ресурси науково-технічних бібліотек вищих навчальних закладів міста Дніпра.	+	-	-	-	-	+	-	-	-	

документ, електронна копія документа, електронний еквівалент документа, імідж-каталог, електронний каталог, корпоративний каталог, Web-сайт бібліотеки, Web-сторінка бібліотеки, база даних періодичних видань, електронна читальна зала, депозитарій електронних ресурсів, віртуальна довідка, віртуальна виставка, служба електронної доставки документів, інституціональний репозитарій, служба онлайн замовлення літератури, а також технічні служби (провайдери), засоби та мережі, за допомогою яких вони надаються у користування віддаленій аудиторії користувачів

Основними проблемами на шляху формування традиційних і електронних бібліотечно-інформаційних ресурсів, продуктів і надання послуг є неналежне фінансування, відсутність техніки, персоналу, відсутність в законодавстві України чіткого визначення прав бібліотек з приводу зберігання і надання можливості користування електронними версіями друкованих видань у наукових, освітніх і культурологічних цілях і інші фактори. Одним з варіантів вирішення цих проблем можуть бути власні проекти бібліотек з приводу створення електронних інформаційних ресурсів і послуг, і як наслідок – отримання необхідного фінансування від держави або спонсорів. Другий шлях – формування корпоративних електронних ресурсів бібліотек міста, регіону (області) і надання онлайн-доступу реальним і віддаленим користувачам.

*Чжан Хао*

### **ЦИФРОВІ БІБЛІОТЕКИ ЯК ЗАСІБ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ РЕГІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ ЗДОБУТКІВ КИТАЮ**

Важливою характеристикою освітньо-наукових проектів збереження книжкової спадщини Китаю є чітко виражений регіональний аспект цієї діяльності. Оскільки кожний регіон Китаю має свої неповторні етнічні та національно-культурні особливості, зміст і склад інформаційних ресурсів бібліотек окремих провінцій є майже унікальними. Окрім вичерпного комплектування регіональної книжкової продукції, наукові бібліотеки створюють різноманітні цифрові проблемно-тематичні ресурси, які характеризують історичні, культурні особливості регіону, спрямовані на висвітлення його галузевих особливостей розвитку.

Одним із ранніх проектів, спрямованих на збереження книжкової спадщини, є створення цифрової бібліотеки провінції Ляонін, який розпочався у 1997 р. У межах цього проекту оцифровано понад 600 тис томів історичних публікацій, до яких надано відкритий доступ через Інтернет. Так, в провінції Ляонін створено немало цифрових бібліотек, що пропонують інформаційні ресурси історичної тематики: бібліотека меморіалу 18 вересня, цифрова бібліотека генерала Сюеяна Чжана, цифрова бібліотека промислового розвитку північно-східного регіону.

Цифрові бібліотеки КНР сприяють підвищенню ефективності репрезентації культурних здобутків регіонів. Їх діяльність спрямована на глибоку інтеграцію в суспільство і ефективне сприяння соціальному прогресу, економічному розвитку, науково-технічним інноваціям, культурному розквіту та розвитку освіти як на державному, так і на регіональному рівнях. Однією з найбільших і найсучасніших бібліотек регіонального рівня є цифрова бібліотека провінції

Гуандун. Проектна діяльність з її створення розпочалася у 2000 р. і після чотирьох років розробки і тестування бібліотека запропонувала свої цифрові ресурси відвідувачам. Бібліотечна система інтегрує і здійснює управління великими обсягами інформаційних ресурсів, серед яких нині понад 1 200 000 томів електронних книг, понад 30 000 000 журнальних публікацій, 800 000 дисертаційних досліджень, понад 300 000 наукових робіт і матеріалів конференцій.

Діяльність бібліотеки спрямована на координацію співробітництва і спільне використання інформаційних ресурсів. Ця цифрова бібліотека надає користувачам доступ не лише до власних колекцій, а й до баз даних понад 30 різних бібліотечних систем інших провінцій, з якими інтегрує свою діяльність. Створений у цифровій бібліотеці Гуандун онлайн-центр і міжбібліотечна служба підтримують тісну співпрацю з двадцятьма іноземними і вітчизняними бібліотеками.

Формування потужної документно-інформаційної бази відбувається і в бібліотеці провінції Дунгуан, що знаходиться поблизу Гонконгу. Дунгуан є однією з перших бібліотек в Китаї, яка виступає центром корпоративної діяльності. У її межах створено корпоративну мережу Dongguan Interlib, яка поєднує 46 галузевих бібліотек. Інформаційні ресурси містять 250 000 електронних книг і 9000 періодичних видань, що дозволяє усебічно представляти книжкову спадщину регіону і надавати на їх основі широке коло інформаційних послуг.

*Янь Пен*

### **АКАДЕМІЧНІ БІБЛІОТЕКИ КИТАЮ ЯК ЦЕНТРИ ПІДТРИМКИ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

Бібліотеки університетів Китаю переживають період активної адаптації до вимог інформаційного суспільства та суспільства знань. Пріоритетним напрямом їх розвитку є формування системи наукової комунікації, бібліографічних та повнотекстових баз і банків даних з усіх напрямів і областей науки і техніки. Державна політика реформ, зростання кількості державних замовлень на наукові дослідження, розгортання інноваційної активності, високий соціальний статус науки як підґрунтя соціально-економічного розвитку країни та розуміння важливості і необхідності інформаційно-бібліотечного супроводу цієї діяльності є потужними факторами прогресу як держави, так і її інформаційної інфраструктури на сучасному етапі.

Бібліотеки провідних університетів Китаю, які мають статус академічних науково-дослідницьких установ, є важливою складовою інформаційної інфраструктури. Їх значення посилилось за останні роки у зв'язку з реформуванням науково-дослідницької системи країни, скороченням кількості наукових інститутів, реформуванням діяльності Академії наук Китаю і китайської науки в цілому. Реформи китайської науки суттєвим чином вплинули на бібліотечно-інформаційну діяльність. Центр наукових і прикладних досліджень в країні змістився в напрямі університетів як сучасної бази прикладних та фундаментальних досліджень.

Відповідно до реалізації «Проекту 211» та «Проекту 985», бібліотеки 100 кращих університетів Китаю, які за основними показниками діяльності мають відповідати вимогам ХХІ ст., активно створюють цифрові ресурси власної

генерації, надають доступ до передплатених баз даних, що дозволяє трансформувати їх в сучасні центри підтримки когнітивної діяльності університетів. Активно працюють у цьому напрямі документно-інформаційні установи Нанкінського, Фуданського, Уханьського, Чжецзянського, Хуаньського, Цзілінського, Таньцзинського університетів та інших закладів. Працівники бібліотек упроваджують дедалі гнучкіші інформаційні режими, створюють аналітичні продукти і послуги на основі глибокої переробки документальних потоків, формують фактографічні, гіпертекстові, повнотекстові, інформаційні та експертні системи. Ця діяльність потребує підвищення долі інтелектуальної праці співробітників бібліотечно-інформаційної сфери, спрямованої на підтримку інтелектуальної діяльності закладів вищої освіти.

Академічні бібліотеки володіють як явним знанням, яке формально артикульовано через книги, статті, звіти, та є артефактами знань, так і неявним. Явні знання містяться в репозитаріях, корпоративних бібліотечних системах у вигляді онлайн-інформаційних ресурсів, що розкривають фонди бібліотеки, фіксують знання про колекції та фондоутворювачів, транслюються в електронній формі у вигляді нелінійних гіпертекстів, вебсайтів. Неявні знання, які містяться в індивідуальній свідомості, можуть бути виокремлені на основі аналізу інтерактивних онлайн-сервісів: професійних форумів і блогів, у процесі обміну досвідом.

Академічні бібліотеки беруть активну участь у роботі зі створення «Бази ресурсів знань» Китаю. Вона перебуває в основі високоефективної системи пошуку науково-технічних ресурсів. Міністерство науки і технологій Китаю опрацьовує навчально-технологічну пошукову систему, діяльність якої має базуватись на «Китайській повнотекстовій базі даних» (SBFD), що стане одним з важливих ресурсів сховищ знань Китаю. До нього планується включити 3,9 млн китайських і зарубіжних видань. У професійному співтоваристві обговорюються критерії відбору цих видань та технології створення мережі знань Китаю. Бібліотеки університетів активно долучаються до цієї мережі. Так створено перший портал знань для галузі міського будівництва. Цей портал є результатом спільної діяльності Департаменту науки і технологій Міністерства будівництва та департаменту містобудування та планування та Інституту містобудування і проектування Китаю. Портал містить чотири основні функціональні модулі, такі як платформа, знання експертів, бази даних системи міського будівництва. Сховище знань Китаю поповнено успішно розробленою та введеною в дію інтелектуальною пошуковою системою у сфері медичної галузі МСІ. Інноваційна за своїм характером пошукова система базується на використанні інтелектуальної технології пошуку за ключовими словами в повнотекстових базах даних СНКД, які є складовою «Загальної бібліотеки», і має високу теоретичну і практичну цінність.

Таким чином, інноваційна діяльність університетських бібліотек спрямована на забезпечення освітнього процесу та наукових досліджень і розвивається в напрямі створення цифрових інформаційних ресурсів, баз і банків даних, формування інтегрованої платформи — сховища знань Китаю і пошуку ефективних механізмів інтелектуального пошуку.

## КАДРОВИЙ РЕСУРС ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК КНР

Мережа публічних бібліотек Китаю є однією з найпотужніших у світі за показниками функціонування: загальна кількість публічних бібліотек разом з Національною бібліотекою КНР — 3166, з них 39 центральних бібліотек провінцій, 373 муніципальні публічні бібліотеки, 2783 — окружні публічні бібліотеки. За державними нормативами КНР щодо забезпечення населення округів загальнодоступними бібліотеками — на кожні 3045 км<sup>2</sup> має бути відкрито не менше, ніж одну публічну бібліотеку.

Фінансування публічних бібліотек щорічно зростає, зокрема у 2017 р. було витрачено 1722791 млн юанів, що більше попереднього року на 21,7%. Цей показник становить у середньому 20% загальних щорічних інвестицій бюджету КНР на культуру, дозволяючи щорічно збільшувати видатки на комплектування бібліотечних фондів, зокрема й передплату доступу до цифрових ресурсів: у 2017 р. ця сума склала 236506 млн юанів. У процесі організації поповнення фондів комплектатори зважають на такі показники: книгозабезпеченість — 0,697 книги на душу населення; кількість витрат на придбання нових книг — 1,701 юанів на душу населення; кількість електронних терміналів у читальних залах — 144255, кількість відвідувань бібліотек — 74 450 людей, що зростає в середньому на 10-12%; книговидача — в середньому 55091 млн прим.; кількість місць у читальних залах публічних бібліотек — 1 064 163, і цей показник щорічно зростає на 8-10%; кількість місць у дитячих читальних залах — 256151.

Показники діяльності публічних бібліотек відбивають їх суттєву роль для розвитку освітньо-культурного рівня населення, зокрема за рік в середньому вони проводять 150 тис. різноманітних заходів, у яких беруть участь до 10 тис. користувачів. Вагомим показником значущості бібліотечних продуктів та послуг є кількість відвідувань вебсайтів публічних бібліотек на рік — у середньому майже 2 млрд.

Основні показники ефективного функціонування публічних бібліотек забезпечує персонал — 57576 осіб, серед яких лише 11,3% мають вищу фахову освіту та 32,5% — середню спеціальну. Якщо зіставити середню кількість працівників бібліотек та обсяги їхньої діяльності, то варто зауважити, що вона не лише інтенсивна, але й інтелектуальноємна, що потребує від бібліотекарів наявності високого рівня фахових компетентностей. Судячи з аналізу основних показників функціонування публічних бібліотек китайської провінції Шенси, на кожну зі 110 бібліотек, сукупний фонд яких становить 1733 млн прим., припадає в середньому 20 бібліотекарів, які щорічно поповнюють фонди своїх бібліотек на 1 млн одиниць зберігання, обслуговують по 40 електронних читальних залів на одну велику бібліотеку, залучають до участі в бібліотечних заходах загалом 171 млн осіб.

Не менш продуктивними є показники діяльності трьох дитячих бібліотек цієї провінції: площа їх забудови — 0,39 млн кв. м., фонд 294 000 од. зберігання, щорічне поповнення фонду — 111000 прим., персонал 35 осіб щорічно освоєє фінансові асигнування в розмірі 3,87 млн юанів, обслуговує 343200 читачів, у розпорядженні яких не лише фонди друкованих видань, але й 107 комп'ютерних

терміналів у читальних залах бібліотек, різноманітні заходи, до яких щорічно долучається 3 млн учасників.

Нестачу кваліфікованих бібліотечних працівників із вищою фаховою освітою намагаються ліквідувати близько 40 закладів вищої освіти (ЗВО) КНР, які пропонують освітні програми бакалаврського та магістерського рівнів зі спеціальностей «Бібліотекознавство», «Бібліотеки та інформаційний менеджмент», «Управління інформацією та інформаційні системи». Найстарішими університетами Китаю, що готують бібліотечні кадри, є Пекінський та Уханський. У Пекінському університеті підготовка бібліотечних фахівців розпочалася у 1947 р., коли в структурі університету було створено бібліотечний факультет. У 1992 р. цей факультет перейменовано у факультет управління інформацією, на якому нині готують бакалаврів зі спеціальностей «Бібліотекознавство» та «Управління інформацією та інформаційні системи» та магістрів і аспірантів зі спеціальності «Бібліотекознавство та інформатика». Не менш авторитетна бібліотекознавча школа сформувалася в Уханському університеті на факультеті управління інформацією. Факультет об'єднує такі випускові кафедри: управління інформацією; бібліотекознавства, архівознавства, видавничої справи. Факультет випускає магістрів та докторів філософії зі спеціальностей «Бібліотекознавство та інформатика», «Архівознавство», «Інформаційний менеджмент та інженерія знань».

Про високий рівень підготовки бібліотечних кадрів у провідних ЗВО свідчить той факт, що за результатами щорічного світового рейтингу університетів QS World University за напрямом «Libray and Information Management» у 2019 р. серед 50 найкращих університетів з 16 країн світу, що попали до цього рейтингу, були 4 університети КНР, серед них 26-е місце посів Нанкінський університет, 35-е місце – Пекінський університет, 40-е місце – університет Фудань, 47-ме місце – Уханський університет. Слід зауважити, що Світовий рейтинг університетів оснований на таких критеріях оцінки діяльності ЗВО: академічна репутація, репутація випускників серед роботодавців, результативність дослідницької діяльності університету. Ще одним свідченням потужної науково-дослідної підготовки бібліотечних фахівців в Уханському університеті є видання його Школою управління інформацією наукового журналу «Бібліотечно-інформаційні знання». Цей журнал входить до переліку провідних бібліотекознавчих періодичних видань КНР, на його шпальтах відбувається апробація результатів наукових досліджень студентів, аспірантів та викладачів, що розробляють проблеми теорії, історії, організації та технології діяльності бібліотек в умовах цифрових трансформацій.

Загалом свідченням розвитку наукової бібліотекознавчої комунікації є контент сайту Національної бібліотеки Китаю, де акумулюється інформація для дослідників через архівування провідних журналів бібліотекознавчого спрямування (<https://web.archive.org/web/20070908040158/http://teacher.jmu.edu.cn/jxgl/qksj/wwhx.htm#7>). На сайті зберігаються електронні архіви повнотекстових версій 18 бібліотекознавчих журналів, зокрема й тих, що видають провідні наукові бібліотеки – Національна бібліотека Китаю, наукова бібліотека Пекінського університету, Шанхайської публічної бібліотеки та ін. Найстарішим та найавторитетнішим фаховим бібліотекознавчим виданням країни

є «Журнал Китайської бібліотеки», що фінансується Міністерством культури КНР, Китайською бібліотечною асоціацією та Національною бібліотекою Китаю. Він оснований у 1957 р. і вже більше півстоліття зберігає кращі традиції відбору високоякісних публікацій з теорії та практики бібліотечної справи, які стабільно мають найвищі рейтинги цитування. Місія часопису — сприяння розвитку бібліотечної та інформаційної індустрії Китаю через обмін кращим досвідом, продукування та поширення бібліотечних інновацій. Завдяки наявності продуктивних і змістовних періодичних бібліотекознавчих видань персонал усіх китайських бібліотек має змогу постійно підвищувати рівень фахової майстерності й систему фахових компетентностей.

*А. Р. Гуменюк*

### **ІМІДЖЕВІ КОМУНІКАЦІЇ СУЧАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ**

Колосальне значення для бібліотеки грає її сприятливий образ — імідж. Сьогодні тема фірмового стилю та іміджу бібліотеки є однією з найбільш обговорюваних у бібліотечних колах. Імідж бібліотеки цілком ймовірно визначається як сформований у свідомості людей емоційно забарвлений образ, зумовлений ставленням соціуму до бібліотеки, її ресурсів і послуг. Сучасні реалії позиціюють бібліотеку як громадське місце отримання актуальної інформації, організації дозвілля, помічника в пошуку необхідних знань. Зростання вимог до якості організації бібліотечної справи та рівня іміджу підсилює значущість організаційної культури, її розвитку та вдосконалення.

На цьому етапі, теоретичному і практичному розумінню проблеми іміджу, бібліотекарями та бібліотекознавцями приділяється дуже незначна кількість уваги. Водночас беззаперечним є той факт, що успішний розвиток бібліотечної справи безпосередньо залежить від його сприятливого іміджу. Зниження зацікавленості в читанні і відвідуванні бібліотек, яке все частіше спостерігається останнім часом є нагальною проблемою для бібліотекарів, адже читач для отримання інформації все частіше звертається до альтернативних джерел. З цієї причини питання підвищення іміджу бібліотек сьогодні актуальні як ніколи. Нині необхідність удосконалення іміджу бібліотек практично не заперечується ні в роботах загального характеру, ні в публікаціях бібліотекарів.

У сучасному світі на імідж істотно впливають стереотипи бібліотечної професії, що формуються у людей на основі художніх образів, поданих у різних змістовних контекстах, які транслюються засобами мистецтва, особливо літературою, кінематографом. Засоби масової інформації частіше подають негативний образ бібліотекаря. Все це зумовлює низьку оцінку статусу професії. Найбільш продуктивний і перспективний шлях до створення привабливого іміджу сучасних бібліотек полягає в забезпеченні престижу успішності культурно-просвітницького закладу в конкурентному оточенні за рахунок гуманістичного наповнення змісту всієї соціокультурної діяльності бібліотек як соціально-комунікаційних центрів, де важливу роль відіграють професіоналізм і компетентність бібліотекаря, його вміння щодо формування гуманних взаємовідносин у колективі. Як сприйматимуть бібліотеку — залежить від діяльності колективу та керівництва, які мають цілеспрямовано формувати імідж установи.



Сучасні бібліотеки та фахівці потребують активного маркетингу, нині важливо, яке враження вони справляють, оскільки від цього залежить статус і роль установи. Ймовірно, настав час використати арсенал іміджмейкерів, досягнення маркетингу, паблік рілейшенз для зміни іміджу бібліотекарів у суспільній свідомості.

Негативний вплив на імідж бібліотекаря має також сам лейбл — як нас сприймають, ґрунтуючись на тому, що ми називаємо. На інтуїтивному рівні користувачі визнають цінність роботи, виконаної фахівцем з інформації, але утримуються від оплати часу бібліотекаря, навіть якщо виконується та сама робота. Нині світ бізнесу нарешті починає усвідомлювати це. Зарубіжний досвід говорить про те, що більшість бібліотек починають змінювати або доповнювати звичну назву професії — бібліотекар на більш сучасну, що в свою чергу викликає повагу до навичок та вмій бібліотекарів. Працівники зарубіжних бібліотек стали мати такі лейбли, як директор або менеджер бібліотеки, бібліотекар з придбання, веббібліотекар, менеджер колекцій, координатор банку даних, директор з інформаційних ресурсів.

Отже, професійне зростання, потреба в постійному комплексному оновленні компетенцій і, як наслідок, зміна простору навколо себе — запорука успіху у формуванні позитивного іміджу бібліотеки і бібліотекаря. Це, по суті, стратегічне завдання розвитку кадрового потенціалу книгозбірень. Інформаційні потреби сучасної людини і суспільства постійно ускладнюються; бібліотечна справа озброюється новими технологіями, у тому числі комп'ютерними, можливості яких дозволяють вдосконалювати процеси обслуговування. До кола обов'язків бібліотекарів, окрім сервісних послуг, нині входить і навчання та консультації користувачів, і посередництво, оскільки великий обсяг інформації вимагає більшої, ніж раніше, кількості фахівців, які володіють навичками сучасного пошуку інформації та вміють проводити моніторинг ресурсів і потреб аудиторії. Постійне підвищення кваліфікації бібліотекаря-бібліографа сьогодні є невіддільною частиною професійної діяльності, що визначає її якість. Потреба в зміні іміджу бібліотечної професії визнана всією нашою професійною громадськістю — це перший крок до руйнування стереотипів, що склалися. Другим повинні бути консолідовані зусилля всього професійного бібліотечного співтовариства щодо реалізації стратегії побудови привабливого іміджу бібліотекарів.

Таким чином, не викликає сумнівів, що формування позитивного іміджу бібліотек та руйнування стереотипів — є першорядними завданнями бібліотекарів.

*О. І. Залогіна*

### **ФОТОПРОЄКТ ЯК НАПРЯМ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ БІБЛІОТЕКИ**

На етапі цифровізації суспільства бібліотека шукає інноваційні форми популяризації своїх послуг та ресурсів. Електронні сайти, віртуальні виставки, інтерактивні заходи — все це активно упродовжується в практику роботи та посідає постійне місце в подальшій діяльності книгозбірень. Разом з тим, бібліотеки не повною мірою використовують можливості аудіовізуальної комунікації. Можна стверджувати, що досить невелика кількість бібліотечних установ займається створенням та просуванням фотопроектів, які мають великий потенціал та рекламно-іміджеві можливості.

Для того щоб реалізувати фотопроєкт, необхідно:

1. Мати спеціалізовану фототехніку, що дозволить робити якісні фотознімки.
2. Вміти працювати в фоторедакторах (Adobe Photoshop, Movavi Photo Editor, Photoscape або безкоштовних онлайн-редакторах).
3. Розробити концепцію знімків, спільну ідею, яка об'єднає окремі кадри в цілісний, цікавий потенційним споглядачам продукт.
4. Творче бачення звичайних речей, що дозволить показати їх в незвичайному ракурсі.

Для бібліотечних фахівців важливо опанувати нові технології та втілювати результати їх застосування в життя. У цьому сенсі важливим є використання фоторедагування, оскільки без ілюстративних додатків будь-який звіт, новина та анонс не буде позитивно сприйнятий аудиторією.

Відділом читальних залів ДОУНБ ім. Першочителів слов'янських Кирила і Мефодія реалізовані три проекти протягом 2019 року. Всі вони мали різну спрямованість та ідейний потенціал:

1. Проєкт «Бібліотечні янголи» представив фотокопії малюнків Євгенії Гапчинської, у центрі яких була бібліотекарка із книжкою в руках. Така форма популяризації літератури викликали неабияку зацікавленість серед всіх відвідувачів бібліотеки.
2. Завдяки проєкту «Книжкові портали» реалізована ідея популяризації фондів бібліотеки, але через призму представлення бібліотечного простору. На кожному знімку видно, що оновлені зали відповідають вимогам часу, комфортні приміщення зручні для роботи та не нагадують застарілі книгосховища. Одночасно проєктом реалізовано дві ідеї — популяризації книжкових новинок та розвіювання міфів про бібліотеку як застарілу структуру.
3. Проєкт «Книга в авосьці» має суто розважально-рекламний характер. Книги з художньої літератури фотографуються в авосьці в незвичайних місцях — на ручках дверей, у квіткових горщиках, у руці читача. За допомогою таких знімків показана різноманітність та новизна книжкових фондів бібліотеки та їх популярність серед користувачів книгозбірні.

Серед можливих напрямів використання знімків — друк зображень на бібліотечній продукції (календарі, блокноти, постери), публікація в соціальних мережах та на сайті бібліотеки, у блозі або культурних порталах, організація фотовиставки, використання в рекламі на банерах, плакатах.

Вдала реалізація фотопроєкту позитивно впливає на імідж бібліотеки, може стати її «візитівкою», свідчити про слідування тенденціям сучасного технічного розвитку та популяризувати бібліотечну установу в суспільстві.

*В. С. Попова*

### **ЕЛЕКТРОННА КНИЖКОВА ТОРГІВЛЯ ЯК КОМУНІКАЦІЙНИЙ КАНАЛ КНИГОРОЗПОВСЮДЖЕННЯ ТА КНИГОЗАБЕЗПЕЧЕННЯ БІБЛІОТЕК**

У сучасних умовах розвитку соціальних комунікацій бібліотеки намагаються поповнювати свої фонди різними засобами. Вагомого значення набуває комплектування бібліотечних фондів через книготорговельні організації в мережевому просторі. На цьому наголошують провідні учені в галузі соціальних комунікацій, книгознавства, бібліотекознавства, фондознавства. Більшість із

них звертають увагу на електронне видання як об'єкт комплектування бібліотечних фондів. Окремі аспекти в системі комплектування бібліотечних фондів пов'язані з електронними виданнями в обслуговуванні користувачів бібліотек, розглядають у своїх працях: В. Вуль, І. Скорик, Т. Ярошенко, В. Демкін та ін.

Формуванню фондів бібліотек України електронними виданнями присвячено дослідження В. Каїді. Загальні теоретико-методологічні засади та закономірності розвитку системи документопостачання бібліотечних фондів обґрунтовано А. Соляник. Проте електронна книжкова торгівля як комунікаційний канал книгорозповсюдження друкованої й електронної продукції та книгозабезпечення бібліотек потребує додаткового вивчення.

У межах магістерського дослідження з метою вивчення комплектування бібліотечних фондів через електронні магазини було проведено анкетування Харківської обласної універсальної наукової бібліотеки та Дніпровської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Первочителів слов'янських Кирила і Мефодія. Серед питань анкети виділено такі: види та форми комунікації бібліотек з електронними магазинами; проблеми, які виникають у взаємодії; пропозиції та можливості покращення системи книгозабезпечення бібліотек через електронні магазини.

За результатами анкетування, по-перше, визначено, що сьогодні комплектування бібліотечних фондів відбувається за допомогою системи «Державні закупівлі онлайн (Prozorro)», що впливає на джерело комплектування. Як кожна інша, система державних закупівель має свої недоліки. Поряд з проблемами фінансування комплектування бібліотечних фондів, фахівці відзначають проблеми недостатнього асортименту книг вітчизняного видання; збільшення кількості лакун у фонді, на які існує читацький запит.

По-друге, серед основних видів та форм комунікації з електронними книжковими магазинами бібліотекарі зазначили телефонний зв'язок та електронну пошту. Водночас найбільша кількість таких комунікацій Харківською та Дніпровською ОУНБ з метою відбору літератури здійснюється через сайти книжкових магазинів та безпосередньо видавництва: Ранок, Vivat, Профкнига, Фабула, Видавництво Старого лева, Наш Формат та ін. Проте остаточне рішення визначається тільки системою державних закупівель. У таких умовах процес комплектування бібліотеки характеризується певною спонтанністю та відсутністю системності у надходженнях. Тому проблема комунікацій бібліотек з електронними книготорговельними організаціями потребує подальшого вивчення.

*А. А. Ладика*

### **БІБЛІОМЕТРІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ОПТИМІЗАЦІЇ ПРОЦЕСУ КОМПЛЕКТУВАННЯ ФОНДУ БІБЛІОТЕКИ**

Комплектування книжкових фондів — це поповнення фонду бібліотеки науковою, навчальною, художньою, довідковою літературою, відповідно до профілю та завдань бібліотеки. Комплектування фонду — це передусім важлива умова повноцінного задоволення читацьких запитів та інформаційних потреб.

Необхідність комплексного вирішення бібліотеками питань, пов'язаних з опрацюванням, збереженням, організацією і, особливо, комплектуванням фонду, наприклад, яку літературу слід продовжувати одержувати на традиційних

носіях, а яку одержувати на електронних, зумовлює зростання важливості використання критеріїв інформаційної цінності, значимості й актуальності видань, що можуть бути оцінені з різних позицій. Тому значне місце приділяється використанню методів бібліометрії.

Бібліометрія є методом кількісного дослідження надрукованих документів, що існують у вигляді матеріальних об'єктів або бібліографічних одиниць.

Бібліометрія взагалі є складовою частиною інформаційного моніторингу. А останній дозволяє, наприклад, одержувати дані про читацькі уподобання, фінансовий стан, соціальний статус сучасних споживачів книжкової продукції.

Сьогодні основними найбільш ефективними та популярними бібліометричними методами є аналіз публікацій та аналіз цитування.

Бібліометричні показники цитованості, впливу того чи іншого автора, наукового журналу, напряму тощо і є одним з тих критеріїв поточного та ретроспективного поповнення фондів, визначення наукової цінності видань.

Отже, бібліометричні дослідження можуть допомогти у вирішенні проблем комплектування фондів, стати взагалі основою для визначення стратегії комплектування. Зокрема, дослідження списків використаної літератури дипломних робіт студентів-магістрів може висвітлити рівень використання останніми періодичних видань, на які підписана бібліотека ЗВО, і в результаті, за необхідності, скорегувати політику комплектування.

*В. Р. Ломтева*

#### **ВІРТУАЛЬНЕ ДОВІДКОВО-БІБЛІОГРАФІЧНЕ ОБСЛУГОВУВАННЯ КОРИСТУВАЧІВ УНІВЕРСИТЕТСЬКИХ БІБЛІОТЕК**

Найдоступнішою і найпопулярнішою формою серед користувачів бібліотек нині стала послуга «Віртуальна довідка». Види віртуальних інформаційних запитів користувачів університетських бібліотек в цілому відповідають загальній класифікації інформаційних запитів і умовно поділяються на фактографічні та бібліографічні, які, у свою чергу, — на адресні, уточнюючі та тематичні. Доповненням до такої класифікації може бути наявність запитів щодо повнотекстової інформації.

Відмова у виконанні запиту здійснюється у випадку некоректного формулювання запиту, або якщо запит не може бути виконаний відповідно до прийнятих бібліотекою обмежень. Відмова у виконанні запиту у віртуальній довідці не означає відмови в його виконанні довідковим підрозділом бібліотеки. Найчастіше це стосується складних та інтелектуальноємних запитань користувачів.

Наукова бібліотека Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого розпочала роботу віртуальної довідки з квітня 2014 р. Користувач, який звертається із запитанням, заповнює наступні поля: прізвище та № читацького квитка, e-mail та зміст питання.

За рік у середньому бібліотека обслуговує понад 13 000 зареєстрованих читачів, а до сайту бібліотеки звертаються понад 100 000 користувачів.

За 2019 р. довідково-консультативною службою чергового бібліографа виконано: 18000 довідок, з них: тематичних — 12000; в автоматизованому режимі — 17000. Віртуальною довідковою службою здійснено 150 довідок.

Отже, віртуальна довідка надає можливості розширити зону обслуговування за рахунок віддалених користувачів. Вона дозволяє за допомогою консультанта значно скоротити час самостійного інформаційного пошуку користувача та надає можливості одержати кваліфіковану відповідь провідних фахівців бібліотеки. Крім того, виконання широкого спектру запитів дозволяє бібліографам удосконалювати навички пошуку інформації з використанням електронних ресурсів бібліотеки та світу, що підвищує їхній фаховий рівень.

*Д. С. Кабаков*

### **СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДИТЯЧОМУ ЧИТАННІ**

Наразі в Україні, як і в усіх передових країнах, відбувається розвиток інформаційного суспільства, зростає значення інформації та знання практично в усіх сферах діяльності. Це об'єктивно зумовлює зростання інформаційної складової у житті та професійній діяльності майже кожної людини. Водночас спостерігається процес деградації системи освіти, зокрема в сфері літератури. В останні роки відбулося погіршення кількох характеристик читання в дітей та підлітків, зниження їхнього рівня грамотності. Крім того, губиться не тільки вміння правильно читати, але й культура мовлення.

Розуміння широким загалом такої проблеми відбивається в ЗМІ. Є ціла низка гучних тверджень щодо читання. Висловлювання на кшталт «діти сьогодні не читають взагалі», «якщо щось і читають, то, звісно ж, Гаррі Поттера», можна часто почути в ЗМІ. Подібні твердження, які мають під собою певне об'єктивне підґрунтя, стали хвилювати все більше громадян. Все це зумовлює актуальність поставленої проблеми.

Безперечно, модель дитячого читання змінилась. Нове покоління тяжіє до «легкого» шляху отримання інформації. Тобто вони бажають, щоб інформація завжди була візуальна, захоплююча. Така тенденція, по-перше, негативно відбивається на розвитку абстрактного мислення, яке має активно працювати у людини протягом життя, особливо ж — в молодому віці. По-друге, здатність розуміти текст і рефлексувати над ним погіршується. Водночас під розумінням і рефлексією маються на увазі не поверхневі роздуми, типу «Іван образив Петра — це погано». Звісно, для молодшого шкільного віку такий умовивід буде цілком достатнім. Але чим дорослішою стає людина, тим більше їй потрібна глибока рефлексія. Вже у середньому шкільному віці дитина починає розуміти прочитане на поглибленому рівні. Принаймні, так має відбуватися в ідеалі. Але сучасні тенденції до «спрощення» можуть недивно відбитись на тому, як діти аналізують прочитане і чи аналізують взагалі.

І це не може не викликати певного побоювання. Адже є загальновідомим, що книги надають інформацію, що буде корисна дітям на різних етапах їхнього розвитку. Без позитивного впливу книг важко уявити гармонійну особистість.

Применшення ролі літератури в очах нового покоління ставлення не може не позначитись на стані майбутнього суспільства. Саме завдяки читанню діти отримують знання, які будуть дуже важливі для їхньої соціалізації в майбутньому як дорослого, повноцінного члену суспільства. Читаючи, молоде покоління формує свій внутрішній світ, наповнюючи його ідеалами літературних героїв, збагачуючи свою повсякденну мову, живлячи фантазію яскравими образами,

переймаючи цінності, що автор заклав у своєму творі. Інтелектуальний, творчий і духовний поступ неможливий без впливу високої літератури. Сьогодні ж у дитини є велике розмаїття вибору способу проведення дозвілля. Сучасні діти є активною групою у соціумі, яка легко освоює нові інформаційні технології. Вони не мають тих бар'єрів, які заважають старшому поколінню. Не секрет, що багато з них вже в дуже ранньому дитинстві знайомляться з електронними девайсами, всесвітньою мережею. Перед нами нове покоління, життя якого тісно пов'язане з Інтернетом, що «програмує» дітей на сприйняття тексту невеликими блоками — у постах, блогах тощо. І таке читання важко назвати якісним.

Допомогти у вирішенні окресленої проблеми покликані бібліотеки. Тому активне залучення, привчання дітей до читання, виховання читацької культури — одне з найактуальніших завдань сучасних дитячих бібліотек. І завдання це — складне і багатогранне. Бібліотекарі мають допомогти дитині сформувати навички роботи з книгою, від вибору тематики читання до вміння орієнтуватися в друкованій продукції; навчити читати якісно. Тоді сформується нове покоління — покоління справжніх читачів.

*І. І. Кротов*

#### **ПРОЄКТ «ГУТЕНБЕРГ» ЯК ПЕРШЕ ЗІБРАННЯ ЕЛЕКТРОННИХ КНИГ**

Одним із чинників, що значно вплинув на розвиток бібліотечної справи, є глобальна інформатизація суспільства, в умовах якої у бібліотеках розпочалося розширення сфери об'єктів комплектування (передусім на електронних носіях) і відбувається трансформація традиційних технологій на всіх етапах та у процесах бібліотечної діяльності. Унаслідок цього виник принципово новий аспект розвитку системи документних комунікацій, а також нові форми організації документів, серед яких набули поширення електронні бібліотеки.

Першим і найвідомішим проектом створення зібрання електронних версій книг є проєкт «Гутенберг». Він був започаткований 1971 року М. Хартом, який отримав доступ до потужного на той час мейнфрейму Xerox Sigma V у Лабораторії дослідження матеріалів Іллінойського університету. Наданий йому комп'ютерний час М. Харт використовував не для традиційного програмування, а для переведення друкованих книг в електронну форму. Перше, що він зробив у цьому напрямі, — набрав на комп'ютері текст Декларації незалежності США, пізніше – Білль про права, Конституцію США, Біблію, Коран та ін. Так було започатковано формування колекції електронних книг, що сьогодні відома під назвою проєкт «Гутенберг».

В основу Проєкту покладено принцип, який отримав назву Replicator Technology (технологія відтворення). Його суть полягає в тому, що все введене в пам'ять комп'ютера може бути відтворене у будь-який час, у будь-якому місці. З цього принципу випливає: електронні тексти, що створюються в рамках Проєкту, повинні бути представлені в універсальній формі Plain Vanilla ASCII (текст без форматування в стандартній кодовій таблиці).

Перша електронна версія художнього твору з'явилася у 1988 р. Це була «Аліса в країні Чудес» Л. Керрола. У 1991 р. на основному Інтернет-сервері, що підтримує проєкт «Гутенберг», подано 12 повнотекстових книг.

Після переведення в електронну форму всі тексти проходять ретельну редакторську та коректорську перевірку на відповідність оригіналу. Зокрема, кожна електронна версія книги являє собою файл у форматі filenamexxx.txt, де filename — скорочена назва книги, xxx — кількість редагувань. Наприклад, з імені файлу alise30x.txt випливає, що це «Аліса в країні Чудес» Л. Керрола (Alice in Wonderland), яка пройшла 30 редагувань.

У серпні 2003 р. у рамках проєкту «Гутенберг» створено компакт-диск, що містить близько 600 найкращих електронних книг із колекції. Компакт-диск доступний для завантаження у вигляді образу ISO. Коли користувачі не можуть завантажити компакт-диск, вони можуть просити надсилати їм копію безкоштовно.

У грудні 2003 р. сформовано DVD із вмістом майже 10 000 об'єктів. На той час це являло собою майже всю колекцію. На початку 2004 р. DVD також став доступний поштою.

У липні 2007 р. було випущено нове видання DVD, що містить понад 17 000 книг, а у квітні 2010 р. було випущено двошаровий DVD, що містить майже 30 000 об'єктів.

Більшість DVD-дисків та всі компакт-диски, створені проєктом, були сформовані за допомогою волонтерів. Невдовзі були виготовлені нові двошарові DVD-диски, оскільки це виявилось більш економічним.

Станом на жовтень 2010 року проєкт створив близько 40 000 дисків. З 2017 р. доставка безкоштовних компакт-дисків була припинена, однак образ ISO все ще доступний для завантаження.

Наразі кількість електронних версій книг на цьому сервері сягає близько 57 тис. Основу електронної колекції складають англomовні тексти класиків англійської та американської літератури: проза, поезія, публіцистика, біографії, листи, словники.

Таким чином, у 1971 р. створено перше зібрання електронних книг, що надало поштовху до появи нової форми зберігання інформації — електронної бібліотеки, яка стала активно проникати у світову бібліотечну діяльність.

*А. Ф. Богдан*

### **«ГІПЕРТЕКСТ» ЯК ОСНОВА ВІРТУАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

З розвитком комп'ютерних комунікацій вивчення художньої природи гіпертексту набуває особливої актуальності, яку підсилює недостатній ступінь дослідженості явища гіпертекстуальності в постмодерністських «позакомп'ютерних» текстах.

Поняття «гіпертекст» опинилося в центрі уваги літературознавців завдяки художній практиці постмодернізму. Гіпертекстуальність нині вважають однією з яскравих ознак «віртуальної літератури», основною сферою функціонування гіпертексту. Однак були і є комп'ютерні технології, звідки походить не лише термін, але й сам принцип «мережевого» пов'язування текстів. Можливо, це є причиною його певної «віртуальності» в українському літературознавстві.

Гіпертекст (у літературознавстві) — організація текстового матеріалу таким чином, що він перетворюється на систему текстових одиниць, представлених не в лінійній послідовності, а як множинність зв'язків та переходів. Дотримуючись їх, можна утворювати нові лінійні тексти, читати матеріал у будь-якій послідовності.

Термін «гіпертекст» запроваджений американським філософом, піонером інформаційних технологій Тедом Нельсоном в 1965 р. Двозначність терміна пов'язана з широтою сфери його застосування. Навіть при такому узагальненому трактуванні виділяється «гіпертекст як такий» і «гіпертекст у літературознавстві». Гіпертекст як літературознавчий термін уживають тут у широкому значенні, без розмежувань між друкованим і електронним текстом. Проте частина дослідників вважає гіпертекстом лише «кібертекст» або принаймні текст, який досягає повноти функціонування лише в комп'ютерному просторі.

Гіпертекст як «кібертекст» вивчає дослідник мережевої літератури К. Рітц-Ракул. Вона вважає гіпертекст модифікацією кіберпростору, його базовою складовою. Часто термін «гіпертекст» вживають у сполученні з прикметником «електронний». Тобто вже на зміну одновимірному тексту приходять багатовимірний «електронний гіпертекст».

Саме ця трансформація самої природи тексту засвідчує входження у постгутенбергівську еру. Текст більше не може уявлятися лише як лінійно вибудований, такий, що має певну спрямованість, структуру й межі, тобто він перестає відповідати принципам, закладеним і верстатом Гутенберга, світоглядом модерну, і стає втіленням постмодерністського світовідчуття. Уже з вищенаведеного можна зробити висновок про протиставлення друкованого (модерного) тексту і тексту електронного (постмодерного). З цієї опозиції випливає і розбіжність у трактуванні гіпертексту, яка функціонує в сучасному, зокрема українському, літературознавстві.

Переважаюча частина літературознавців визначальною характеристикою гіпертексту слушно вважає його нелінійність. Під гіпертекстом вони розуміють нелінійний художній твір, і як такі вони розглядають літературні тексти, що мають первісно друковану форму. В українському літературознавстві таке трактування є домінуючим. Так, А. Мережинська, досліджуючи стратегії побудови постмодерністської прози, виокремлює гіпертекст як одну з трьох найспецифічніших моделей «нелінійного» роману. «Лінійність» та «нелінійність» є основною у визначенні належності твору до родини «просто текстів» чи «гіпертекстів». Функціональним синонімом гіпертексту стає «нелінійний роман». Привертає увагу факт, що українські дослідники в згаданих працях звертаються до творів, які мають жанрове маркування, яке зберігається і в терміні «нелінійний роман» і які, як правило, не мають електронного втілення. Натомість, гіпертексти як твори, створені для читання і писання на комп'ютері, зважаючи на специфіку комп'ютерних технологій, які не можуть бути повноцінно відтвореними в традиційній формі друкованої книжки, вивчаються як окремий тип літератури — мережева література.

Постмодерний характер гіпертексту демонструє відповідність його особливостей визначальним ознакам постмодернізму, які наводить І. Гассан. У принципах організації гіпертексту втілені фактично всі основні світоглядні засади постмодерну — плюралізм, децентрація, фрагментарність.

Принципову новизну гіпертексту вбачають у його ризоморфності, яка знаходить нові виміри в текстовому універсумі.

Читаючи книжку, ми не можемо залишити її просторів, не розлучаючись із нею. Коли її зміст змушує звернутися до інших джерел, тоді нам доводиться



відкласти один текст, вийти за межі його простору і перемикнути свою увагу на інший, такий самий принципово одновимірний і територіально обмежений текст. Гіпертекст повністю змінює ситуацію. Застосовувана у всесвітній павутині мова html (Hypertext Markup Language) забезпечує миттєвий перехід від одного тексту до іншого, причому для цього не потрібно залишати простір видідного текстового поля.

Гіпертекст став логічним продовженням досягнення новітніх комп'ютерних технологій. Текст тепер не є цілістю, а сукупністю фрагментів, які читач обирає і комбінує за власним вибором. Ідея відкритого твору Умберто Еко реалізована в мультимедійному творі ще повніше, ніж у паперовому варіанті постмодерністського гіпертекстуального твору. У сербській літературі першим гіпертекстом такого типу стало мультимедійне видання «Хозарського словника» М. Павича.

Говорячи про сучасну українську літературу, не прийнято вживати до неї слово «гіпертекстуальна». В Україні, напевно, не знайдеться жодного письменника, який би характеризував таким чином свої твори. Але коли вже говорити про елементи «над-тексту», то знайти їх можна. Із найвідоміших літературно-критичних праць з елементами гіпертексту є роботи Оксани Забужко. Вони присвячені чільним постатям українського красного письменства. Її книги не звично лінійно побудовані та складаються з численних текстів, які, крім того, що пояснюють основну думку авторки з того чи іншого приводу, надають додаткових пояснень та містять посилання, що стають дуже часто самодостатніми текстами, які майже повністю відходять від головного вектора книги.

Нові технічні можливості не привели до зникнення друкованих творів, гіпертекстуальність яких визначається їхньою специфічною формою, варіативною структурою, комунікативною відкритістю. Вивчення художніх особливостей таких літературних текстів дозволяє зробити важливі теоретичні висновки щодо розширення можливостей функціонування тексту в умовах розвитку нових технологій, модифікації наявних прозових жанрів.

*Н. В. Самсоненко, С. М. Гарашко*

### **ТРЕНДИ В ОСВІТІ: DIGITAL COMPETENCE**

Четверта промислова революція змінює світ. Клаус Шwab, засновник і беззмінний голова Всесвітнього економічного форуму, стверджує: «Дії, які ми здійснюємо сьогодні, впливають на ланцюжок подій, що трансформують світ. Технології, які нас оточують, змінюються в результаті наших рішень, а потім міняємося і ми самі».

Ринок праці потребує Soft Skills, батьки вимагають індивідуального підходу до навчання їх дітей, а діти (студенти) хочуть задоволення від навчання. Як зробити навчання цікавим, доступним, спрямованим на їхнє успішне життя і працю у сучасному глобальному суспільстві, яке постійно змінюється та потребує складного вибору?

З часу набрання чинності нового Закону України «Про освіту», академічна доброчесність стає невіддільною частиною освітнього процесу, а її порушення — загрозою для кожного студента. Через велике інформаційне навантаження, вражаючою є кількість студентів, які вдавалися до недоброчесних практик у навчанні. За недотримання доброчесних принципів навчання, здобувачі освіти

можуть бути притягнені до повторного проходження оцінювання чи курсу, та навіть відрахування.

Потребує докорінних змін існуюча «репродуктивна» форма освіти. Чільне місце відводиться здібностям педагога формувати основи для персонального розвитку особистості, де самоконтроль, самопізнання, почуття відповідальності та довіри є власною здатністю. «Своє життя я будую сам» на основі самодисципліни, власних знань та конструктивного підходу до всіх проблем.

Робота в команді, вміння ефективно співпрацювати та комунікувати, критично мислити – основа життєвих компетентностей.

Сучасний фахівець повинен мати цілісні знання і вміння їх застосовувати у своїй практичній діяльності. Подібний підхід зумовлює необхідність впровадження в освітню практику сучасних інноваційних технологій передачі знань, основою яких є оволодіння студентами «знаннями-інструментами».

Навчати спеціалістів має той, хто сам щось знає і вміє. Актуальні і сьогодні слова Василя Сухомлинського: «Вчителю щодня необхідно невинно творити, вести пошуки найдосконаліших методів проектування долі і душ людських, оскільки без творчого вчителя не може бути ні нової школи, ні нового суспільства». Трендами в освіті стали сучасні інтернет-ресурси: online-сервіси для групової діяльності, для створення тестів, вікторин, інтерактивної гри, колажів, квесту, головоломок, платформ дистанційного навчання:

<https://www.learningapps.org>

<https://www.classroomscreen.com/>

<https://www.kahoot.com/>

<https://www.befunky.com/>

<http://moodle.pkng.pl.ua/>

Використання різних стратегій навчання: мозкова атака, асоціативний куш, кошик ідей як засіб активізації пізнавальної діяльності студентів, підвищує інтерес студентів до дисципліни, розвиває критичне мислення, формує організованість, відповідальність. Чітко визначені правила і критерії оцінювання надають можливість здобувати навички дослідження, прогнозування, взаємодії в команді. Найважливіша задача викладача – спонукати студентів до самомотивації здобувати знання та практичні навички, щоби в майбутній професійній діяльності бути впевненим, вміння аргументовано відстоювати точку зору.

Втілення принципу «освіта впродовж усього життя» має забезпечити безперервність навчального процесу. Успішними люди стають тому, що є самодостатніми і добре вмотивованими особистостями, які добре оволоділи методом самонавчання і самовдосконалення. Якісна освіта є ключем до успіху.

*О. Ю. Кулаков, Н. В. Самсоненко*

## **ТЕХНОЛОГІЇ ВІРТУАЛЬНОЇ ТА ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ**

У цифрову епоху сучасна молодь має безліч можливостей для вивчення новітніх технологій. Останні дослідження показують, що обсяг ринку освітнього програмного забезпечення у 2018 р. – \$2,3 млрд, а до 2025 р. цей показник зросте удвічі. Це свідчить про активне впровадження і використання програмного забезпечення в усіх сферах освіти. Імерсивні методи навчання потенційно можуть стати основним інструментом в освіті й здійснити революцію в навчанні

як школярів, так і студентів. До таких інтерактивних інструментів належать і технології віртуальної та доповненої реальності.

Технології доповненої реальності (Augmented Reality, AR) здатні проєктувати цифрову інформацію (зображення, відео, текст, графіку) поза екранами пристроїв та об'єднувати віртуальні об'єкти з реальним середовищем. Віртуальна ж реальність (Virtual Reality, VR) надає можливості отримати картинку на 3600 зміни навколишнього середовища та відчуття взаємодії з різними об'єктами в тривимірному просторі. Такий ефект забезпечує спеціальний шолом або окуляри.

Технології віртуальної і доповненої реальності надають студентам можливості глибше вивчати дисципліни професійного спрямування, аналізувати наслідки аварійних ситуацій, брати участь у процесі експлуатації технологічного обладнання, а головне — у розважальній формі. AR і VR надають змоги набутти досвіду, якого студенти зазвичай не мають.

Переваги імерсивних технологій:

Наочність. У віртуальному просторі без перешкод можна деталізовано розглянути будь-який процес або об'єкт.

Зосередженість. У віртуальному середовищі людина не відволікається на зовнішні подразники, що надає змоги повністю сфокусуватися на матеріалі.

Максимальне залучення. Імерсивні технології надають можливості повністю контролювати та змінювати сценарій подій.

Безпека. За допомогою VR та AR технологій можна провести будь-яку складну операцію, водночас не завдати шкоди ні собі, ні оточенню.

Також новітні технології відіграють важливу роль у навчанні людей з фізичними, соціальними або когнітивними порушеннями. Адже за допомогою імерсивних технологій можна створити інклюзивне навчальне середовище з урахуванням потреб і можливостей кожного. Це може стати одним з важливих кроків у демократизації знань.

Проте існує низка проблем, які заважають упроваджувати технології віртуальної та доповненої реальності в освітніх закладах. GooglePlay та AppStore пропонують велику кількість мобільних застосунків з доповненою реальністю, але ще недостатньо українського контенту. Ключовою проблемою залишається обмеженість ресурсів у навчальних закладах та недостатня кількість кваліфікованих спеціалістів для оновлення обладнання, відповідного програмного забезпечення та методики навчання.

Отже, позитивні зміни в освітньому середовищі лише упроваджуються, але набувати знань у віртуальному середовищі можна вже сьогодні самостійно, якщо є ноутбук, який підтримує VR-технології, шолом віртуальної реальності та зацікавленість питаннями інтерактивної освіти.

*С. О. Шкурупій, Н. В. Самсоненко*

### **ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ: ВЕБКВЕСТ**

Досліджено впровадження вебквестів для активізації освітнього процесу з метою підвищення індивідуалізації навчання та його якості з використанням інтернет-сервісів. Розробка освітнього вебквесту для максимальної інтеграції Інтернету в навчальні дисципліни професійного спрямування.

Вебквести можуть охоплювати окрему проблему, навчальну дисципліну, тему, можуть бути і міжпредметними. Особливістю освітніх вебквестів є те, що інформація для самостійної або групової роботи з ними знаходиться на різних вебсайтах. Результатом роботи з вебквестом може бути публікація робіт у вигляді вебсторінок і вебсайтів.

Один з перших розробників вебквесту як навчального завдання – Берні Додж, професор освітніх технологій Університету Сан-Дієго (США), визначив такі види завдань для вебквесту:

Переказ – демонстрування розуміння теми на основі подання матеріалів з різних джерел у новому форматі (створення презентації).

Планування та проєктування – розроблення плану або проєкту на основі певних умов.

Самопізнання – будь-які аспекти дослідження особистості.

Компіляція – трансформація інформації, здобутої з різних джерел.

Творче завдання – творча робота в певному жанрі: створення п'єс, віршів, пісень, відеороликів тощо.

Аналітична задача – пошук і систематизація інформації.

Досягнення консенсусу – пошук розв'язання проблеми.

Оцінювання – обґрунтування певної точки зору.

Журналістське розслідування – об'єктивне викладення інформації.

Переконання – схилення на свій бік опонентів або нейтрально налаштованих осіб.

Наукові дослідження – вивчення різних явищ, відкриттів, фактів на основі унікальних он-лайн джерел.

Вебквест має таку структуру:

Вступ (зазначають термін роботи з вебквестом і питання, що потрібно опрацювати).

Зрозуміле, цікаве завдання.

Ресурси (посилання на ресурси Інтернету).

Послідовність роботи (поетапний опис процесу виконання завдань).

Оцінювання (самі учасники оцінюють виконану роботу).

Висновок (результати виконаного завдання).

Для створення власного вебквесту необхідно виконати наступні дії:

Крок 1. Визначити тему.

Крок 2. Вибрати сайт.

Крок 3. Підготувати завдання у вигляді презентації, тексту, візуального матеріалу тощо.

Крок 4. Придумати систему оцінювання (критерії).

Крок 5. Знайти джерела інформації, якими користуватимуться учасники для пошуку відповідей.

Сформулювавши найпростіше завдання, слід створити google-форми з обов'язковими питаннями для заповнення відповідей. Перехід між google-формами відбуватиметься за посиланнями для переходу до наступної.

Таким чином, виконуючи поставлені завдання через питання, студенти знаходять інформацію, формують відповіді та аналізують отримані результати.

Вебквести є сучасною та перспективною методикою, яка має переваги і за-слуговує на широке впровадження в освітній процес.

*Д. В. Мирна*

## **ЩОДО ПИТАННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ДОКУМЕНТІВ В АРХІВОСХОВИЩАХ ДЕРЖАВНИХ АРХІВІВ УКРАЇНИ**

Одним з найважливіших завдань, що поставлено перед державними архівними установами, є забезпечення постійного зберігання, охорони, реставрації, консервації документів Національного архівного фонду з різними матеріальними носіями інформації, які передані до державного архіву державними органами, органами місцевого самоврядування, підприємствами, установами, організаціями незалежно від форми власності та об'єднаннями громадян, громадськими спілками, які діють на території області (міста).

Українським науково-дослідним інститутом архівної справи та документознавства (УНДІАСД) розроблено Методичні рекомендації: «Вплив біологічних факторів на збереженість архівних документів». У цьому нормативному документі висвітлено питання впливу біологічних факторів на стан збереженості архівних документів з паперовою основою, охарактеризовано основні джерела біоуражень архівних документів, а також визначено чинники, що спричиняють розвиток біологічних агентів в архівосховищах, подано рекомендації стосовно проведення превентивних та профілактично-контрольних заходів для захисту документів НАФ від біодеструкції.

Відповідно до Положення про умови зберігання документів Національного архівного фонду, затверджених Наказом Міністерства юстиції України 02.03.2015 року № 296/5, розміщення документів у пристосованих будівлях і приміщеннях проводиться в установленому порядку після проведення їх експертизи. Експертиза повинна встановити ступінь вогнестійкості будівлі, довговічність її основних конструкцій і міцність міжповерхових перекриттів з урахуванням потенційних навантажень, наявність і стан опалювальних і вентиляційних систем, санітарно-гігієнічний стан приміщень будівлі (поверхових, підвальних, горищ).

Вченою радою УНДІАСД щороку проводяться дослідження мікробіологічного та ентомологічного стану архівосховищ та документів державних архівів з метою проведення моніторингу стану збереженості документів Національного архівного фонду. Автори звіту зазначають, що вплив біологічних факторів на збереженість архівних документів та пов'язаний із цим комплекс супутніх проблем є надзвичайно актуальним для сучасної архівної практики, оскільки умови зберігання архівних документів в архівних установах неоднорідні, що обумовлено, насамперед, специфікою архівних будівель, а також регіональними особливостями клімату та мікроклімату.

СЕКЦІЯ:  
ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНІ СИСТЕМИ  
В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

*І. О. Побіженко, Т. Г. Білова*

**ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЇ MOODLE  
В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

Рухливі зміни в сучасному суспільстві висувають нові вимоги до організації навчального процесу в закладах вищої освіти. В умовах пандемії дистанційне навчання — єдина можливість організувати безперервний освітній процес для здобувачів вищої освіти як в Україні, так і за її межами.

До систем управління навчальним контентом (LCMS — Learning Content Management Systems) висуваються наступні вимоги: можливість розроблення та поширення електронних навчальних матеріалів, організація дистанційного навчального процесу з контролем його результатів, масштабованість, веб-орієнтованість, підтримка мобільних користувачів, надійність та відповідність освітнім стандартам.

Однією з найбільш поширених та популярних технологій дистанційного навчання є MOODLE (Modular Object Oriented Distance Learning Environment) — безкоштовна відкрита система дистанційного навчання, яка дозволяє розробити інтерактивне освітнє середовище, зручне для користування як викладачам, так і здобувачам вищої освіти.

До переваг використання освітньої платформи MOODLE слід віднести те, що система спроектована з урахуванням досягнень сучасної педагогіки з акцентом на взаємодії між студентами. MOODLE може бути використана як для дистанційного, так і для розширення можливостей очного навчання з додаванням елементів проектної роботи та гейміфікації. Система реалізує простий і ефективний web-інтерфейс, дизайн має модульну структуру й легко модифікується.

Система надає широкі можливості для редагування та додавання нових елементів. Такі ресурси, як Файл, Пояснення, Гіперпосилання, Папка, Книга створюються викладачем, а потім використовуються студентами. Інтерактивні елементи курсу, такі як Тест, Завдання, Анкета, Анкетне опитування, Ігри, Форум, Чат, Опитування, Глосарій, Урок, Анкети, Семінар, Scorm, Wiki, надають можливість проводити практичні та лабораторні заняття в інтерактивній формі. Для засвоєння використання деяких з них не потрібно багато часу (наприклад, Завдання, Опитування), інші ж потребують від викладача копійки роботи з їх розробки та налагодження (Семінар, Урок).

Для повноцінного використання всіх можливостей системи потрібно багато часу, але викладач може засвоювати її поступово, з кожним разом розширювати функціональність власних дистанційних курсів. Особливо слід відзначити використання вебінарів з інтерактивним спілкуванням — майже єдиної форми навчання при відсутності можливості проводити лекцію живо. Під час викладання можна завантажити слайди, читати лекцію онлайн, підтримувати зворотній зв'язок зі студентами за допомогою чату, у реальному часі відповідати на їхні запитання.

Ігрові складові, які можуть використовуватись у навчальному процесі, – інтерактивність, миттєвий зворотній зв'язок, показники успіху, часові обмеження, повторення, проходження різних рівнів, таблиця результатів, відзнаки, нагороди та соціальна взаємодія. Види гейміфікації, які допомагають студенту легко засвоювати матеріал: знаходження скритих елементів (додаткових знань), змагання/конкурси, участь у кодуванні на сайтах типу *codewars.com*, отримання сертифікатів з дисципліни на зовнішніх ресурсах, лотерея «Поле чудес», імітаційні ігри та ін.

Результатами гейміфікації можуть бути відзнаки (*badges*), які можна конвертувати в додаткові бали або публікувати на відкритих сховищах *Open Badges Notepage*. Відзнаки видаються за якісні досягнення та за виконання діяльності, проходження рівнів (*level up*).

Отже, з одного боку, система *MOODLE* має розширену функціональність і адаптована для викладача, який використовує свої навички та вміння для взаємодії зі студентами, а з іншого – студент заохочується до навчання, працюючи зі зрозумілою для нього і адаптованою для сьогодення інтерактивною системою з елементами гейміфікації.

*А. М. Шелестова*

### **GOOGLE CLASSROOM ЯК ІНСТРУМЕНТ ВПРОВАДЖЕННЯ ТА РЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПЦІЇ ПОВСЮДНОГО НАВЧАННЯ В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

У сучасному інформаційному суспільстві активно змінюються технології та підходи щодо провадження навчального процесу. Парадигма вищої освіти нині зазнає впливу через наявність та постійне вдосконалення інформаційно-комунікаційних технологій. Так у викладачів з'являється можливість здійснення ефективного забезпечення і наповнення навчального процесу та моніторингу навчальної активності студентів за допомогою новітніх інформаційних інструментів, технологій та сервісів. Найважливішою зміною, що відбувається у сфері вищої освіти, є переосмислення моделі навчального процесу.

Так, викладач вже не є єдиним джерелом навчальної інформації з певного предмету та студенти не вимушені здійснювати один і той же вид навчальної діяльності одночасно, знаходячись в одній аудиторії. Натомість упроваджується модель смарт-освіти, коли студенти мають можливість виконувати навчальні завдання у власному темпі, у будь-якому місці, у зручний для них час, із залученням додаткових навчальних, довідкових та наукових матеріалів, а також консультацій викладача.

Сервіс *Google Classroom* надає можливості створення ефективного електронного освітнього середовища в сучасних закладах вищої освіти. Застосування сервісу *Google Classroom* або схожих сервісів та платформ уможливило запровадження та розширення концепції повсюдного навчання. *Google Classroom* має всі необхідні характеристики, можливості та переваги як інструмент, що дозволяє розробити та підтримувати в актуальному стані електронне освітнє середовище в закладах вищої освіти. За допомогою цього сервісу відбувається викладання певних дисциплін у Харківській державній академії культури. Зокрема, у 2020 р. створено та активно застосовується під час навчання віртуальний клас із дисципліни «Комп'ютерні презентації» для студентів 4 курсу денної

форми навчання, що навчаються за освітньою програмою «Інформаційна та документаційна діяльність». Серед головних можливостей Google Classroom можна назвати наступні: створення віртуального класу на безоплатній основі; додавання учасників за спрощеною процедурою; зручне наповнення класу актуальним навчально-методичним та довідковим контентом; інтегрування його із іншими сервісами Google, YouTube тощо; моніторинг навчальної активності студентів; консультування студентів; контроль графіку проходження навчального процесу тощо.

У подальшому планується розширити застосування сервісу Google Classroom у Харківській державній академії культури з метою вдосконалення повсюдного навчання та впровадження дистанційного навчання.

*В. О. Ярута, І. А. Трішина*

### **МАРКЕТИНГОВІ КОМУНІКАЦІЇ НА РИНКУ ОСВІТНІХ ПОСЛУГ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

У зв'язку з реформуванням вищої освіти, зменшенням кількості молоді та її прагненням навчатися за кордоном, а також збільшенням кількості освітніх програм та закладів вищої освіти (ЗВО) загострюються конкурентні відносини між ними. Це потребує від ЗВО активніших дій на ринку освітніх послуг, використовуючи маркетингові комунікації для представлення конкурентних переваг, послуг та оприлюднення отриманих результатів.

Маркетингові комунікації формуються через налагодження зв'язків між ЗВО та цільовою аудиторією з метою підвищення популярності діяльності та формування позитивного іміджу закладу та поєднують в собі традиційну рекламу, інтернет-рекламу, зв'язки з громадськістю, виставки, профорієнтаційну роботу, Дні відкритих дверей тощо.

Для сторонньої інтегральної оцінки ефективності діяльності ЗВО використовуються різноманітні рейтинги. Водночас слід очікувати, що їхні лідери найбільш вдало користуються маркетинговими комунікаціями.

Таким чином, актуальним є дослідження маркетингових комунікацій провідних ЗВО для розповсюдження їхнього досвіду та визначення рекомендацій із підвищення рейтингу менш успішних закладів.

Для рішення поставленого завдання було проаналізовано маркетингові комунікації та офіційні сайти провідних ЗВО України: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Київський політехнічний інститут ім. Ігоря Сікорського, Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна (ХНУ), Львівська політехніка (ЛП), Харківський політехнічний інститут (ХПІ) – та світу: Оксфордський університет, Великобританія, Гарвардський університет (ГУ) та Массачусетський технологічний інститут (МТІ), США, Мюнхенський технічний університет, Німеччина, Варшавський (ВУ), Ягеллонський (ЯУ) університети, Польща, Московський державний університет ім. М. В. Ломоносова (МДУ), Росія та Бухарестський університет, Румунія.

Розглянуті ЗВО демонструють інноваційні дослідження та виконують майстер-класи під час Днів відкритих дверей, проводять конкурси, круглі столи, виставки, міжнародні конференції, публікують значну кількість наукових праць, розвивають наукові школи, надають можливість отримувати подвійні



дипломи, дистанційно навчатись, залучають до навчання іноземних студентів, мають партнерські відносини з міжнародними компаніями, асоціаціями та іншими освітніми закладами, беруть участь у програмах міжнародного обміну, здійснюють профорієнтаційну роботу, значну увагу приділяють організації студентського життя через залучення до спортивних заходів, проведення традиційних свят, відвідування власних музеїв, виставок, кінотеатрів, організацію концертів, додаткових курсів або секцій, надання можливості з відпочинку у власних санаторіях, а також активно висвітлюють свою діяльність на офіційних сайтах та у соціальних мережах.

Офіційні сайти ЗВО містять загальну інформацію про навчальну, наукову діяльність, студентське життя, контактні дані, мають інструмент пошуку, як правило, містять віртуальний тур або фільм про заклад, а також інтернет-магазин з продукцією (ручки, зошити, футболки тощо), що має логотип або назву ЗВО; на головних сторінках оприлюднюються новини та анонси. Усі українські та більшість зарубіжних сайтів мають багатомовний інтерфейс.

Серед відмінностей слід зазначити: надання студентам можливості проходити практику за кордоном (ЛП, ХП) або ж відправитися в експедицію найбагатшими на рослинність ландшафтами у Панамі (ГУ), спрямованість на практичне навчання, ігрові методи та роботу з майбутніми абітурієнтами ще з дитячих садків (МТ), наявність версії сайту закладу для тих, хто погано бачить (МДУ, ЯУ), надання студентам бонусної картки, для отримання знижок у різних закладах та супермаркетах (ХНУ). Загалом, українські ЗВО краще представляють нормативно-правову базу, а зарубіжні орієнтуються на надання інформації про інноваційні розробки та дослідження.

Проведений аналіз свідчить, що найперспективнішим способом підвищення рейтингу ЗВО є проведення незвичайних масових заходів, розвиток наукової діяльності, грамотне подання інформації на офіційних сайтах, розміщення реклами на вебресурсах освіти. Проте слід пам'ятати, що основою успіху будь-якої маркетингової політики ЗВО є затребувані та якісні освітні послуги.

*В. О. Ярута, Ю. А. Трішина*

### **ЕЛЕКТРОННА ІНФОРМАЦІЙНА СИСТЕМА ПЕРЕКЛАДУ СЛІВ**

Для підвищення ефективності та спрощення процесів збирання, зберігання, пошуку, обробки та видачі інформації використовуються інформаційні системи (ІС), спрямовані на вирішення конкретних завдань тієї предметної сфери, на яку вони орієнтовані. ІС класифікують за ступенем автоматизації на ручні, автоматичні та автоматизовані, за типом даних на фактографічні та документальні, за способом обробки даних на інформаційно-пошукові та інформаційно-вирішальні тощо. Прикладами ІС є геоінформаційні та експертні системи, системи документообігу, бухгалтерського обліку, перекладу, бронювання та продажу квитків.

ІС перекладу поділяють на системи машинного перекладу та системи перекладу слів або словники. Системи машинного перекладу використовуються для автоматичного перекладу тексту. Але оскільки фактично перекладаються окремі лексичні одиниці без зв'язку з контекстом, що призводить до великої кількості лексичних та граматичних помилок, результат роботи ІС машинного

перекладу є неякісним та потребує коригування людиною, зокрема з використанням ІС перекладу слів. Таким чином, актуальною залишається проблема створення ІС перекладу слів, вирішенням якої займається комп'ютерна лексикографія. Відповідно до неї ІС перекладу слів мають макро- та мікроструктуру.

Аналіз популярних електронних словників: ABBYY Lingvo x6, PROMT 20 Master, MultiLex Deluxe 7.2, Контекст 7.0, Babylon NG 0.1, а також онлайн-ресурсів: ABBYY Lingvo Live, Мультитран та Google Translate — свідчить, що макроструктура містить загальнолексичні та тематичні словники, інструменти пошуку, голосового та рукописного введення слів, віртуальну клавіатуру, довідку, інструменти для вивчення слів та граматики, конвертації валюти тощо. Мікроструктура містить заголовне слово, транскрипцію, транслітерацію, переклад, ремарки, наголоси, форми слова, тлумачення, приклади вживання слова, синоніми, інструмент озвучення слова. Порівняно з традиційними електронні словники виконують автодоповнення слів, переклад у виникаючому вікні, дозволяють переглядати історію пошуку, змінювати напрям перекладу, шукати слова з невідомим написанням, вдосконалювати сервіс користувачам. Електронні словники виконують інформативну, нормативну, правописну, інтерпретаційну, репродукційну, перекладацьку та дидактичну функцію, остання, як свідчить аналіз, реалізується у виді інструменту навчання, який, як елемент макроструктури, відкривається окремо від словникової статті та не враховує сучасні методи запам'ятовування, тому, як правило, користувач використовує традиційний метод зубріння, який є малоефективним та віднімає багато часу. Отже, актуальним є створення словників, які б полегшували вивчення слів через реалізацію в них елементів методів запам'ятовування.

Розрізняють традиційні та прогресивні методи запам'ятовування, що є більш ефективними. До прогресивних належать методи мнемотехніки, зокрема метод К. Васильєвої «ПОЛІГЛОТ», який допомагає запам'ятовувати слова шляхом утворення асоціативних зв'язків між образом слова, що за звучанням нагадує іноземне слово та образом його перекладу.

У цьому дослідженні реалізовано ІС перекладу слів за допомогою системи управління базами даних MS Access у виді бази даних «Англо-український словник», що, для полегшення запам'ятовування, містить елементи мнемотехнічного методу «ПОЛІГЛОТ». Структура словника має три пов'язані між собою таблиці: одна містить дані про англійське слово, друга — вираз, що пов'язує образи слова співзвучного англійському та перекладу, третя — переклад. У базі даних створено параметризований запит та, на його основі, форму і звіт. Інтерфейс бази даних виконано у виді кнопкової форми, яка дозволяє здійснювати пошук слова та відтворювати словникову статтю у формі чи звіті. Також за допомогою форми можна змінювати існуючі в базі даних записи та доповнювати її новими.

Таким чином, створена електронна інформаційна система перекладу слів дозволяє здійснювати переклад англійських слів українською мовою, поповнювати словникову базу та спрощувати запам'ятовування невідомих слів.

О. Л. Мазур

## ЗАРУБІЖНІ ФОНДИ МУЗИЧНИХ ФОНОДОКУМЕНТІВ: ДОСВІД «THE BRITISH LIBRARY SOUND ARCHIVE»

Світові сховища музичних фонодокументів є особливим кластером цілісної системи фонодокументної комунікації, якому притаманні специфічні характеристики сервісного гатунку. Актуальність проблеми формування фондів музичних фонодокументів зумовлена важливою соціальною роллю, яку відіграють рідкісні звукозаписи у житті сучасного суспільства, будучи гарантом збереження культурної спадщини і соціальної пам'яті загалом.

Метою цієї публікації є комунікаційна характеристика особливостей формування колекції фонодокументів у Британській бібліотеці «The British Library Sound Archive» – найбільшій у своєму роді установі у світі.

Одна з найбільших музичних колекцій аудіозаписів у світі знаходиться у Британській бібліотеці. Історія звукового архіву сходить до 1906 р. Спочатку це було приватне підприємство. На той час в Німеччині, Австрії та Італії вже існували звукові архіви, тому в Британії завдання збереження звукової спадщини взяла на себе «Grammophone Company», і з 1899 р. почала колекціонувати *Metal Masters*. У 1983 р. до структури *British Library* було долучено Британський інститут звукозапису. У 1998 р. Бібліотека переїхала до нової будівлі, будівництво якої обійшлося в 511 млн фунтів стерлінгів. Загалом, *British Library* займає 115 000 квадратних метрів. У Західному Йоркширі діє другий архів. У найбільшій будівлі в Лондоні працюють 1700 осіб, багато з яких «хворі колекційним вірусом». У читальних залах передбачені місця для 1200 читачів (бібліотечну картку мають 140 000 читачів). Картка дозволяє забезпечити доступ її власнику до більшості найрідкісніших матеріалів. Колекція фонодокументів «The British Library Sound Archive» містить понад один мільйон вінілових дисків і 200 000 записів на магнітній стрічці. Багато артефактів звукозапису, починаючи з воскових валиків з 1890 р. і закінчуючи новітніми вініловими бокс-сетами, зберігаються в підвалі, куди на 30-метрову глибину потрібно спускатися ліфтом. На початок 2020 р. у *British Library* зібрано близько 200 млн предметів. У *British Library* представлено увесь спектр планетарного фонового шуму. Тут зберігаються музичні фонодокументи, що зроблені на радіо, записи, зроблені композиторами з неопублікованих творів, а також є записи, які містять лінгвістично унікальні діалекти, та інші унікальні раритети.

Близько 70 % всіх британських звукозаписувальних компаній відправляють свої нові матеріали безпосередньо у *British Library*. На перший погляд, парадоксально, але у *British Library* зберігається близько 5000 бутлегів, що надійшли з ВРІ (*British Phonographic Industry*) – агентства, яке саме веде боротьбу з піратськими копіями. Поруч зі стелажми з бутлегами знаходиться колекція записів реггі, яка містить 1200 платівок, зокрема «семидюймівки».

Архіваріуси співпрацюють з різними агентами. Деякі приватні анонімні великі пожертви зберігаються в таємниці. Серед специфічних суб'єктів цього виду професійної діяльності виділяється «куратор колекції». За словами куратора секції популярної музики Енді Лінехана (Andy Linehan), бібліотека ніколи б не змогла б отримати ці раритети за стандартними каналами комунікації. Як

бачимо, належна комунікація розширює можливості для поповнення архіву. Панк-виставка, організована бібліотекою, привернула 120 000 відвідувачів. Загалом, у колекції налічується близько 1,5 млн платівок, велика кількість демонстраційних записів. Прослуховування усієї аудіоколекції займе майже 120 років. Поступово звуковий архів *British Library* переходить до вибіркового придбання найбільш значимих реальних і потенційних артефактів. Колекція записів «епохи класичного року» впевнено наближається до музеалізації. Тож викладене вище підтверджує загальні тенденції переходу бібліотечно-інформаційних ресурсів на новий рівень.

*Н. І. Васильєва*

### **КОНЦЕПЦІЯ РОЗВИТКУ ЕЛЕКТРОННОГО УРЯДУВАННЯ В УКРАЇНІ ЯК СКЛАДОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ІННОВАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ**

Розвиток електронного урядування (е-урядування) — це складний процес, що потребує значних матеріальних, інтелектуальних і фінансових ресурсів та вимагає вирішення комплексу правових, організаційних і технічних проблем. Відповідно до розпорядження Кабінету Міністрів України №649-р від 20.09.2017 р., затверджено новий текст Концепції розвитку електронного урядування в Україні, яка повинна поступово суттєво модернізувати діяльність державних установ. Метою концепції є вдосконалення системи державного управління і, відповідно, підвищення рівня конкурентоспроможності країни. Для досягнення цієї мети необхідно забезпечити виконання комплексних заходів за такими ключовими напрямками, як модернізація публічних послуг та розвиток взаємодії влади, громадян і бізнесу за допомогою інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ), модернізація державного управління за допомогою ІКТ та управління розвитком ЕУ.

Концепція передбачає можливість розвитку е-урядування в Україні двома шляхами: консервативним або трансформаційним. Другий, трансформаційний шлях є революційним та акцентує на посиленні функціональних можливостей електронного урядування та зниженні витрат органів влади на реалізацію владних повноважень шляхом застосування сучасних інноваційних підходів, методологій та технологій, нормативно-правового врегулювання принципів «цифровий за замовчуванням», «одноразове введення інформації» та «сумісність за замовчуванням» тощо.

Серед результатів упровадження е-урядування в Україні слід виокремити реалізацію принципу «єдиного вікна» — Єдиного державного порталу адміністративних послуг ([poslугy.gov.ua](http://poslугy.gov.ua)), поліпшено контент офіційних веб-порталів органів публічної влади, здійснено реєстрацію їхніх аккаунтів у соціальних мережах «Фейсбук» і «Твіттер». На черзі — створення державними органами власних каналів на Youtube, зокрема з онлайн-трансляціями їхньої діяльності. Започатковано систему електронного декларування статків публічних осіб на сайті Національного агентства з питань запобігання корупції ([nazk.gov.ua](http://nazk.gov.ua)). Розпочато роботу у сфері «електронної медицини» ([ehealth-ukraine.org](http://ehealth-ukraine.org)). Упроваджується «електронне судочинство». Запроваджено систему електронних звернень із використанням Інтернету відповідно до Закону України «Про звернення громадян», передусім, найзатребуванішими стали петиції

до Верховної Ради ([itd.rada.gov.ua/services/petitions/](http://itd.rada.gov.ua/services/petitions/)) та Президента України ([petition.president.gov.ua](http://petition.president.gov.ua)), деяких місцевих органів влади (Києва, Вінниці, Тернополя та ін.). Введено в експлуатацію Єдиний вебпортал використання публічних коштів ([e-data.gov.ua](http://e-data.gov.ua)). Поліпшено можливості та розширено сферу застосування електронної звітності до органів Державної фіскальної служби, органів державної статистики та Пенсійного фонду України. Відкрито доступ до електронного реєстру відшкодування ПДВ. Реформовано систему державних і публічних закупівель. Зокрема, публічні закупівлі проводяться виключно в електронній формі в системі «ProZorro» ([prozorro.gov.ua](http://prozorro.gov.ua)). Банками («ПриватБанк» і «Ощадбанк») розроблено безпечну систему BankID, яка дозволяє підтвердити особистість користувача на офіційних сайтах через його акаунт в інтернет-банкінгу.

На місцевому рівні існують підходи до розгляду впровадження е-урядування, які окреслилися в термінах «смарт-сіті» (розумне місто), «електронне місто» та «електронний регіон».

Інститут громадянського суспільства розробив методика для оцінювання веб-сайтів органів місцевого самоврядування. Якісне інформаційне наповнення веб-сайту є першою та обов'язковою вимогою. Важливим показником якості веб-сайту є його функціональність, тобто можливість встановлення через веб-сайт зворотного зв'язку з громадськістю та надання послуг.

Е-урядування здатне змінити саму сутність влади, зробити її більш прозорою та підконтрольною громадськості, створює умови для нормального розвитку бізнесу, покращення інвестиційного клімату, зростання економіки, а також забезпечує реальну участь громадян у політичних процесах.

*А. Л. Клименко*

### **ЕЛЕКТРОННИЙ ДОКУМЕНТОБІГ НА ЗАЛІЗНИЧНОМУ ТРАНСПОРТІ НА ПРИКЛАДІ АТ «УКРЗАЛІЗНИЦЯ»**

Сучасна Україна взяла курс на цифровізацію переважної кількості процесів, пов'язаних з документами та документообігом. Важливість раціональної організації документообігу на будь-якому підприємстві неодноразово підкреслювалась фахівцями з документознавства та діловодства. В умовах розвитку технологій, раціоналізація документообігу часто означає автоматизацію усіх його процесів. Це зумовлює актуальність вивчення наявного досвіду впровадження електронного документообігу на підприємствах залізничного транспорту та розгляду можливих перспектив.

Автоматизація документообігу на залізниці дозволяє не лише пришвидшити процес обробки перевізних документів, але й зробити його більш прозорим, а також спростити роботу митниць із документами, що стосуються вантажних перевезень з інших країн, забезпечити швидкий міжнародний обмін документацією та інформацією.

Проте процеси, документообіг підприємства залізничного транспорту можна умовно поділити на дві складові: зовнішня (пов'язана з обслуговуванням клієнтів та наданням доступу до публічної інформації) та внутрішня (бухгалтерський облік, управління кадрами, майном, матеріально-технічною базою тощо).

Нині зовнішній електронний документообіг на ПАТ «Укрзалізниця» реалізовано завдяки наступним програмним засобам: АС Клієнт УЗ, АС «Месплан», АСК ВП УЗ-Є, АСК ПП УЗ.

Для внутрішнього документообігу використовуються наступні програмні засоби: АСУ УЗ, АСМК, АСУ Клієнт-Банк, АСУ ФОБОС ПО «АНАЛІТИКА», АСУ «Кадри» та ін.

Таким чином, на сьогодні АС охоплено майже всі бізнес-процеси (роботу з клієнтами), а також усі внутрішньокорпоративні процеси (зокрема листи, розпорядження, накази, що циркулюють між відділами та філіями компанії). Попри це, більшість систем розроблено та впроваджено ще на початку 2000-х рр., що може означати застарілість певних компонентів та відсутність необхідного сучасного функціоналу. Така ситуація може спонукати розробку більш сучасного ПЗ, що буде здатне реалізувати максимум необхідних у сучасному світі функцій.

*Є. В. Кожушко*

### **ПРОБЛЕМИ ЗБЕРІГАННЯ ЦИФРОВИХ АРХІВНИХ РЕСУРСІВ У СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

Глобальні цивілізаційні процеси, стрімкий інформаційно-технологічний прогрес, інноваційність, що стала визначальною характеристикою сучасних соціально-економічних, науково-технічних, виробничих, культурних, освітніх процесів, істотно підвищили роль інформаційних ресурсів, зокрема архівних, та їхню актуалізацію. Як наголошується в документах Міжнародної ради архівів, архіви в інформаційному мережевому суспільстві є однією з ключових структур системи соціальних комунікацій, забезпечують ефективність державного управління, відкритість і прозорість функціонування владних інститутів, створюють умови для доступу громадян до суспільно значущої інформації.

Нині цифрове збереження передбачає активне керування контентом, що визначається як низка дій і заходів, необхідних для забезпечення безперервного і надійного доступу до цифрових об'єктів, доки вони представляють цінність. Водночас західні дослідники розглядають цифрове збереження як багатоаспектний процес та наголошують, що значуща взаємодія з цифровим середовищем інформації — наукових ресурсів, навчальних матеріалів і культурних артефактів, інтегрованих і доступних, організованих таким чином, щоб сприяти традиційному використанню й продукувати та заохочувати нові його види, залежить від кількох умов, серед яких — передбачуваність і комплексність. Ідеться про те, що цифрові ресурси повинні бути згруповані — у випадку неповного охоплення, наявності інформаційних лагун, невпорядкованості, їхня ефективність істотно знижуватиметься.

Не менш важливою проблемою є взаємодія — цифровий контент повинен легко розподілятися між послугами або користувачами і так само легко згрупуватися у випадку потреби; використовуватися без спеціальних інструментів; мати можливість бути представленим у різних середовищах, а також підтримувати послідовні методи для виявлення і взаємодії. Необхідні також механізми для авторитетного атрибутування (упізнання) контенту, сервісів і користувачів, що взаємодіють у межах інформаційного середовища, а також для керування

правами інтелектуальної власності та конфіденційності, та забезпечення цілісності й автентичності змісту та послуг. Збереження як одна з найактуальніших проблем керування цифровими ресурсами має на меті забезпечити їхнє тривале майбутнє як для того, щоб захистити інвестиції в цифровій колекції, так і для того, щоб наукові та культурні ресурси були представлені в нинішніх і майбутніх збірниках з історичною спадкоємністю та різноманітністю.

Важливим є розуміння щодо існуючих кількох функціональних шарів системи цифрового збереження, де нижній шар містить у собі обладнання, програмне забезпечення та мережеву інфраструктуру підтримки зберігання й розподілу цифрового контенту. Наступний шар складається з більш спеціалізованих послуг з керування змістом архіву, зокрема створення й керування метаданими, перевірки матеріалів на предмет автентичності та цілісності. Заходи збереження здійснюються в наступному шарі послуг, зокрема моніторинг навколишнього середовища сховища для змін, які можуть вплинути на можливість доступу й використання архіву змісту, а також ініціювання таких процесів, як міграція чи протидія цим змінам. Верхній шар містить послуги, які підтримують перегляд або пошук, доступ, запити, перевірку прав доступу, а також організацію доставки.

Таким чином, актуальні проблеми наразі мають менше спільного з цифровим збереженням як технічне питання, а швидше вписуються в ширшу тему цифрового управління (digital stewardship), виходячи з розуміння, що цифрове збереження не є ізольованим процесом, а одним із компонентів широкої сукупності взаємопов'язаних послуг, політики та зацікавлених сторін, що, власне, і формують цифрове інформаційне середовище. Це, у свою чергу, вимагає розглядати цифрове збереження не тільки як механізм для забезпечення послідовностей бітів інформації, а і як процес, що передбачає повний спектр послуг підтримки електронних інформаційних середовищ.

*О. В. Мущенко*

#### **ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНІ ЗАСОБИ ПРОСУВАННЯ ТУРИСТИЧНОГО АГЕНТСТВА**

Туристичний бізнес останніми десятиліттями активно розвивається, збільшується кількість підприємств, що спеціалізуються на виготовленні товарів та послуг для мандрівників, та кількість охочих здійснити мандрівку з різною метою (відпочинок, рекреація, шопінг, розважальний та інші напрямки туризму). У ст. 1 Закону України «Про туризм» від 8.07.2011 р. зазначено: «Туризм — тимчасовий виїзд особи з місця проживання в оздоровчих, пізнавальних, професійно-ділових чи інших цілях без здійснення оплачуваної діяльності в місці, куди особа від'їжджає» (<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/324/95-%D0%B2%D1%80>).

Розвиток сучасного туристичного бізнесу та успіх підприємств означеної сфери в нашій країні повинні базуватися на основі чіткої системи послуг. Фахівці агентства повинні розробити напрямки просування своїх послуг та продукції із чіткою диференціацією цих напрямків остаточним розмежування каналів збуту з визначенням стратегічного призначення.

У туризмі є специфіка, яка відрізняє його не лише від торгівлі товарами, але й від інших форм торгівлі послугами. Тут має місце торгівля як послугами,

так і товарами, а також особливий характер споживання туристичних послуг і товарів на місці їх виробництва.

Специфічний характер маркетингу в туризмі визначається особливостями і відмінними характеристиками туристичного продукту (порівняно з іншими споживчими товарами і послугами), а також особливістю споживачів і виробників туристичних товарів і послуг.

Планування кампанії просування туристичного агентства, наприклад в Одесі, повинно насамперед виходити з огляду, що ринок туристичних послуг у місті доволі розвинений. Так, за даними 2017 року, на Одещині функціонує 220 туристичних агентств та 24 підприємства, що здійснюють екскурсійну діяльність. Це значно ускладнює просування фірми та її послуг на туристичні ринки.

Розглядаються інформаційно-комунікативні засоби просування маркетингових послуг, що реалізовано в межах сучасної туристичної діяльності.

Процес просування туристичної агенції містить кілька класичних елементів маркетингу (засобів просування) з характерними ознаками та технологіями. До основних можна зарахувати: рекламу, стимулювання збуту, прямий продаж, зв'язки з громадськістю.

Деякі дослідники (М. В. Алдошина, І. М. Білецька, Н. Голда, О. П. Дурович) виділяють також інші, актуальні в наш час інструменти, що поєднують уже відомі маркетингові інструменти із новими інформаційно-комунікативними заходами. Наприклад: інтернет-комунікації та корпоративний сайт; імідж; брендинг; подієвий маркетинг; «шумовий» маркетинг та інші. Крім цього, заходи просування туристичного підприємства повинні істотно відрізнятися залежно від періоду року. Так, для міжсезоння (кінець осені та початок весни) слід використовувати методи симулювання збуту, низькі ціни, додаткові послуги тощо.

Отже, просувати туристичну агенцію на ринку послуг, зокрема у м. Одесі, варто із використанням традиційних маркетингових методів та новітніх методів інформаційних комунікацій, зважаючи на те, що ринок туристичних послуг доволі наповнений, а у 2019 р. Одесу відвідали понад 3,3 млн людей (<https://www.unian.ua/tourism/news/10867313-v-odesi-stalo-shche-bilshe-turistiv-za-rik-misto-vidvidali-ponad-3-milyoni-lyudey.html>)

*А. Б. Бойко, О. О. Остапенко*

## **ІНФОРМАЦІЙНА МОДЕЛЬ ЕЛЕКТРОННОЇ АДМІНІСТРАТИВНОЇ ПОСЛУГИ**

Сучасний розвиток інформаційного суспільства, зокрема всебічне упродовження електронних регламентів у процедури взаємодії між владою та громадянами і юридичними особами, вимагає нових підходів до інформаційного забезпечення процесів надання адміністративних послуг.

У межах організації обслуговування послуг розрізняються три типи учасників взаємодії: суб'єкти звернення (фізичні або юридичні особи), суб'єкти надання (відповідні органи державної влади) та канал взаємодії (центр адміністративних послуг). З точки зору збирання та обробки інформації в адміністративній послугі можна виокремити такі важливі аспекти: отримання заявки на послугу від суб'єкта звернення; транспортування заявки через канал взаємодії, здійснення суб'єктом надання відповідних повноважень згідно з нормативно-



правовими актами; прийняття адміністративного акта (видання дозволу (ліцензії), сертифікату, посвідчення та інших документів, реєстрація тощо).

Складність обробки адміністративних послуг визначається їхньою різноманітністю та постійними змінами в регламентах проведення. Щодо суб'єктів реалізації послуги може бути розділено на дві групи: елементарні та комpositні. Елементарні реалізуються в межах взаємодії суб'єкта звернення з одним органом влади. Комpositні (складні) потребують взаємодії з декількома суб'єктами надання. Декомпозиція складної послуги дозволяє представити її внутрішню структуру у вигляді декількох елементарних послуг, які протікають послідовно, паралельно або змішано. Такий розгляд надає змоги уніфікувати опис послуги незалежно від суб'єкта, змісту адміністративної діяльності та галузі надання.

Для підвищення якості надання послуг доцільно розглядати суб'єкт звернення як замовника комплексу послуг, наприклад, орієнтованих на так звані «життєві епізоди» (типові ситуації, які виникають у процесі життя будь-якої людини та вимагають взаємодії з органами влади для оформлення відповідних документів). Такі послуги характеризуються наступними властивостями: ініціалізація декількох елементарних та/або комpositних послуг; вихідна інформація одних послуг може бути вхідною для інших; підтримка принципу «єдиного вікна» — одержання всієї необхідної інформації про послугу в одному місці; можливість моніторингу обробки життєвого епізоду.

Суб'єкт звернення отримує інформацію про послугу з інформаційної картки послуги, а суб'єкт надання оперує технологічними картками обробки типових адміністративних послуг. Для поєднання цих представлень інформаційна модель послуги має містити три види параметрів: вхідні, вихідні та ті, що описують внутрішню структуру процесу (регламенту) надання послуги.

До вхідних параметрів відносяться тип адміністративної послуги, інформація про канал взаємодії (центр надання), інформація про суб'єкт звернення, бланки (форми) вхідних документів. До вихідних параметрів належить результат надання послуги (документи, сертифікати тощо). Внутрішні параметри — потенційні суб'єкти звернення; модель виконання послуги, що містить суб'єкти надання та послідовність їх взаємодії під час виконання послуги; модель вилучення потрібної інформації зі сховищ даних та консолідації даних; обмеження часу на надання послуги.

Тобто інформаційна модель послуги містить наступні складові: тип послуги, суб'єкт звернення, суб'єкт надання, канал взаємодії, внутрішні ідентифікатори, правила виконання процесів, схеми сховищ даних, з яких буде вилучатися інформація, результат. Така модель є основою для формування інформаційної та технологічної карток послуги, що дозволяє поєднати інформацію про суб'єкт звернення з регламентами процедур обробки типових адміністративних послуг.

Інформаційна модель адміністративної послуги підтримує розподілену обробку даних, містить компоненти для їхньої консолідації, надає можливість уніфікувати процес обробки заявок, мінімізувати дублювання інформації та знизити витрати на надання послуг. Модель легко модифікувати при зміні регламентів адміністративних послуг.

*Ю. В. Борисенко*

## **ЗАВДАННЯ ВПРОВАДЖЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБИГУ В МЕДИЧНИХ УСТАНОВАХ**

Система електронного документообігу — одна з найважливіших складових інформаційної системи, яка відповідає за управління вводом документів у систему, збереження, пошук, маршрутизацію, обробку документів, збір і аналіз інформації про поточний стан виконання ділових і адміністративних процедур.

Основним завданням організації електронного діловодства в медичних закладах є встановлення єдиних вимог до порядку документування управлінської інформації та роботи з документами із застосуванням сучасних автоматизованих систем, із дотриманням методичного керівництва і контролю установленою порядку роботи з документами в структурних підрозділах.

Системи електронного документообігу в медичних установах дозволяють забезпечити процеси створення, управління доступом і розповсюдження великих обсягів документів у комп'ютерних мережах, а також здійснювати контроль над великими потоками документів.

Переваги цифрової медицини очевидні. Передусім вони полягають у спрощенні доступу до послуг лікарів, лабораторій, контролю стану здоров'я людини та моніторингу якості медичних послуг.

Складовими інформаційного завдання закладів охорони здоров'я є: електронний медичний запис та реєстр пацієнтів, персональний кабінет пацієнта, телемедицина, управління обігом медикаментів та система захищеного доступу.

Державне підприємство «Електронна охорона здоров'я» забезпечує автоматизацію охорони здоров'я та планує об'єднати ринок медичних інформаційних систем. Медична реформа стосується всіх, адже її мета — забезпечити всім рівний доступ до якісних медичних послуг та побудувати систему охорони здоров'я, у центрі якої знаходиться пацієнт. Новація медичної реформи в Україні з переходу на електронний документообіг — це електронні медичні картки, рецепти, направлення та лікарняні.

На регіональному рівні України працює Регіональна інформаційна медична система «Медстар» (РІМС «Медстар»), яка призначена для місцевих управлінь охорони здоров'я, центрів медичної статистики та дозволяє швидко і ефективно автоматизувати мережу медичних установ будь-якого регіонального рівня (район, місто, область). Для пацієнтів РІМС «Медстар» надає зручну можливість щодо взаємодії з лікувальними установами. Завдяки онлайн кабінету пацієнт може записатися на прийом до свого лікаря на зручний час. Система нагадувань повідомить йому про необхідність пройти плановий огляд або виконати приписи лікаря. Результати надання медичних послуг завжди будуть доступні для перегляду в його електронній історії хвороби. У кожному стаціонарному відділенні лікар, який приймав хворого, буде вести електронну історію хвороби пацієнта, до якої буде внесена вся інформація про стан лікування хворого, про проведені діагностичні обстеження (лабораторні обстеження, кардіограма, ультразвукове обстеження, магнітно-резонансне обстеження, рентген знімки), про призначення медичних препаратів тощо. Всі ці дані будуть знаходитись в єдиній базі даних.

Сучасний стан автоматизації процесів роботи лікувальних закладів характеризується наявністю кількох істотних проблем, які впливають на якість надання медичних послуг населенню. Серед них: недостатнє забезпечення комп'ютерною технікою, відсутність локальної мережі, базового та спеціалізованого програмного забезпечення, що надзвичайно необхідне для упровадження заходів медичної реформи. Попри складнощі, заклади охорони здоров'я розробляють стандарти якості надання медичної допомоги та затверджують Положення про контроль якості надання медичної допомоги. Найактуальнішим завданням галузі охорони здоров'я є інформатизація, яка має вплив на успішну реалізацію управлінських функцій та прийняття сучасних стратегічних рішень.

*К. Є. Котенко*

### **АНАЛІЗ СИСТЕМ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБИГУ В УКРАЇНІ ТА МОЖЛИВОСТІ ЇХ ВИКОРИСТАННЯ НА ПІДПРИЄМСТВІ**

Бурхливий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій спонукає підприємства впроваджувати інноваційні технології в інформаційному забезпеченні їхньої діяльності. Сьогодні це має важливий вплив на успішну реалізацію управлінських функцій та прийняття влучних стратегічних рішень. Але нині в Україні відсутня ефективна та злагоджена політика інформаційного та документального забезпечення функціонування юридичних осіб.

Системи електронного документообігу (СЕД) — це складний комплекс технічних і організаційних рішень, які сприяють збереженню і раціональному використанню людських ресурсів і підвищенню ефективності управління потоками корпоративних документів та інформації. Поряд із традиційними документопотоками СЕД мають кілька переваг, серед яких найважливішими є вирішення проблеми централізованого відслідкування руху документів у реальному масштабі часу, висока компактність архіву, економія паперу та висока швидкість пошуку та одержання інформації. Електронний документообіг — високотехнологічний і прогресивний підхід до суттєвого підвищення ефективності роботи.

Та все ж на сьогодні існують значні проблеми повноцінного впровадження електронного документообігу в системі менеджменту:

1. Неузгодженість українського законодавства з міжнародним у сфері електронного документообігу. Наприклад, відсутність чіткого визначення поняттєво-категоріального апарату щодо властивостей та можливостей електронного підпису («посилений електронний підпис», «кваліфікований цифровий підпис» тощо) як основного реквізиту електронного документа, ускладнює процес якісного впровадження СЕД.

2. Паралельна маршрутизація паперового та електронного документообігу.

3. Проблема захисту та довгострокового зберігання електронних документів в архівах, підтримка їх в актуальному стані та забезпечення доступу до них. Зараз на багатьох підприємствах існують актуальні проблеми, пов'язані з розмежуванням прав доступу користувачів до інформації, захистом електронного документа і його реквізитів від випадкових чи навмисних змін у документі, а також захист електронного документа під час його зберігання в електронному архіві.

4. Введення електронних документів у практику роботи підприємств без попереднього навчання персоналу роботи з ними. Перед упровадженням СЕД необхідно виважено оцінити готовність всіх працівників до нових інформаційних технологій.

5. Оптичне введення документів із паперового носія й обробка одержаної інформації в графічному вигляді.

Необхідно зауважити, що на практиці забезпечити автоматичне оформлення первинних документів в електронному вигляді майже неможливо. Це пов'язано з тим, що можуть бути не автоматизовані деякі ділянки роботи підприємства.

За всіх змін електронний документообіг має виконувати три основні функції документообігу: доставку документів за призначенням; забезпечення працівників підприємства управлінською інформацією, що міститься в документах; проведення багаторівневого контролю над виконанням документів.

Таким чином, автоматизація ділових процесів є обов'язковою умовою раціональної організації діловодства в кожній установі. Основним результатом упровадження системи електронного документообігу є створення єдиного інформаційного простору підприємства.

*Д. М. Надьожкіна*

#### **ПЕРСПЕКТИВНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ ДИСТАНЦІЙНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ**

Розвиток дистанційної освіти (ДО) в Україні розпочався значно пізніше, ніж у країнах Західної Європи та здійснювався в умовах недостатнього рівня інформатизації суспільства, зокрема освітніх закладів. Виникає питання, які важливі досягнення у сфері інформаційних технологій, що виникли і розвиваються останнім часом, вимагають запровадження чи розвитку в системі вищої освіти України, та які перспективи розвитку дистанційного навчання (ДН) в Україні.

Сучасні комп'ютерні телекомунікації здатні забезпечити передання знань та доступ до різноманітної навчальної інформації на рівні, а іноді й набагато ефективніше, ніж традиційні засоби навчання. Інтеграція звуку, руху, образу та тексту створює нове надзвичайно багате за своїми можливостями навчальне середовище, з розвитком якої збільшиться і ступінь залучення учнів у процес навчання. Інтерактивні можливості, що використовуються в системах ДО, дозволяють налагодити і навіть стимулювати зворотний зв'язок, забезпечити діалог і постійну підтримку, які неможливі в більшості традиційних систем навчання.

Розвитку ДО в Україні на сьогодні перешкоджає кілька факторів, серед яких, передусім, людський. Однак, зважаючи на останні тенденції розвитку, ДО має значні шанси увійти в життя як студентів, так і учнів інших рівнів навчання (курсів підвищення кваліфікації, середніх шкіл тощо). Однозначно можна стверджувати про актуальність цього виду навчання в сучасному постійно мінливому світі для більшості категорій населення. Отже, і заклади вищої освіти (ЗВО) мають відповідати світовим стандартам і вимогам, водночас залишаючись доступними для більшості українців.

Серед головних перспективних напрямів розвитку дистанційного навчання в Україні мають стати:

Підвищення якості освіти та її індивідуалізація. Використовуючи сучасні засоби навчання, можливо підвищити якість освіти, оскільки студент має більше можливостей доступу до навчального та додаткового матеріалу, має швидший спосіб передачі інформації та взаємодії з викладачами та організаторами навчального процесу.

Значне збагачення ЗВО сучасними технологіями. Це комп'ютерні та інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ), технології та сервіси мережі Інтернет, соціальних мереж тощо. Завдяки їм поширюється можливість використання аналітичних процедур (пошук, сортування, вибірка, порівняння даних тощо), збереження й опрацювання великої кількості різнорідних повідомлень (звукових, графічних, текстових та відео тощо) компонування їх в зручному вигляді та ін.

Створення та оновлення інформаційного забезпечення. Йдеться про інформаційні ресурси, що використовуються під час дистанційного навчання: окремі дистанційні курси, електронні бібліотеки, нормативно-правова база, що стосується ДН, інші бази даних в інтернет-мережі.

Формування єдиного інформаційно-освітнього простору, що спрямовано на підтримку освітнього процесу і автоматизацію управлінської діяльності, забезпечує підвищення якості освіти і базується на основі розвитку ІКТ.

Досвід фахівців з упровадження відкритих форм навчання підтверджує, що майбутнє освітньої сфери буде багато в чому залежати від «ломки» сформованих стереотипів, опори на педагогічні та технологічні інновації. Постійний пошук оптимального розв'язання проблем, творчість у широкому сенсі цього слова є запорукою прогресу.

*Д. Р. Подорожня*

### **ПРО РЕЗУЛЬТАТИ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ КОНТЕНТУ ВЕБСАЙТІВ СЕРЕДНІХ ШКІЛ М. ХАРКОВА**

У сучасних умовах інформатизації суспільства актуальним є переведення діловодства в електронний вигляд. Середні загальноосвітні школи розпочинають активно використовувати електронне діловодство та документообіг, а сучасний заклад освіти важко уявити без особистого сайту в мережі. За допомогою вебсайту є можливість оперативно обмінюватися актуальною інформацією щодо діяльності закладу освіти тощо. Вебсайт надає можливості мати доступ до методичних та навчальних матеріалів, отримати інформацію про заклад та багато іншого.

Для аналізу та порівняльної характеристики сайтів вибірково обрані дев'ять загальноосвітніх шкіл м. Харкова з різних районів, які проаналізовано за трьома основними критеріями:

Інформаційне наповнення. Повна та доступна інформація про навчальний заклад, зміст сайту відображає актуальну інформацію про заклад.

Дизайн сайту. Підбір кольорової гами, шрифтів та графічного оформлення, що не відволікає від змісту сайту; стилістична цілісність; оригінальне оформлення.

Наявність інтерактивних сервісів: зворотного зв'язку (поштова скринька, номера телефонів, посилання на соціальні мережі тощо).

Здійснено вивчення контенту наступних шкіл м. Харкова:

Харківська загальноосвітня школа I–III ступенів №164 (Київський район). (<http://school164.klasna.com>).

Харківська гімназія №86 Харківської міської ради Харківської області (Холодногірський район). (<https://school86.klasna.com/>)

Харківська загальноосвітня школа I–III ступенів №51 Харківської міської ради Харківської області (Шевченківський район). (<http://school51.edu.kh.ua/>)

Харківська загальноосвітня школа I–III ступенів №139 Харківської міської ради (Московський район). (<http://school139.edu.kh.ua/>)

Харківська загальноосвітня школа I–III ступенів №26 Харківської міської ради (Індустріальний район). (<http://school26.edu.kh.ua/>)

Харківська загальноосвітня школа I–III ступенів №68 Харківської міської ради (Слобідський район). (<http://school68.edu.kh.ua/ru>)

Харківська спеціалізована школа I–III ступенів №181 «Дьонсурі» Харківської міської ради (Немишлянський район). (<http://den.klasna.com/>)

Харківська гімназія №39 Харківської міської ради Харківської області (Новабаварський район). (<http://gymnasium39.edu.kh.ua/>)

Харківська вечірня (змінна) школа №3 Харківської міської ради Харківської області. (Основ'янський район) (<http://khvcs3.klasna.com/>)

На основі проведеного аналізу шкільних веб-сайтів можна зробити висновки щодо їх інформаційного наповнення. Майже на усіх шкільних сайтах присутня загальна інформація про навчальний заклад, адміністрацію, освітню діяльність, також є можливість переглянути правила прийому до школи, закінчення навчального року, відомості про бібліотеку, інформацію для батьків, інформацію стосовно протидії булінгу або «сторінку практичного психолога», фотогалерею та інше.

Узагальнюючи, можна констатувати, що сайти проаналізованих загальноосвітніх шкіл Харкова мають достатнє інформаційне наповнення та зручний інтерфейс. Серед них найкращим можна визначити вебсайт Харківської вечірньої школа №3, на якому надано максимально корисну інформацію для учнів та їхніх батьків, а також — для вчителів, зручний інтерфейс та необхідні посилання.

Недоліками є те, що деякі вебсайти давно оновлювалися, тому деяка інформація не є вже актуальною, також є проблема невдалої структурованості інформації, що створює незручності для її сприйняття та користування.

*Л. О. Рябініна*

## **ЗНАЧЕННЯ РОЗВИТКУ СИСТЕМ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБІГУ В ОРГАНАХ ДЕРЖАВНОЇ ВЛАДИ**

Електронний документообіг (ЕД) — це високотехнологічний і прогресивний підхід до суттєвого підвищення ефективності роботи органів державної влади й місцевого самоврядування. Упровадження систем ЕД (СЕД) в органах державної влади дозволяє підвищувати ефективність функціонування усіх складових системи державного управління: прискорити рух передання документів та їх своєчасного розгляду, скоротити строки підготовки та затвердження управлінських рішень, значно знизити витрати на копіювання, передання і збереження паперових документів, підвищити ефективність роботи як окремих державних службовців, так і конкретного органу державної влади.

Нині ринок продуктів ЕД стрімко розвивається. Розробляється та упроваджується нове, прогресивніше програмне забезпечення, завдяки якому діяльність підприємств переходить на якісно новий рівень. І вибір тієї чи іншої категорії систем електронного документообігу повинен виходити з тієї мети та завдань, які є головними для підприємства. Правильний вибір допоможе прискорити діловодні процеси та позитивно вплинути на діяльність підприємства.

При впровадженні СЕД в установи очікуються наступні результати:

Забезпечення ефективнішого керування документами за рахунок автоматичного контролю виконання, прозорості діяльності організації на всіх рівнях.

Підтримка ефективного накопичення, керування і доступу до інформації і знань. Забезпечення кадрової гнучкості шляхом більшої формалізації діяльності кожного співробітника і можливості збереження всієї передісторії його діяльності.

Усування дублювання і багаторазового перетворення інформації.

Забезпечення чіткої авторизації доступу до комерційної інформації, за рахунок чого підвищується персональна відповідальність співробітників за виконані дії строго в рамках наданих повноважень.

Протоколювання діяльності підприємства в цілому.

Оптимізація і автоматизація механізму виконання та контролю.

Виключення або максимально можливе скорочення обороту паперових документів на підприємстві. Економія ресурсів у результаті скорочення витрат на керування потоками документів в організації.

Виключення необхідності чи істотне спрощення і здешевлення збереження паперових документів за рахунок наявності оперативного електронного архіву.

Отже, СЕД інтегруються з аналітичними сервісами і обліковими програмами. Більшого поширення в СЕД отримують чат-боти і механізми штучного інтелекту. З сервісу реєстрації документів СЕД перетворюється в багатофункціональну систему документування всієї ділової активності підприємства, центр диспетчеризації інформації з урахуванням даних безлічі інформаційних систем. Ідея ЕД вже зараз створює технологічні передумови для підвищення якості управління та сприяє удосконаленню цілісної СЕД.

*І. В. Сергієнко*

### **ОПТИМАЛЬНИЙ UX/UI ДИЗАЙН САЙТУ ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

Нині вебсторінка ЗВО є одним з потужних інструментів комунікації зі студентами та абітурієнтами, доступ до неї має велика кількість потенційних відвідувачів. Упровадження якісного дизайну інтерфейсу (User Interface design, далі UI), розробка взаємодії користувача (User Experience design, далі UX) та інформаційної архітектури є умовою подальшого поступального розвитку ЗВО, підвищення його рейтингу та конкурентоспроможності на ринку освітніх послуг. Сторінка закладу освіти як його основна форма активності в Інтернеті, є усвідомленою формою діяльності в сучасному інформаційному суспільстві, формує імідж закладу у світовому інформаційному просторі. Наразі всі українські ЗВО мають власні вебсайти, але як показують світові рейтинги, актуальність створення нових, удосконалення і підвищення якості існуючих інтернет-ресурсів університетів зберігається. Дослідження сучасних тенденцій у UX та

UI дозволить вчасно внести необхідні зміни в роботу вже існуючих ресурсів, а розуміння параметрів оцінки та правил і тенденцій — уникнути помилок під час створення нового інтернет-ресурсу.

Найчастіше аналіз сайтів проводиться вузькими спеціалістами (розробниками, викладачами), що призводить до певної заангажованості результатів. Як наслідок, упроваджуються певні зміни, що, на думку фахівців, мають поліпшити роботу сайту, але не завжди є результативними, або зміни не впроваджуються через заниження потенційного впливу поліпшення вебсторінки на життя ЗВО. Так, у ситуації використання сторінки для стимулювання зацікавленості абітурієнтів, аналіз проводиться фахівцями (найчастіше викладачами), а на думку майбутніх абітурієнтів ніхто не зважає. Вебсторінка ЗВО — це найчастіше перше, що бачить абітурієнт під час пошуку необхідної інформації, а перше враження має вплив на розташування закладу у внутрішньому рейтингу абітурієнта при виборі. По-сучасному оформлена сторінка та доцільно розміщена актуальна інформація, зокрема новини заходів, фотогалерея тощо — все це надає можливість абітурієнтові акцентувати свою увагу на тому, яке місце студента в освітньому процесі ЗВО. Абітурієнти обирають заклад освіти за різними параметрами, зокрема за зручністю та сучасністю сайту.

Нині сайти для закладів вищої освіти є обов'язковими. Вони важливий компонент їхньої діяльності, який забезпечує виконання представницьких, інформаційних і контрольних функцій. Вебсайти стали найважливішим каналом комунікації закладу освіти, тому вони не могли не стати предметом наукових досліджень і оціночного аналізу. Можна виділити основні критерії та показники оцінювання сайтів:

User Experience design (UX). Логічно правильно вибудована структура сайту, простота навігації і зрозумілий спосіб переходу між сторінками, відсутність «тупикових» сторінок, робота в усіх браузерах, наявність підказок, швидкість завантаження сайту.

User Interface design (UI). Дизайн повинен відповідати цільовій аудиторії і сфері діяльності. Розробляється саме вигляд сайту, від оформлення блоків і до шрифтів з фото.

Інформаційне наповнення. Адекватне інформаційне наповнення є для більшості сайтів необхідним фундаментом для залучення і утримання на них відвідувачів. При розробці концепції інформаційного наповнення сайту, передусім, слід зважати на основні цілі його створення, якими, у свою чергу, визначається низка чинників: інформація, що репрезентується, її тип, об'єм і формат, структура, інструменти навігації по сайту тощо.

Забезпечення доступу до користування сайтом людям з обмеженими можливостями.

Забезпечення доступу іншомовних користувачів. У середньому 49% сайтів дають переклад текстів іншими мовами, з яких більше 70% — англійською.

Наявність спеціальних інтерактивних можливостей. Наприклад, можливість поставити питання і отримати на нього відповідь; наявність механізмів, що забезпечують пошук потрібних опцій; можливість коментаря; поштова розсилка з новинами; можливість персоналізації даних (особистий кабінет).

Отже, якісний аналіз існуючої вебсторінки, розробка сучасного UI, дослідження оптимального UX користувача, будівництва інформаційної архітектури



на базі світової практики, сучасних трендів та тенденцій вплине на підвищення рейтингу ЗВО, конкурентоспроможності на ринку освітніх послуг та вигіднішої позиції з погляду абітурієнтів.

*А. О. Черепкіна*

### **ТЕХНОЛОГІЇ ПОШИРЕННЯ ІНФОРМАЦІЇ ПРО НЕФОРМАЛЬНІ ОСВІТНІ ПОСЛУГИ (НА ПРИКЛАДІ ОДЕСИ)**

Відомо, що маркетинг послуг почав відділятися від маркетингу загалом ще приблизно в 1953–1980 рр. Біля витоку боротьби за маркетинг послуг як за окрему дисципліну стояли такі вчені, як: Дж. Бейтсон, Дж. Чепіель, П. Егле, У. Джордж, К. Гренроос, Ю. Джонсон, Е. Ланжар, К. Лавлок, Л. Шостак та інші. Так, Р. А. Фатхутдинов визначає маркетинг послуг як «концепцію орієнтації на споживачів будь-якої діяльності на будь-якій стадії життєвого циклу керованих об'єктів на основі прогнозування їх потреб і організації просування будь-якого товару».

Серед освітніх послуг виокремлюються неформальні освітні послуги. Розберемо визначення неформальних освітніх послуг. Одним із базових є визначення Ф. Кумбса та М. Ахмеда: «До неформальної освіти віднесена будь-яка організована навчальна діяльність за рамками встановленої формальної системи — окрема діяльність або істотна частина більш широкої діяльності, що покликана служити суб'єктам навчання та реалізувати цілі навчання».

А ось Меморандум неперервної освіти Європейського союзу наводить наступне визначення: «Неформальна освіта — це процес, який зазвичай не супроводжується видачею документу, який відбувається в освітніх закладах або громадських організаціях, клубах, гуртках, а також під час індивідуальних занять з репетитором або тренером».

Згідно з Законом України «Про освіту»: «Неформальна освіта — це освіта, яка здобувається, як правило, за освітніми програмами та не передбачає присудження визнаних державою освітніх кваліфікацій за рівнями освіти, але може завершуватися присвоєнням професійних та/або присудженням часткових освітніх кваліфікацій».

Проаналізовано лідерів неформальних освітніх послуг в Одесі. Можна виокремити такі категорії освітніх послуг в цьому місті: мовна, комп'ютерна, спортивна, творча, професійна, водіння, підготовка до ЗНО, позашкільна освіта, початковий розвиток.

У процесі конкуренції на ринку й боротьбі за споживача аналізовані заклади, що надають неформальні освітні послуги, найчастіше використовують такі технології поширення інформації рекламного характеру:

*Рекламу.* Так, до прикладу, зовнішню рекламу використовують школа іноземних мов GoEnglish, комп'ютерна школа Hillel. Поліграфічну — комп'ютерна школа ШАГ, радіорекламу — автошкола «Пегас», Баварський дім, Чкаловські курси іноземних мов.

Мобільна реклама теж використовується.

*Імейл-маркетинг* використовує школа іноземних мов GoEnglish, комп'ютерна школа Hillel, Netpeak.

*Стимулювання збуту.* Школа іноземних мов GoEnglish запускає рекламу, у якій пропонує отримати три місяці англійської мови лише за одну гривню.

*Програми лояльності.* Наприклад, комп'ютерна школа Hillel надає знижку у розмірі 500 грн., якщо після пройденого курсу ви йдете на інший курс у цій школі.

*Прямий маркетинг,* зокрема, особисті продажі, телефонний маркетинг.

Отже, ринок освітніх послуг у м. Одеса має широке коло пропозицій від поширених послуг до вузьких спеціалізацій та інтересів. Маркетинг послуг є частиною маркетингу загалом, але за рахунок особливостей виокремлюється як самостійна дисципліна, до вивчення та використання якої має бути застосований особливий підхід.

*О. Д. Горбань, О. Г. Сидорина*

### **ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ СИСТЕМИ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБИГУ ALFRESCO**

Процес упровадження електронного документообігу дуже відповідальний та має бути ефективним. При виборі системи необхідно врахувати немало питань, що пов'язані з автоматизацією робіт із документами. Так, зі зростанням документообігу збільшуються терміни виконання завдань чи робіт, збільшується кількість звітних форм та існує проблема витоку інформації. Вирішення цих проблем неможливе без вибору та впровадження автоматизованих програмних систем.

Alfresco — це потужна система електронного документообігу, що поєднує функціональність платформи керування вмістом та спільного робочого середовища. Alfresco дозволяє систематизувати процес електронного документообігу, значно прискорити та спростити створення, редагування та оформлення будь-яких документів.

Alfresco побудований виключно на відкритих стандартах, використовується принцип вільного програмного забезпечення, доступний вихідний код. Система працює як на Windows, так і на Unix-сумісній системі, необхідній для Java Runtime Environment. Система містить вбудований OpenOffice для конвертації різних типів документів, отримання текстових даних для індексування. У комплекті також є Tomcat, який можна замінити на будь-який потрібний веб-контейнер. Alfresco має власну базу даних користувачів. Якщо необхідного формату немає в списку підтримуваних — можна додати свій модуль конвертації в один з підтримуваних і ланцюг конвертації буде побудований у всіх необхідних форматах. Також можна повністю відмовитися від стандартного вебінтерфейсу і створити власний. Для інтеграції з іншими ПО підтримуються різні типи аутентифікації. Система авторизації користується наступними термінами: об'єкт даних, дозвіл, користувач, група, роль. Ролі призначаються для користувачів і груп під час роботи програми. Alfresco використовують Cisco, NASA, FOX, Scania та інші провідні компанії в усьому світі.

Alfresco володіє наступними перевагами: легкість використання — зручний інтерфейс, доступ через вебінтерфейс, через файлову систему CIFS або електронною поштою програми, сумісні з протоколом IMAP, підтримка функції «перетягування» для електронної пошти, записів

Єдиний масштабований репозиторій — Alfresco використовує єдиний репозиторій для задоволення всіх запитів компанії з управління документообігом, управління записами, архівації електронної пошти, управління вебконтентом і спільній роботі працівників.

Для студентів програма Alfresco дуже зручна, їм подобається працювати з нею.

Легкість впровадження — рішення побудоване з використанням новітніх технологій. Система Alfresco ECM може бути встановлена безпосередньо на Вашому робочому місці, з використанням як пропріетарного обладнання, так і стеків з відкритим кодом, або ж може бути впроваджене в хмарі.

Alfresco має наступні недоліки:

- Під час запуску у клієнта в кластері з 5 серверів додатків, система іноді починає необґрунтовано гальмувати.
- Архітектура системи побудована так, що індекси пошукової системи (Lucene) зберігаються на мережевому диску, а це серйозно суперечить рекомендаціям розробників, часто трапляється те, що індекси руйнуються.
- Немає мобільної версії.

Таким чином, на основі аналізу особливостей функціонування сучасних систем документообігу підприємств та закладів освіти на основі Alfresco можна зробити такі висновки, що сучасна інформаційна культура суспільства складається з мистецтва спілкування за допомогою електронних засобів, уміння оперативної передачі наукової інформації, її накопичення, впровадження найновіших досягнень у повсякденне життя.

*І. І. Зансельська, О. Г. Сидорина*

## **ІНФОРМАЦІЙНА БЕЗПЕКА СИСТЕМ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТУВАННЯ**

З другої половини 90-х рр. ХХ ст. виникла необхідність використання електронних документів. З часом розроблені та впроваджені основні принципи електронного документообігу. Але особливу увагу посідає захист інформації в умовах електронного урядування, оскільки інформаційна безпека відіграє важливу роль у забезпеченні інтересів будь-якої організації, підприємства, держави. Тож при виборі системи електронного документування необхідно враховувати її захист. Для забезпечення контролю доступу до баз даних автоматизованих систем повинна бути передбачена авторизація користувачів у системах, а рівні доступу обмежуватись адміністратором системи як для групи, так і окремих користувачів. Система електронного документування повинна внеможливити витік інформації та блокувати несанкціоновані дії з інформацією, у тому числі з використанням комп'ютерних вірусів та кіберзлочинів.

Інформаційна безпека (information security) — збереження конфіденційності, цілісності та доступності інформації; крім того, можуть враховуватися інші властивості, такі, як автентичність, відстежуваність, неспростовність та надійність.

Найширше загрози інформаційним ресурсам можна розглядати як потенційно можливі випадки природного, технічного або антропогенного характеру, які можуть спричинити небажаний вплив на інформаційну систему, а також на інформацію, яка зберігається в ній. Виникнення загрози, тобто віднаходження джерела актуалізації певних подій у загрози характеризується таким елементом

як уразливість. Саме за наявності вразливості як певної характеристики системи і відбувається активізація загроз. Безперечно, що самі загрози за своєю суттю відповідно до теорії множин є не вичерпними, а отже і не можуть бути піддані повному описові.

Інтегруючи різноманітні підходи, а також пропозиції щодо розв'язання цього питання, уважаємо, що можна виділити такі види загроз інформаційній безпеці: розкриття інформаційних ресурсів; порушення їх цілісності; збій у роботі самого обладнання.

Основні функції систем електронного документування, що забезпечують інформаційну безпеку:

- аутентифікація користувачів системи;
- розподіл прав доступу для співробітників-користувачів систем електронного документування;
- підтримка електронного цифрового підпису документів;
- шифрування листів і документів;
- ведення історії і статистики роботи з документами;
- аудит роботи користувачів у системі.

Таким чином, інформаційна безпека систем електронного документування залежить від якості програмного та технічного забезпечення, від роботи користувачів системи, а також з урахуванням прискореного інформаційного прогресу, від постійного оновлення системи, антивірусних програм, від постійного використання двофакторної аутентифікації користувачів. Також потрібно зважати на захищеність комп'ютерної мережі, аналізувати можливі ризики перед тим, як викласти щось у мережу Інтернет, створювати резервні копії важливих даних, зберігати їх на носіях даних.

*Л. Г. Гетьман*

### **ДЕЯКІ АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ МІЖНАРОДНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ БІЗНЕС-ДІЯЛЬНОСТІ**

Міжнародні економічні відносини є динамічним явищем і тому еволюціонують разом із суспільством. У сучасних умовах процеси міжнародної інтеграції суб'єктів господарювання перетворюються на один з визначних факторів їхнього функціонування.

Одним із проявів цього є участь національних підприємств у глобальних виробничих мережах, які розділяють послідовний процес виробництва, раніше зосередженого в одній країні, на окремі сегменти, що розташовані за межами національного кордону. Але необхідно зазначити: в різних країнах цей процес відбувається з різною інтенсивністю. Це пояснюється декількома причинами, а саме різними умовами функціонування національних економік, відмінностями в ступенях лібералізації зовнішньої торгівлі, розвиненістю транспортної мережі, лояльністю податкового законодавства тощо.

Ще однією ознакою сучасного етапу розвитку міжнародних економічних відносин є збільшення долі послуг у загальному обміні. Це зумовлено змінами в технології, структурі попиту та економіки. Лібералізація торгівлі послугами в Україні сприятиме збільшенню конкурентоспроможності інших галузей, де послуги використовуються як фактори виробництва. У сучасному світі торгівля в усіх секторах послуг відбувається за правилами, що визначені міжнародною угодою про скорочення числа бар'єрів у торгівлі послугами (ГАТТ). Вона містить норми щодо сприятливого режиму та заборони на певні обмеження для виробників і постачальників.

Сучасний розвиток міжнародних економічних відносин пов'язаний із рухом прав інтелектуальної власності, яка є інтелектуальним капіталом компаній та фактично визначає їхню конкурентоздатність на світових ринках. Він є нематеріальним активом і може мати прояв у ринкових активах (бренд, марочна назва, портфель замовлень, клієнтська база тощо), людських активах (сукупні знання, навички, творчі і ділові здібності колективу співробітників), інфраструктурних активах (технології, методи та процеси, методи оцінки ризику, методи управління персоналом, бази даних) і в такому активі, як інтелектуальна власність (ноу-хау, торговельні секрети, патенти, авторські права). Фактично, це є надбання організації, яка капіталізує ідеї з метою збільшення вартості організації в цілому.

Чинні стандарти захисту прав інтелектуальної власності суттєво впливають на можливість посилення інтеграційних процесів між країнами. Міжнародна Угода щодо торгових аспектів прав інтелектуальної власності (ТРИПС) фактично є кодексом процедур відносно національного застосування права інтелектуальної власності, який не тільки встановлює стандарти дії правових процедур та наявності засобів судового захисту власників, але і визначає мінімальні критерії їхньої ефективності.

Інтенсивність інтеграційних процесів у бізнесі тісно пов'язана з рівнем науково-технічного розвитку, що притаманний національній економіці. Аналізуючи світовий досвід, зважаючи на сучасну оцінку науково-технічних можливостей країн та наявні механізми реалізації правових норм можна виділити певні типи стратегій економічного розвитку та інтегрування в світову економіку. Стратегія «лідера», яку використовують розвинені країни, полягає в тому, що, спираючись на досягнення НТП, створюються нові продукти. Стратегія «переслідування» — це коли промисловість, використовуючи існуючий дешевий ресурс (наприклад, працю), освоює виробництво конкурентної продукції (за зразками та дешевше), яка раніше вироблялась у розвинутих країнах. Але після того як країна з подібною стратегією закріплюється на ринку, можливий перехід до виробництва більш якісного та оригінального продукту. І, нарешті, стратегія «природних ресурсів», якої дотримуються країни, що багаті запасами нафти, газу або інших ресурсів.

Сучасні інтеграційні процеси є змістовно та структурно складними і по-різному впливають на економіки, посилюючи конкуренцію між підприємцями, формуючи нові умови та можливості бізнес-діяльності як на національному, так і на світовому ринку.

*А. О. Дегтяр, А. Б. Гончаров*

### **ОСНОВНІ НАПРЯМИ ВИРІШЕННЯ ПРОБЛЕМ МЕНЕДЖМЕНТУ В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ**

Функціонування сучасної соціально-культурної сфери характеризується наявністю жорсткої конкуренції, що загалом відповідає тенденціям розвитку суспільства в умовах ринку. Такий стан справ висуває перед менеджментом підприємства соціокультурної сфери задачі найбільш раціонального і ефективного використання обмежених ресурсів для досягнення конкурентних переваг, зниження ризиків діяльності, укріплення ринкового становища, покращення на цій основі фінансового стану та отримання прибутку.

Найвідоміші дослідження цих проблем опубліковані в наукових працях таких українських та зарубіжних учених, як Л. М. Варава, І. В. Воробйової, Р. М. Зеленської, Н. В. Кочубей, М. О. Клочко, С. Г. Коленько, А. О. Романової, Н. Д. Світайло, О. Ю. Щербини-Яковлевої та інших.

Метою цього дослідження є основні напрями вирішення проблем менеджменту в соціокультурній сфері в умовах сучасних ринкових реалій.

Під час досягнення поставленої мети вирішені такі завдання: розглянуті основні проблеми менеджменту підприємств соціокультурної сфери, а також особливості їх виникнення; запропоновані підходи до їх розв'язання.

Менеджмент у соціокультурній сфері функціонує в специфічних умовах, які зумовлені її особливостями, а саме:

- нематеріальним характером продукту (послуг), який виробляється;
- його оцінка залежить від сприйняття, мислення, духовних цінностей споживачів;
- використанням зазвичай витратного методу ціноутворення;
- дуже висока питома вага зв'язків із громадськістю (паблік рілейшенз) у загальному комплексі засобів просування продукту;

- відсутність чітко визначених показників, які характеризують підсумки, результати та ефективність діяльності.

Основні напрями вирішення завдань менеджменту підприємств соціокультурної сфери з урахуванням розглянутих особливостей зводяться до наступного.

Удосконалення просування продукту шляхом вибору відповідної маркетингової стратегії і здійснення заходів щодо її реалізації (формування позитивної громадської думки, привабливого іміджу, організація схвальних відгуків, розповсюдження захоплених чуток, реклама на радіо, телебаченні, біг-бордах, в Інтернеті, у громадському транспорті тощо).

Створення високоякісного продукту, орієнтованого на цільову групу споживачів, для чого проведення маркетингових досліджень з метою виявлення уподобань цільового сегменту ринку, а потім залучення висококваліфікованих фахівців зі створення продукту і виконавців, які вдало втілюють задум авторів.

Дуже важливим напрямом вирішення завдань менеджменту є забезпечення ефективної роботи персоналу підприємства, що може бути досягнуто шляхом створення дієвої системи матеріальних та моральних стимулів до праці, а також застосування сучасних систем оцінки результатів діяльності кожного працівника за основними ключовими показниками (використання системи KPI).

Спрямування зусиль менеджменту на означених напрямках повинно підвищити його ефективність та прискорити досягнення стратегічних цілей розвитку підприємства.

*О. О. Губарев, О. В. Серьогіна-Берестовська*

### **СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «СТРАТЕГІЯ» ТА СКЛАД ЇЇ КОМПОНЕНТ**

Стратегія (англ. strategy) – мистецтво керувати соціально-економічними процесами, визначення головного напрямку в досягненні кінцевого результату. Поняття «стратегія» почало вживатися у сфері управління на початку 60-х рр. ХХ ст. У науковій літературі зустрічаються різноманітні підходи до визначення поняття «стратегія», які можна об'єднати в декілька груп: стратегія як визначення основних довгострокових цілей і завдань підприємства, прийняття курсу дій і розподілу ресурсів, необхідних для виконання поставлених цілей (К. Ендрювс, А. Чандлер, А. Петров та ін.); набір правил для прийняття рішень, якими організація керується у своїй діяльності (І. Ансофф, К. Омає, Д. Хассі та ін.); план управління підприємством, спрямований на зміцнення його позицій, задоволення потреб споживачів і досягнення поставлених цілей (А. Стрікланд, А. Томпсон, А. Мескон, Р. Фатхутдінов та ін.); якісно визначена, узагальнена модель довгострокових дій організації, що необхідно здійснити для досягнення поставлених цілей за допомогою розподілу та координації своїх ресурсів (М. Портер, Б. Карлоф та ін.); визначені напрями для досягнення поставлених цілей (Д. Джонсон, Е. Шаффі, В. Немцов, В. Соловійов та ін.).

Проведений контент аналіз поняття «стратегія», наданий різними авторами, дозволив визначити, що основними компонентами цього поняття є: характеристика процесу, форма існування, дія; цілі та завдання, інструменти реалізації стратегії. Першу компоненту поняття «стратегія» характеризують категорії «ціль», «план», «модель», «напрямок розвитку», «концепція», у яких розкрито сутність поняття або дія. Другу компоненту характеризують інструменти реалізації

стратегії. Під інструментами реалізації стратегії більшість авторів розуміють вибір напрямів координації і розподілення ресурсів підприємства, методів конкуренції та організації бізнесу, з урахуванням впливу зовнішнього середовища. Однак у визначеннях, наданих таким авторами, як М. Мескон, М. Альберт, Р. Фатхутдінов, цей структурний елемент відсутній. Щодо третього елементу структури визначення поняття «стратегія» — результату реалізації — формулювання авторів розділились на три групи: результат стратегії як досягнення цілей (А. Чандлер, А. Стрікленд, А. Томпсон, М. Мескон, М. Альберт, Ф. Хедоурі, О. Віханський, Р. Фатхутдінов, В. Колпаков, Н. Куденко, В. Васильченко, Т. Ткаченко, І. Бланк); збільшення прибутку, зміцнення позиції на ринку (І. Ансофф, М. Портер, П. Дойль, Н. Шеховцева, А. Наливайко); розвиток організації (З. Шершньова, С. Оборська, В. Оберемчук, В. Белошайпа, Г. Загорний).

Д. А. Ломоносов виявив кілька суттєвих причинно-наслідкових залежностей у дефініціях стратегія: стратегія будується в контексті визначеного напрямку (сукупності напрямів), який у свою чергу передбачає існування наперед поставленої мети; сукупність послідовних дій, спрямованих на досягнення поставленої мети є процесом; у процесі досягнення мети стає можливим здобуття бажаного стану в майбутньому — визначеної наперед позиції; досягнення поставленої мети передбачає виконання ряду завдань, що встановлюються заздалегідь та підпорядковуються загальній меті; наперед визначені мета й завдання, а також заходи, що передбачають реалізацію цих завдань, формалізуються у вигляді планів. У планах містяться також дані про обсяг роботи за кожним із завдань, методи, викладені в певній послідовності, та означаються строки, необхідні для виконання завдань.

Таким чином, сутність поняття «стратегія» можна сформулювати як концепцію розвитку, яку представлено у вигляді довгострокового плану конкретних дій, здатних реалізувати цю концепцію та забезпечити конкурентні переваги на ринку.

*С. П. Шипова, І. В. Волобуєв*

### **АНАЛИЗ РЫНКА ФРИЛАНС-УСЛУГ И ЕГО ПОЛЬЗА ДЛЯ БИЗНЕСА**

Последствием мирового экономического кризиса 2008 года стала волна сокращения рабочих мест по всей Европе. За последние 5 лет рынок фриланса демонстрирует рекордный темп роста. Фриланс — свободный вид заработка, к которому приходит всё больше и больше специалистов. Прежде всего, по причине малой зависимости от уровня конкуренции на государственном рынке труда.

Уже появляются прогнозы, что к 2025 г. фрилансеров во всём мире будет свыше 3 млрд человек. Среди причин роста работающих на аутсорсе прежде всего выделяют: экономию времени на дорогу, независимость от места работы, свободу в выборе и смене деятельности, возможность оценивать работодателя самому, более высокий средний чек, и конечно же — безработицу.

Неудивительно, что превалирующее количество специалистов — миллениалы и поколение Z. Освоить новые технологии и применить свои таланты и навыки, а также всегда оставаться на связи с командой, не выпадая из рабочего процесса, им удаётся быстрее всех. Современные фриланс-площадки обеспечивают поиск подходящей и желаемой работы, а развитые платёжные системы дают



возможность легко получать доход в любой точке мира. Свыше 50% миллениалов (род. в 1981–1996 гг.) в ближайшем будущем планируют открыть собственный бизнес. Около 30% уже работают сами на себя, а 65% используют возможности фриланса для дополнительного дохода.

Интересно, что именно украинские независимые разработчики программного обеспечения занимают наибольшую долю рынка фриланса в Восточной Европе, предоставляя услуги в других странах, преимущественно в США.

90% успешных топ-менеджеров считают, что аутсорс выгоден с экономической стороны.

Как для специалиста, фриланс-площадка является дверью для расширения возможностей заработка, для работодателя фриланс-площадка является дверью к квалифицированной услуге. С возможностью моментально оценить опыт, портфолио, отзывы и другие необходимые данные, бизнесу легко даётся поиск узко квалифицированного или более выгодного специалиста.

Компаниям стоит применять альтернативный источник поиска сотрудников, ведь: содержание удалённого сотрудника сокращает расходы, увеличивает производительность труда, не требует дополнительного стимулирования и мотивации, позволяет подобрать гибкий график работы, предоставляет возможность нанимать в компанию не только местных жителей.

Несомненно, рынок фриланс-услуг может принести большую пользу для владельцев малого и среднего бизнеса. Вскоре, благодаря увеличению конкуренции среди самих фрилансеров, вырастет уровень их профессиональных навыков, в то время как придёт снижение стоимости их услуг. Также благоприятным и ожидаемым явлением также станет утверждение социальных пакетов для самозанятых фрилансеров как для полноценных работников.

*О. С. Белякова*

### **ПРИЧИНИ ДЕМОТИВОВАНОСТІ ПЕРСОНАЛУ ТА ШЛЯХИ ЇХ УСУНЕННЯ**

Ефективне стимулювання персоналу потребує від керівництва суб'єкта підприємницької діяльності не лише знань про методи мотивації праці, а й цільного їх практичного застосування без шкоди для фінансів компанії, її іміджу й репутації. Обмеженість ресурсів, конкуренція, глобалізація економіки є тими викликами сьогодення, що зумовлюють необхідність пошуку засобів забезпечення ефективної діяльності кожного суб'єкта підприємництва. Трапляється, що система мотивації, направлена на збільшення віддачі від персоналу, своїми впливами приводить до негативних результатів його роботи.

Актуальність досліджуваної теми полягає в тому, що ефективна організація виявлення демотивації працівників підприємства і своєчасне усунення антистимулюючих чинників визначає стабільність виконання планових показників і відбивається на кінцевих фінансових результатах підприємства.

Демотивація, що є процесом, зворотним до мотивації, являє собою зниження рівня стимулювання до досягнення цілей організації, яке зумовлено відсутністю чи ослабленням впливу сил, що спонукають людину до діяльності. Процес демотивації є поступовим і не відбувається одразу, він зумовлений впливом певних чинників, найчастіше внутрішньоорганізаційних. Кожен працівник індивідуально реагує на негативні для нього особисто виклики. Цей процес

розпочинається виникненням стресу легкого ступеня та закінчується повним відчуженням від керівництва, колективу й організації загалом. Для попередження демотивації персоналу в компанії необхідно в кожному структурному підрозділі своєчасно виявляти чинники, що спричиняють гострі реакції, які мають негативні наслідки.

Вивчення мотивації дозволяє зрозуміти, що змушує людей працювати, впливає на вибір ними способу дії і чому вони дотримуються його протягом деякого часу.

Згідно з теоріями Лаймана Портера і Едварда Лоулера, мотивація є функцією потреб, очікування і справедливості винагороди. Результативність праці залежить від наявності п'яти ключових категорій: зусилля, сприйняття, отриманих результатів, винагороди та міри задоволення. Вони розрізняють зовнішню і внутрішню винагороди, а також винагороду, сприйману справедливо.

Існують й інші теорії, але так чи інакше, переважна кількість авторів (Адамс, Лоуренс, Врум, Гріффін, Хакмен, Олдхем і інші) приходять до висновку, що мотивуючі чинники, потреби й очікування існують паралельно і не суперечать одне одному, та взаємодоповнюють одне одного, при чому для кожного індивідуума поєднання чинників мотивації і потреб унікальне.

Головною вимогою щодо застосування цих методів є довіра до персоналу, намагання забезпечувати позитивний емоційний стан та недопустимість тотального надокучливого контролю. Складно передбачити й спрогнозувати можливі варіанти поведінки працівників у певний період часу та на певному етапі розвитку підприємства, тому вибір засобів і методів впливу на підвищення результативності праці персоналу повинен відбуватися постійно і систематично.

Система стимулювання праці в умовах ринкової економіки є дуже важливим елементом в управлінні та розвитку сучасного підприємства, що повинна бути використана задля підвищення суспільно необхідної інтенсивності і якості роботи, для забезпечення кращого використання виробничого та трудового потенціалу.

*В. В. Долженкова, М. А. Шевердіна*

### **ВСЯ ЖИЗНЬ — ПРОЕКТ, А ТЫ В НЕЙ МЕНЕДЖЕР**

Весь мир — это целое. Люди и организации — это части целого. Наш мир устроен как система. И без определенных элементов система дала бы сбой. Понятие «организация» играет важную роль в человечестве. Ведь не будь организации во всем мире — везде царил бы хаос и беспорядок. Само понятие «организация» звучит так: «Организация — это группа людей, деятельность которых сознательно координируется для достижения общих целей». То есть, во главе любой организации стоит человек, и непосредственно человек выполняет процесс управления. Управление — сложный процесс, и состоит из ряда функций и связующих процессов. И чтобы достичь максимальной эффективности в управлении организации, человек должен уметь не только управлять людьми внутри этой организации, выполнять функции менеджмента и придерживаться определенных принципов управления, но и должен уметь управлять своими действиями непосредственно за рамками этой организации. И если человек сумеет правильно организовать и структурировать свою жизнь, как бы это не звучало,

то человек сможет добиться успехов в управлении маленькой организации, к примеру, в роли менеджера персонала; в управлении предприятия; в управлении огромной компании или даже целого государства. В данном случае человек является элементом огромной системы. Но может ли являться сам человек системой?

Человека можно соотносить с организацией, ведь любое предприятие — это открытая система, взаимодействующая с внешней средой. И как организация, человек тоже является открытой системой. Он также взаимодействует с внешней средой, причем с самого рождения. В организации для эффективного выполнения своих функций в процессе достижения целей применяется мотивация, стимулирование, власть, лидерство, управление конфликтами и другое. В жизни человека также наступает тот момент, в сознательном возрасте, когда он может целесообразно и разумно управлять своими действиями, поступками, словами. Человек начинает выполнять свою некую управленческую деятельность. Человек планирует, человек мечтает, тем самым мотивирует себя, человек контролирует, человек организует свою жизнь.

Менеджмент есть реализацией 4-х последовательных взаимосвязанных функций: планирование, организация, мотивация, контроль. Выполнение этих функций необходимо для эффективного достижения поставленной цели. Если соотносить эти функции с человеком, то он, непосредственно, тоже выполняет эти функции для достижения своих целей.

Любая деятельность должна быть целесообразной. Как и деятельность организации должна быть направлена на выполнение задач для достижения цели, так и человек, проживая свою жизнь, на каждом ее этапе, должен достигать целей. Достижение цели требует реализации основных функций: планирование, организация, мотивация, контроль.

Процесс принятия управленческих решений и коммуникационный процесс являются связующими процессами, поскольку объединяют все управленческие функции: планирования, организации, мотивации и контроля. В повседневной жизни эти связующие процессы являются неотъемлемой частью социальной жизни человека, так как действия человека и их последствия зависят от того, какое решение он принял, а умение коммуницировать облегчает социальную жизнь человека.

Рассмотрев теорию менеджмента и сопоставив ее с деятельностью человека, можно увидеть, что функции и процессы в менеджменте помогают не только эффективно организовать любое производство, но и достичь организованности в жизни человека.

*Р. М. Окулева*

### **ПЕРСОНАЛЬНЫЙ БРЕНД-МЕНЕДЖМЕНТ У МУЗИЧНОМУ БІЗНЕСІ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ**

Актуальність досліджуваної теми зумовлено потребою систематизації знання про вплив персонального бренду музичного артиста на сприйняття його творчості публікою та на формування естетичних, ідеологічних і культурних цінностей молоді.

Поняття персонального бренду виникло на зіткненні маркетингу, брендингу та відносин з громадськістю. У музичній індустрії управління персональним брендом є дуже ефективним інструментом маркетингової політики й одночасно «зброєю» масового впливу. Від того як використовується персональний бренд, залежить не тільки комерційний успіх музичного артиста, але й перебіг деяких процесів у суспільстві. Взаємодія цих процесів та явищ потребує міждисциплінарних досліджень.

Однією з перших постатей музичної індустрії, яку можна було б назвати людиною-брендом, був Елвіс Преслі, чий образ наглядно експлуатувався навіть поза безпосередньо музиковиробничим контекстом, що приносило великі прибутки компанії звукозапису. Образ Елвіса ще з 1950-х невіддільно існує паралельно до його музики, яка все ще має неабияку популярність серед меломанів. Використання брендів таких всесвітньо відомих гуртів, як «The Beatles», «Kiss», «AC/DC» та «The Rolling Stones» не тільки в музиці, але й для продажу брендovаних товарів, є актуальним і досі. Ці брендovані товари, або «мерч», дуже популярні навіть серед молоді, яка не належить до шанувальників цих гуртів.

Вдалил бренд окремого артиста чи гурту суттєво збільшує прибуток, забезпечуючи звукозаписувальну компанію великою кількістю контрактів для співпраці від рекламодавців. Ф. Котлер наводить асоціацію персонального брендингу з поемою Овідія «Метаморфози». Команда бренд-менеджменту (Пігмаліон) створює ідеальний образ музичної зірки (Галатея). Провідна концепція «капіталу бренду» Д. Аакера визначається як активи компанії, що забезпечують додаткову вартість. Батько теорії позиціонування Д. Траут вважає найважливішим ресурсом маркетингу диференціацію та розглядає лідерство бренду як платформу для створення довірливих відносин музиканта зі споживачами та колегами.

Існує думка, що капіталізм (а музичний бізнес є безпосереднім його проявом) зруйнував мистецтво, витягнувши виробництво на новий рівень. Ж. Бодрійяр у своїй критиці консюмеризму нагадує, що капіталізм лише закріпив споживання за гендерними моделями. Продукти музичної індустрії не є винятком, адже саме в музичних творах людина прагне віднайти себе. Життя суперзірки може нагадувати життя на вітрині, що спонукає маси до його наслідування. Бодрійярова концепція самотності в стадності (що подекуди перекликається з «габітусом» П. Бурдьє, тобто колективним індивідуальним) як найточніше передає той стан, в якому перебуває особа, що бажає наслідувати свого кумира.

Ідеологічний вплив музики (та тих, хто її виконує) є незаперечним. Особливо це стосується поп-культури та її здатності впливати на молодь: на її пріоритети та естетику. С. Жижек вважає ідеологію порожнім контейнером, який потребує бути наповненим. Згідно з Ж. Бодрійяром, культура споживання також нерозривно пов'язана з ідеологією. Це дуже помітно під час вивчення цього питання на прикладі жіночого тіла в патріархальній культурі хіп-хопу або на прикладі наркотиків та інших культових символів нездорового способу життя як опосередкованих популярності благ.

Отже, брендинг у музичному бізнесі можна розглядати в трьох основних напрямках: економічному (прибутковість артиста), культурно-мистецькому (вплив на всесвітню культуру через формування/підтримання соціокультурних стереотипів) та ідеологічному (створення та пропаганда цінностей).

*О. М. Крайнюкова*

### **THE COMPARISON OF MCDONALD'S IN AMERICA AND UKRAINE**

Now, it has become a very popular fast food. We do not think about what it consist of, the main thing is that it is fast, tasty, convenient and cheap. Although, this is an American invention, but in Ukraine it became so popular that the chain of stores developed more in Ukraine. Today, I want to compare prices for the same dishes, but in completely different countries: the country of the inventor and the company of greatest consumption. And so, let's take the well-known Big Mac. Before proceeding to comparison, it would be reasonable to understand what the big Mac index is. And so, the Big Mac Index is an unofficial way of determining purchasing power parity.

The big Mac index is based on the theory of purchasing power parity, according to which the exchange rate should equalize the cost of a basket of goods in different countries (that is, the ratio of exchange rates), only one standard burger is used instead of the basket, issued by McDonald's everywhere. In America it costs 6 dollars (158 grn). Yes, maybe seem, that it is a lot, but let's deal with salaries. In America average manager's salary is 8000 dollars. In our equivalent it is 210 000 grn.

Now 6 dollars doesn't seem such a big price for some kind of burger. In Ukraine Big Mac costs 71 grn (2.69 dollars) with average salary in 7000 (265 dollars). In Ukraine McDonalds are very popular and hundreds of people leave it for 5-7 dollars, that just eat well, but percentage ratio with America very big. In Ukraine the cost of Big Mac in two times smaller, but salary in Ukraine in 30 times smaller than America. Respectively, more profitable, of course, buy food in America since there percentage ratio of salary and costs smaller and means we spend less. Also with French fries. In America it cost 4 dollars (105 grn), but in Ukraine it cost 25 grn it is a one dollars. Maybe seem, that one dollar it is a few. Yes, it is a few, if in Ukraine the salary will be approximately equal to America. And so, if you see percentage ratio we still go to minus.

As for me, on the contrary, the country the producer should put the value of the product more because this is their idea, this is their pride. Plagiarized countries, on the contrary, should take into account the prices of the producer country and set in accordance with the prices in the country and salaries

*О. С. Белякова*

### **THE SINGLE BIGGEST REASON WHY STARTUPS SUCCEED**

Startups are the lifeblood of our economy and innovation across the globe. They create jobs, new products, dreams, and disruption. They are led by entrepreneurs who work hard to bring their ideas to life. Often overshadowed by failure, they persist and can change the world.

Take a look around at the products and services you are currently using and surrounded by. Why are they there? Well, it's because they are solving a problem or filling a need you would otherwise be experiencing.

This is how all great inventions and startup businesses are born – from a problem or need. From electricity, to the telephone, to the Internet, and more recently to PayPal and Facebook, great businesses are built on big problems.

Ideas are great, but they don't make money. Businesses make money. Once you can validate that people will open their wallets or their checkbooks for your product or service, then you have business idea.

It just makes sense. Before you pour your hard-earned cash and even more importantly, your time, into a business, you should want to know that the business would make money for you. Even before building a full or partial product, it is important to validate your assumptions.

Many business advisors, bankers, experienced entrepreneurs, and investors are saying that you should develop a business plan. There three specific reasons: to articulate their vision for the business, to document how they plan to solve key challenges, and to pitch their business idea to potential investors.

But if the startup organization is so clear, why do so many fail? That's what I wanted to find out. I wanted to find out what actually matters most for startup success.

So I looked at these factors accounted the most for company success and failure: the idea, the team, the business model, the funding. And of course, the timing.

СЕКЦІЯ:  
СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ТУРИЗМУ

*О. А. Барма*

**ИНФОРМАЦИОННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ ТУРИСТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ**

*Целью реализации государственных программ развития туристической отрасли в Республике Беларусь* является формирование и развитие современного конкурентоспособного туристического комплекса, внесение вклада туризма в развитие национальной экономики. Одним из параметров достижения поставленной цели (наравне с эффективным использованием всего корпуса туристических дестинаций) является информирование субъектов туристического бизнеса о туристическом потенциале страны посредством различных каналов коммуникации, в том числе и туристическими информационными центрами, размещенными как внутри страны, так и за ее пределами. Важным аспектом в данном направлении является интенсивное использование интернета, как универсального агрегатора информационного контента, способного выполнять функции маркетинговой коммуникации — оказывать воздействие на потребительское поведение пользователей, в том числе при выборе туристического продукта и услуги, а также места их физической реализации.

В белорусском сегменте интернет-пространства представлены различные интернет-ресурсы, информационный контент которых соотносится с туристической отраслью: сайты государственных учреждений и организаций, отвечающих за развитие сферы туризма (например, сайт Национального агентства по туризму); сайты туристических агентств и санаторно-курортных организаций (например, сайт туркомпании «Виаполь»), а также разнообразные по своему наполнению и представлению информации интернет-проекты. Цель вышеуказанных интернет-ресурсов — привлечение внимания как к отдельным объектам историко-культурного наследия Беларуси, так и ко всему имеющемуся корпусу туристических дестинаций.

Среди государственных интернет-ресурсов можно выделить следующие:

**BELARUS.BY** — официальный интернет-портал Республики Беларусь, который предоставляет рекламную информацию об объектах природного и историко-культурного наследия белорусского народа и условиях их посещения;

**BELARUS.TRAVEL** — официальный туристический портал Беларуси, который содержит перечень туристических продуктов и услуг, предлагаемых на территории страны.

Среди тематических интернет-проектов, рассматриваемых как субъектами туристического бизнеса, так и непосредственными потребителями туристических услуг, в качестве приоритетных можно выделить:

**Музеи Беларуси вместе с БЕЛКАРТ** (museums.by) — цель проекта: информирование туристов о ресурсном потенциале музеев страны и возможности их использования в туристических целях;

**Radzima.org** — краеведческий интернет-ресурс, который содержит сведения о историко-культурных достопримечательностях регионов бывшего Великого

Княжества Литовского. Проект содержит информацию о существующих объектах историко-архитектурного наследия, доступ к которым осуществляется в рамках действующего законодательства, и архивные сведения о «страчанай спадчыне».

Все вышеуказанные интернет-ресурсы доступны в режиме 24/7, информационный контент дублируется на иностранных языках, а структура размещения материала (в том числе фото- и видеоконтента) позволяет максимально полно использовать их при разработке групповых и индивидуальных туристических программ и маршрутов.

*Т. Д. Балащенко*

### **ФАКТОРЫ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ**

Туризм, как отрасль мирового народного хозяйства, оказывает большое влияние на развитие как отдельно взятого региона, так и всего мира в целом (благодаря своему скрытому экономическому потенциалу). Одним из наиболее распространенных видов туризма, являющимся привлекательным для международного туристического бизнеса, государств (ресурсодержателей) и самих туристов, является культурный туризм, основу которого составляют объекты историко-культурного наследия, традиции и обычаи, а также особенности бытовой и хозяйственной деятельности. Развитие культурного туризма является одной из главных задач для Республики Беларусь в условиях реализации национальных программ устойчивого экономического развития.

В рамках исследования, нами были выявлены факторы, оказывающие влияние на развитие культурного туризма в Республике Беларусь:

- географическое месторасположение: территория Республики Беларусь располагается в центральной части Европы, при этом характеризуется компактностью и отсутствием ярко выраженных природных препятствий;
- богатое историко-культурное наследие, сложившееся под влиянием особого геополитического положения на стыке западной и восточной цивилизаций, на границе европейской и византийско-русской культурных традиций — уникальные памятники археологии, архитектуры, монументального и изобразительного искусства разнообразных стилей и исторических эпох;
- разветвленная сеть музейных учреждений (более 150 музеев), расположенных как в городах, так и в сельской местности;
- безвизовое пребывание на территории страны в туристических целях (до 15 суток) граждан из 73 государств (в соответствии с Указом Президента Республики Беларуси №300 от 07.08.2019 «Об установлении безвизового порядка въезда и выезда иностранных граждан»);
- развитая туристическая и транспортная инфраструктура: большой выбор средств коллективного размещения и объектов общественного питания разных ценовых категорий; разветвленная сеть железнодорожного, автомобильного и воздушного транспорта;
- наличие информационных ресурсов (государственные, частные туристические web-порталы, сайты населенных пунктов, учреждений культуры, краеведческие интернет-проекты), которые могут использоваться для



розробки туристических маршрутов, как самими туристами, так и туристическими компаниями.

В тоже время необходимо отметить проблемы, оказывающие негативное влияние на развитие культурного туризма в Республике Беларусь:

- недостаточное владение иностранными языками сотрудниками учреждений культуры, работниками ресторанного и гостиничного бизнеса;
- сравнительно небольшое количество туристических интернет-ресурсов белорусского сегмента Интернета дублируют информацию на немецком, французском, итальянском, арабском языках, что ограничивает возможность их использования иностранными туристами, не владеющими английским языком;
- большинство учреждений культуры (библиотеки, центры народного творчества) имеющие свои музеи, не предоставляют об этом широкую информацию в интернет-пространстве, тем самым оказываются «вне поле зрения» туристов;
- отсутствие полноценных туристических информационных центров не позволяет использовать весь туристический потенциал региона/страны.

Таким образом, можно утверждать, что развитие культурного туризма в Республике Беларусь возможно как за счет эффективного использования уже имеющихся ресурсов, так и посредством развития туристических информационных центров; увеличения информации об объектах историко-культурного наследия в интернет-пространстве на иностранных языках.

*М. В. Федченко, В. О. Ємець*

### **НОРВЕГІЯ — КРАЇНА З ЕКОЛОГІЧНО ЧИСТОЮ ДУШЕЮ**

Останнім часом, тема екологічного туризму є досить актуальною. Чисельність його прихильників останніми роками безперервно зростає в усьому світі, а екологічна діяльність набула динамічного розвитку. Подальший розвиток цього виду туризму пов'язують з досить привабливими перспективами перебудови економіки, що стимулює зростання інших галузей: транспорту, зв'язку, торгівлі, будівництва, сільського господарства, виробництва товарів широкого споживання тощо.

Доречно розглянути цей вид туризму на прикладі Норвегії. Королівство Норвегія за статистикою вважається найблагополучнішою країною у світі і найбільш відвідуваною країною Скандинавії. Тільки за 2017 рік країну відвідало 6 252 000 туристів.

У Норвегії існують екологічно стійкі регіони. Тут туристів чекають не тільки чудові враження — вони допоможуть зберегти екологію та місцеві культурні цінності і водночас посприяють поліпшенню регіону як для місцевих жителів, так і для туристів.

Якщо туристам цікаві культурні пам'ятки, потрібно їхати в чарівні маленькі містечка з давніми традиціями — наприклад, Рьорус, або в села долини Сетесдал. Щоб дізнатися як культурне життя перегукується з фермерством, потрібно відправитися в подорож по Золотому маршруту, прокладеному по півострову Індеріой у Тренделага.

Тема екосвідомості з кожним днем стає все більш актуальною, тому буде правильним сказати про знак Green Travel. Він є пучком зеленої трави та використовується у Норвегії для маркування туристичних підприємств. Символ дозволяє туристам під час планування поїздки знайти екологічно сертифіковані варіанти розміщення і активного відпочинку. Всі продукти і послуги на порталі Visitnorway, помічені зображенням пучка трави, сертифіковані відповідно до екологічних стандартів.

Під маркування Green Travel підпадають такі системи еко-сертифікації:

1. The Green Key;
2. Eco-Lighthouse;
3. Ecotourism Norway;
4. The ecolabel Nordic Swan;
5. ISO 14001;
6. Blue flag.

Метою цих систем еко-сертифікації є підвищення усвідомленості в питаннях сталого розвитку туризму і зниження споживання ресурсів та енергії. Системи вживають необхідні і регулярні заходи зі скорочення впливу на навколишнє середовище з метою підвищити ступінь екологічної відповідальності своєї діяльності і підвищити безпеку робочого середовища.

Отже, у Норвегії індустрія туризму є одним із найбільших секторів економіки. А напрям екологічного туризму є надзвичайно перспективним та економічно доцільним. Багато туристів приїжджають до Норвегії, щоб побачити унікальні місця, та кількість туристів щороку збільшується. Саме цьому сприяє сертифікація екологічно відповідальних місць країни, що спрямована на підтримку їхньої діяльності, культурної спадщини та економіки країни.

*К. Р. Бульба, М. Ш. Мандао*

### **АРХІТЕКТУРНА СПАДЩИНА СРСР У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ДЕСТИНАЦІЇ**

Радянська архітектура наразі не часто опиняється у фокусі уваги працівників індустрії туризму. Туристу, який перебуває в пострадянському місті, у середньому достатньо 2 доби, щоб повністю оглянути історичний центр. Інші об'єкти потрапляють до уваги переважно в оглядових екскурсіях. Як це є, наприклад, у випадку Держпрому — пам'ятки архітектури світового масштабу. Натомість, очевидно, що забудова часів СРСР є цікавою і як приклад різних стилів архітектури, наявних лише на наших теренах, і як тло для проєктів, присвячених повсякденності.

Проблема місцевих жителів у тому, що вони не сприймають радянську архітектурну спадщину як цінність, оскільки не розбираються в її стилях, течіях і структурі, і тому не здатні показати її особливість туристам.

Варто відійти від ідеологізації туристичного простору та запровадити прийняття та сприйняття архітектури радянської доби не як пам'ятки СРСР, а як пам'ятки людям, які жили в ті часи. Це радикально змінило б і ставлення до власного міста, допомогло б сприйняти непросте минуле.

Щодо використання промислових зон та територій, то в Україні наразі існує багато проєктів реновації, джентрифікації радянських індустріальних

заводів, в котрих зберігається первозданий вигляд будівель, але змінюється спеціалізація з індустріальної в постіндустріальну — де виробництво спрямовано на надання послуги, а не товару. Переосмислення шляхів використання територій, які втратили свою економічну роль, дає змогу створити якісний комунікаційний простір для зростаючих місцевих громад. Покращення вже існуючих споруд і просторів, проведення фестивалів, ярмарок, концертів, які приваблюють людей з сусідніх міст, регіонів, областей, є одним з визначальних трендів сучасного українського туризму.

Такі майданчики стають окремим унікальним туристичним ресурсом, де люди творчих професій зможуть надихатися або реалізовувати історичні проекти, пов'язані з фотографією або телемистецтвом.

Проте другий пласт (типові радянські забудовлі) практично не включено до туристичного простору і надалі. Причин тому багато — нетиповість теми, специфічна естетика, незначна рентабельність проектів та ін. Однак варто згадати, що саме опосередкована присутність типової архітектури в нашому щоденному побуті зумовлює ментальність та загальну культуру поколінь. Тому дослідження цієї теми та її використання в контексті розвитку туристичного потенціалу DESTINATION надає можливість розкрити по-новому туристичний потенціал міст на пострадянському просторі.

*І. М. Безкоровайна, Ю. О. Шultzжинська*

### **ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ХАРКІВЩИНИ**

Згідно з аналізом туристичних потоків Харкова та його околиць, можна зробити висновок про те, що ресурси нашої країни дуже слабо використовуються. У всіх «на слуху» тільки вже устояні туристичні бренди під різноманітними назвами. Список найзначиміших популярних історико-культурних місць Харківщини можна легко згадати та довго перелічувати, але одразу видно, що головною ціллю просунення є саме місто Харків, а якщо спробувати зануритись у маловідоме?

Метою дослідження є історико-культурні ресурси Харківщини, які відображають значну цікавість для майбутніх туристів, якщо правильно організувати інформованість населення в цих місцях та показати їх важливість для історії регіону. Використання цих, можна сказати нових, ресурсів допоможе візнаменити туристичні пропозиції та відкриє нові враження та знання не тільки майбутнім туристам, а й жителям наших територій.

Почнемо з дистанції у 30 кілометрів на південний захід від Харкова. Там розташувалося стародавнє м. Мерефа, і мало хто знає, що воно має козацьке минуле. У давні часи Мерефа була базою українських козаків, які разом з полками Ізюму і Чугуєва контролювали північно-східні кордони Слобожанщини. Саме в Мерефі народився непереможний кошовий отаман Іван Сірко. Також незвичайною пам'яткою можна назвати будівлі. Йдеться про квартал двоповерхових унікальної архітектури, які побудували більше 105 років тому. У народі їх називають «бельгійськими будинками», оскільки звели будівлі за проектом співробітників склозаводу, які приїхали з Бельгії. Подібних кварталів на території Східної України немає.

Наступна пам'ятка знаходиться на околиці Мерефи — в с. Нижні Озеряни. Це хата-мазанка, якій, за різними даними, від 260 до 300 років. З огляду на історичну цінність будиночка, його перетворили в музей, зібравши приголомшливу колекцію предметів побуту, інтер'єру і одягу. Експозиція надає повне уявлення про те, як жили наші земляки в різні часи. Усі речі тут можна помацати руками, на відміну від звичайних музеїв, а ще можна покуштувати вареників зі старовинного посуду.

Продовжуючи тему, хочеться згадати й Бабаївський історико-краєзнавчий музей у с. Бабаї, в якому експонуються предмети Другої світової війни: солдатські листи, грамоти, а також розміщено стенди з інформацією про ветеранів селища та його визволителів, воїнів-інтернаціоналістів. Є куточок присвячений чорнобильцям-односельцям. Етнографічний матеріал «розповідає» про життя і побут селян. Тут представлені чудові зразки українського національного вбрання Слобідського краю, демонструються гончарні вироби усіх регіонів України та предмети домашнього вжитку: ринки, казани, монети, глечики, макітри, чугунки, дерев'яні ночви, колекція вишитих сорочок, рушників, скрині, знаряддя сільськогосподарської праці та знаряддя ремісничого виробництва.

Чугуїв вже три токи поспіль, 25 квітня, представляє міні-фестиваль писарства, де експонуються гігантські Великодні писанки, авторами яких стають місцеві художники. Писанка, як символ весняного відродження природи, відома багатьом народам світу, однак саме на фестивалі кожен з відвідувачів мав можливість по-новому відкрити для себе цей Великодній символ. Під час фестивалю проходить виставка-продаж виробів декоративно-ужиткового мистецтва, авторських пасхальних пасок і головне — відбуваються майстер-класи з розпису писанок та розважальна програма, що відображає фольклорно-етнографічне життя Слобожанщини.

Цей список можна продовжувати дуже довго, на це потрібно лише повне занурення в тему. Але навіть зараз можна сказати: і в непопулярних селищах є на що подивитись, а також хотілось би зазначити, що відкривати, вносити та розробляти щось нове можна і в уже існуючих туристичних маршрутах.

*А.-М. І. Доган, А. О. Новак*

### **SMART-CITY: ІННОВАЦІЙНА ТУРИСТИЧНА ДЕСТИНАЦІЯ**

У час технологічного, інформаційного прориву та розвитку, туристичні дестинації потребують нових інноваційних підходів у процесі надання туристичних послуг. При впровадженні новітніх технологій у туристичних дестинаціях, вони будуть більш конкурентоспроможними.

У більшості країн світу туризм посідає провідну нізку з напрямів розвитку економіки держав. Туристичні інновації сприяють відтворенню нових ідей та продуктів. Привабливими для сучасних туристів є міста та об'єкти, які використовують «розумні» технології. Таким чином, чим більше місто розвинуте у сфері смарт-технологій, тим комфортнішим воно буде для туристів.

*Екологічна тенденція.* Екологія — ця тема хвилює увесь світ. Багато розвинутих країн звертають увагу на екологічність простору. Почали поширюватися екопарки, лави із сонячними батареями (їх туристи можуть використовувати для підзарядки смартфонів), а також використання світлодіодного освітлення.

Сонячна енергетика залишається диковиною для України, не часто зустрінеш на вулицях міст, на підприємствах чи в державних закладах сонячні батареї. Але тим не менш, енергію Сонця українці починають використовувати й сонячні батареї поступово проникають на наш ринок.

*Все у смартфоні.* Жоден турист не може обходитися без інтернету та додатків в іншій країні. Смарт-місто повинно мати безкоштовний Wi-Fi у транспорті та громадських ділянках. Музеї стали використовувати QR-коди, які показують інформацію про об'єкт або вмикається аудіогід обраною мовою. Для комфортного перебування туриста у місті, смарт-дестинації повинні мати мобільний додаток. У ньому можна знайти місця, де можна переночувати, поїсти, розважальні та культурні об'єкти та іншу важливу інформацію.

*Транспорт.* Наявність єдиного електронного квитка на транспорт (наприклад, Харків запровадив «E-ticket»). Пасажиру достатньо просто прикласти транспортну карту або QR-квиток до валідатора — проїзд оплачено. Назви зупинок та інформація у наземному та підземному транспорті повинні дублюватися іноземною мовою. Оголошення зупинок також має бути двома мовами (наприклад, як у Київському метрополітені). Оплата міського транспорту повинна здійснюватися не тільки електронним квитком, а й за допомогою безконтактної оплати.

*Безпека.* Розміщення веб-камер у туристичних місцях для підвищення рівня безпеки туристів. Запровадження туристичної поліції, яка вже впроваджена в Одесі (туристична поліція починає свою роботу перед початком курортного сезону).

*Маломобільна група населення.* Для цієї групи населення вивіски про туристичні об'єкти повинні бути розміщені на різній відстані від підлоги, а також використані вивіски із шрифтом Брайля.

Отже, якщо місто впроваджує проект «Smart-city», туризм повинен бути у пріоритеті, задля розвитку інновацій у туристичній дестинації. Уже зараз у Харкові розробляється проект «Зупинка» для онлайн-відстеження руху громадського транспорту. Сьогодні Україна впевнено крокує шляхом впровадження концепції «Smart-city».

*А. В. Бессонна*

## **ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ПРОВЕДЕННЯ ОСВІТНІХ ЕКСКУРСІЙ**

Екскурсія являє собою наочний процес пізнання навколишнього світу, процес знайомства з особливостями природи, історії, побуту, пам'ятками.

Сьогодні екскурсія — це методично продуманий показ визначних місць, пам'яток історії і культури, в основі якого — аналіз об'єктів перед очима екскурсантів. Крім того, це цікава розповідь про події, що пов'язані з об'єктами.

На початку ХХ ст. виникла нова галузь знання — інноватика, тобто наука про нововведення, в межах якої стали вивчатися закономірності технічних нововведень у сфері матеріального виробництва. Мета інновацій в екскурсійній діяльності — створити нову модель інтеграції традиційного простору в сучасне освітнє середовище, яке сприятиме підвищенню інтересу учасників до краєзнавчої роботи за допомогою застосування інформаційно-комунікаційних технологій та залучення соціуму.

Театралізація під час проведення екскурсій стала найпопулярнішим інноваційним напрямом. Головною умовою ефективності театралізованих екскурсій є високий науковий рівень історичних реконструкцій. Один з напрямів екскурсії — музейні театралізовані свята — найбільш поширені і вже завоювали популярність.

Маршрутний аркуш розглядають саме як «замінник» екскурсовода, стимулятор самостійного освоєння певного простору, що забезпечує «свободу дій» в середовищі. Маршрутні аркуші насичені різноманітними завданнями і питаннями.

Квест-екскурсія — це організація відвідування колективом або індивідуально заздалегідь підібраних пам'яток екскурсійного показу, з метою ознайомлення та вивчення за допомогою спостереження, знайомства з іншими суб'єктами і рішення логічних завдань під інструктажем екскурсовода.

Анімаційні програми. Анімація — це послуга, при наданні якої екскурсант «втягується» в активну дію. Основана на особистих контактах аніматора з екскурсантами, на спільну участь їх у розвагах, пропонованих анімаційною програмою. Анімація сьогодні — це цілісний процес педагогічної взаємодії екскурсовода з екскурсантами по залученню в освітній процес, в активні, творчі стосунки в музейному туризмі.

Флешмоб — це заздалегідь спланована масова акція, в якій велика група людей з'являється в громадському місці, виконує заздалегідь зумовлені дії (сценарій) і потім розходить. Або діє по заздалегідь обговорених правилах на відстані та об'єднує свої дії в інтернет-просторі.

Музей у валізі — нова форма проведення екскурсій в музейному туризмі. У своїй діяльності екскурсоводи відходять від стереотипу — музею з експозиціями під склом і табличками «Руками не чіпати».

Майстер-клас — локальна технологія трансляції педагогічного досвіду, одна з форм ефективного професійно активного навчання, центральною ланкою якого є пряма демонстрація оригінальних практичних методів і прийомів освоєння.

Отже, інноваційні форми проведення освітньої екскурсії — це розширення культурно-освітніх і освітніх можливостей. Вони дозволяють створити ефективне мотивуюче освітнє середовище для людей, завдяки якому кожен зможе стати повноправним учасником та ініціатором розвитку екскурсійної діяльності.

*М. С. Козлов, Г. В. Бреславець*

### **ВІРТУАЛЬНІ ЕКСКУРСІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ ТУРИЗМУ**

Інтенсивний розвиток інтернет-технологій в останні роки та виникнення такого явища, як віртуальні екскурсії зокрема, дозволяють людині відвідувати будь-які визначні локації — міста, ресторани, кафе, готелі, пам'ятки тощо, не полишаючи при цьому місце звичного перебування, а використовуючи лише пристрої, що надають доступ до Інтернету.

Віртуальні екскурсії та подорожі — це презентації, що мають вигляд рухомих у довільному напрямку панорам, які дозволяють глядачам ознайомитися з об'єктами, які їх цікавлять (музеї, пам'ятки тощо) без реального відвідування.

Досить часто туристи, перед тим як обрати країну для відпочинку, збирають інформацію про неї в Інтернеті. Одним з найкращих інструментів, що дозволяє представити країну, є саме віртуальна екскурсія, яка викликає інтерес і бажання побачити всі цікаві місця на власні очі. Багато визначних пам'яток вже включили функцію віртуального перегляду на своїх офіційних сайтах, що дозволяє їм залучати більше користувачів.

Слід зазначити, що віртуальні екскурсії мають значний інтерес для багатьох категорій населення. Зокрема, люди з інвалідністю, які обмежені у пересуванні, мають змогу відчути себе не відчуженими від зовнішнього світу і розширити свій кругозір.

Актуальними віртуальні екскурсії є також і для молоді. Зважаючи на певний брак коштів, що внеможливає відвідання інших країн, онлайн-інструменти дозволяють частково задовольнити інтерес до подорожей.

Окремий інтерес становлять віртуальні екскурсії і для студентів спеціальності «Туризм». Маючи в освітній програмі стажування, екскурсійні поїздки в межах країни і за кордон тощо, віртуальні тури є необхідними для підготовки окремих практичних завдань з екскурсійної діяльності і розстановки пріоритетів відвідування тієї чи іншої пам'ятки.

Віртуальний туризм швидко розвивається, оскільки має низку привабливих властивостей як для споживача послуги, так і для виробника. Відзначимо найбільш значимі аспекти для споживача.

- 1) Мінімальне витрачання особистих ресурсів.
- 2) Можливість віртуально відвідати регіони і об'єкти, недоступні в реальному режимі.
- 3) Безпека. Очевидно, що ризиків під час подорожі в онлайн-середовищі менше, ніж під час реальних подорожей.
- 4) Безконтактний спосіб знайомства з регіоном є комфортним для мандрівників, які не володіють іноземними мовами, тому що не мають прямої вербальної комунікації з місцевими представниками, і дозволяє, таким чином, уникнути труднощів, пов'язаних з незнанням мови й браком знань про регіон перебування. Для деяких людей віртуальний туризм є підготовкою до реальної подорожі.

Серед інструментів, що найчастіше використовуються для створення віртуальних екскурсій, можна назвати наступні:

- 1) Карти Google.
- 2) Камери в режимі он-лайн.
- 3) Описи мандрівників.

Віртуальну екскурсію можна створити у вигляді презентації, сайту, фільму або комп'ютерної програми. Найпростішим способом є створення презентації і фільму.

Таким чином, можливість відвідувати культурні, історичні пам'ятки повинна стати масовою, в той час як широке розповсюдження інтернет-технологій надає такий шанс. Високий потенціал технології віртуальних екскурсій сприятиме розвитку вітчизняного туризму, спонукатиме виникнення нових типів туристичної реклами, а також популяризуватиме окремі туристичні об'єкти.

**ПРОВЕДЕННЯ МАСОВИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ЗАХОДІВ  
ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ЕТНОТУРИЗМУ В УКРАЇНІ**

На сьогодні фестивальна діяльність стала осередком збереження традицій у міському середовищі, потужним чинником етнічного туризму, міжкультурного та міжрегіонального спілкування. Вона позитивно впливає на відновлення культури окремих етносів і народів, сприяє створенню нових джерел доходів територіальних громад. Завдяки фестивалям зберігається й актуалізується національна мистецька спадщина, популяризуються культурно-історичні традиції регіонів, розвивається етнотворчість. Швидка динаміка розвитку фестивалів сприяла формуванню спеціалізованих тематичних дійств, зумовила необхідність використання професійного підходу до їх організації та проведення.

Серед тематичних фестивалів особливе місце посідають етнічні, які сприяють відродженню та впровадженню різноманітних етнічних традицій, і таким чином забезпечують збереження й розвиток традиційної культури етносів. До етнічних фестивалів належать: різноманітні свята, пов'язані з язичницькими віруваннями (Африканські фестивалі, Івана Купала, Маланка); святкування християнських обрядів та свят (Масляна); свята, які були започатковані ще в Дохристиянські часи, але під впливом релігії дещо видозмінилися, набувши статусу християнських (Венеціанський карнавал); святкування нового року в різних народів; сучасні «збірні» етнічні фестивалі («Фольклорум» Німеччина). У світі фестивальна діяльність позиціонується як один із аспектів формування бренду та потужних джерел стимулювання розвитку території, а, отже, всебічно підтримується органами місцевої влади. Формуються спеціалізовані фонди для підтримки фестивалів, активно залучаються різні верстви населення до їх проведення. Так, наприклад, у світі існує Європейська Асоціація Фольклорних Фестивалів (ЄАФФ). Її головна мета збереження, розвиток та популяризація фольклору окремих європейських народів шляхом організації фестивалів та використання сучасних телевізійних, комп'ютерних та інших інформаційних технологій. Особлива увага приділяється збереженню автентичних традицій та звичаїв, у зв'язку з чим актуалізується проведення етнічних фестивалів. У 2018 р. українська ГО ТО «Таланти 21-го століття» отримала офіційний дозвіл від ЕАФФ на проведення всеукраїнських національних чемпіонатів, а згодом і міжнародних кубків Світу, з фольклору за підтримки ЮНЕСКО. За період з 2018 по 2019 рр. ГО ТО «Таланти 21-го століття» організувала та провела I, II, III та IV національний чемпіонат України з фольклору у Харкові, Вінниці, Чернівцях та Запоріжжі відповідно; та I Кубок Світу з фольклору 4–5 травня 2019 р. в м. Чернівці. І попри нестабільну економічну та політичну ситуацію в країні, у кожному з цих заходів взяли участь близько двох тисяч талановитих українців та закордонних гостей, що ділилися культурними особливостями своєї рідної місцевості. У 2020 р. ГО ТО «Таланти 21-го століття» готова до проведення V Національного чемпіонату України з фольклору та II Кубку Світу з фольклору. На цьому феєричному святі зберуться більше трьох тисяч учасників. Фольклорні, народні, аматорські вокальні гурти, танцюристи народної хореографії, майстри ремесел, музиканти та майстри відтворення старовинних



обрядів з усієї країни та з-за кордону зберуться на одній з кращих сцен України — на ВДНГ м. Київ, 23–24 травня, щоб представити свій талант та передати його наступним поколінням. Фестивальний рух стає все більш популярним і залучає все більшу кількість сфер культурного життя суспільства. Відвідуючи нові місця, мандрівник хоче долучитися до реальності іншого народу, його світогляду, відчути особливість чужої культури, познайомитися з місцевими традиціями, опинитися в незвичайній обстановці. Саме фестивалі, як найбільш наповнені активністю і культурним змістом події, надають українцям можливості поділитися і зацікавити туристів своїми етнічними особливостями, автентичною культурою та фольклорними традиціями.

*A. D. Synko, K. D. Spesyotseva*

### **THE IMPORTANCE OF ECOTOURISM**

Our work is dedicated to special type of tourism called-ecotourism and we would like to emphasize on its importance in today's life. According to the latest scientific research, humanity has already used the main part of Earth's resources. It's terrifying but there is a way out. Ecotourism is a bright example of saving.

So what is ecotourism? As defined by the International Ecotourism Society, ecotourism refers to “responsible travel that conserves the environment and improves the well-being of local people”. Also called “nature tourism”, the objective of ecotourism is to minimize the impact brought about by tourism on the environment. The idea is to focus on uniting conservation, communities and sustainable development through the means of travel.

People who engage in ecotourism need to abide by certain guidelines. The principles of ecotourism are beneficial for the world as a whole, given the constantly deteriorating climatic conditions. Given below are the benefits of ecotourism:

Ecotourism focuses on unadulterated, pristine natural environments;

It builds cultural and environmental awareness;

It encourages positive experience for visitors as well as hosts;

It minimizes the impact if tourism on the environment;

It boosts employment and financial opportunities for local people;

It encourages conservation by providing financial benefits in its favour.

Ecotourism helps protect natural habitats and pristine environments. The wealth of poorer countries is often tied up in natural resources like forests, minerals and land that could be used for agriculture. Exploiting these resources often means altering or destroying wildlife habitats and beautiful natural landscapes. Ecotourism allows countries and communities to build their economies without harming the environment, which means that local wildlife can thrive and visitors can enjoy untouched destinations. What is more, there is a new value for natural areas — value which is still based on the collection of natural resources, but as a way to attract people for the purpose of enjoying the landscapes, wildlife, and cultures found in and around such areas. Simply put, ecotourism creates value for natural areas that remain pristine, unaltered, and, well, natural. For example, a tropical jungle is worth more alive and well when ecotourists pay to see lemurs in Madagascar or Toucans in Brazil instead of cutting the jungle down for agricultural space or timber.

By the way, this form of tourism has a great number of advantages, because it doesn't need a lot of money and has good influence on people's health. Ecotourism has become the most popular among young and active part of the population, among students, looking for the new places and chip resting. Last years an older people like to recover physical strength with natural way. Few years ago humanity hasn't known about the global ecological problems, as do now. We can't find in the world map environmentally sounded countries and cities. Quantity of such cities and places is going down. There are few reasons for unfavorable terms such, as an excessive pollution of the environment, air oversaturated by the deleterious matters, radioactive contamination as result of using an atomic energy and atomic weapons. Because these reasons international ecotourism has became developed earlier, than Ukrainian ecological tourism. Ecotourism is included resting in the environmentally sounded regions. Here are a lot of them in our country. It makes Ukraine to be attractive to nature-lovers and ecological travelers.

To sum up, our work has proven the importance of ecotourism. Moreover, we realized that Ukraine has all opportunities for its further development.

*Я. В. Сахарова, Л. С. Курьонкова*

### **ВПЛИВ РЕКЛАМИ НА ЕСТЕТИЧНЕ СПРИЙНЯТТЯ МІСТ УКРАЇНИ**

Нині в організації туристичної діяльності досить важливе місце посідає естетичне сприйняття міста як туристичної дестинації. За даними Державної служби статистики України, у 2019 р. кількість іноземних туристів, які відвідали державу, становить 39 605 осіб. Цей показник зростає з кожним роком, що говорить про зацікавленість Україною як туристичним продуктом на міжнародному туристичному ринку. Але попри таку позитивну динаміку, залишається кілька проблем, які заважають туристичному розвитку регіонів України та держави загалом. Таким чином, метою дослідження є виявлення чинників, що стримують туристичний розвиток в Україні та місті Харкові.

Харків на національному туристичному ринку виступає як адміністративний, історико-культурний, промисловий, спортивний і діловий центр, а в регіоні туризм є одним із пріоритетних напрямів розвитку. Концентрація більшості історико-культурних туристичних пам'яток міста знаходиться в його центральній частині. У Харкові розташовані унікальні місця та вулиці, що мають виняткове історичне та культурне значення.

Пріоритетним напрямком розвитку Харкова є переорієнтація його на інформаційно-креативне місто, а також великого туристичного міста Східної Європи. Попри значну кількість програм розвитку туризму, у місті залишаються невирішені певні проблеми. Зокрема, це наявність великої кількості зовнішньої реклами на фасадах більшості споруд у центральній частині міста, що передусім псує їхню естетичну привабливість. За білбордами вже давно не видно міста, а написи «Нотаріус», «Банк» і «Стрижка-укладка-манікюр» ховають красиві фасади старих будівель. Зовнішню рекламу і недоладні вивіски не один рік звинувачують у нівеченні вигляду міста.

Наприклад, у місті Київ з 2018 р. міська рада обмежила розміщення зовнішньої реклами та заборонила рекламу в історичному центрі. Протягом 2018–2019 рр. у Києві демонтували 1331 незаконну рекламу вивіску в центральній

частині міста. Концепція Києва щодо реклами виглядає приблизно так: територія міста розділена на п'ять форматних зон, для кожної з яких діють свої правила розміщення. Одне з головних досягнень ініціаторів нововведень — значно зросла нульова зона, де розміщувати рекламу заборонено. До неї увійшов весь історичний центр Києва з Софією Київською і Києво-Печерською лаврою, інші історичні місця, а також парки і сквери.

У нульовій форматній зоні (історичний центр Києва, пам'ятники архітектури, парки, сквери) реклама заборонена. Винятки становлять спеціальні рекламні конструкції на фасадах площею до 3 кв. м, спеціальні рекламні конструкції під кутом 90 градусів до фасаду площею до 1 кв. м, афішні (інформаційні) тумби і художні композиції на кшталт зелених насаджень, які використовуються як реклама.

Форматна зона 1 (центральна частина Києва). Можуть розміщуватися конструкції до 2,16 кв. м включно (є винятки).

Форматна зона 2 (навколоцентральні райони правого берега, частина Солом'янського та Шевченківського районів). Можуть розміщуватися конструкції до 8 кв. м включно (є винятки).

Форматна зона 3 (практично всі спальні райони Києва, найбільша форматна зона). Можуть розміщуватися конструкції до 36 кв. м включно (є винятки).

Форматна зона 4 (магістральні вулиці, проспекти, шосе, зокрема Бориспільське шосе, проспект Бажана, Кільцева дорога, Столичне шосе, вул. Полярна і ін.). Можуть розміщуватися конструкції до 75 кв. м.

Окрім Києва, зовнішня реклама в центральній та історичній частинах міста заборонена в Одесі, Львові, Ужгороді, Житомирі тощо. Попри таку позитивну тенденцію, Україна продовжує посідати четверте місце у світі за кількістю зовнішньої реклами, поступаючись за цим показником лише Молдові, Узбекистану та Лівану.

Отже, надмірна кількість реклами і неякісне міське планування послаблюють розвиток пізнавального та пішохідного туризму в Харкові. Оскільки саме вони є причиною спотворення загальної картини міста, тобто зовсім відсутній стиль Харківщини. Звісно, цей регіон володіє унікальними місцями та вулицями, що мають виняткове історичне та культурне значення, але проблема в тому, що величезна кількість реклами затісняє усі принади нашого краю.

Вирішивши ці проблеми, країна може покращити свій туристичний потенціал, а також можливо збільшиться кількість туристів у регіоні.

*М. Г. Лахман, Я. О. Проскуріна*

## **БЕНЧМАРКІНГ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ ТУРИСТИЧНИХ ПІДПРИЄМСТВ УКРАЇНИ**

PR-діяльність стала невід'ємною частиною багатьох підприємств, а процес формування та оцінки іміджу сучасної компанії, особливо у сфері послуг, вважається її найважливішою метою. Кожна компанія хоче систематично керувати своєю репутацією. В основному це пов'язано з необхідністю забезпечення динамічного розвитку, залучення інвестицій, підвищення конкурентоспроможності та збільшення капіталу.

Сьогодні для багатьох підприємств сфери послуг конкуренція має глобальний характер, тому не випадково основною метою більшості з них є досягнення світових стандартів якості туристичних послуг. У цьому випадку конкурентний інтеграційний бенчмаркінг може бути використаний як один із найкращих способів задоволення потреб усієї компанії на світовому ринку туризму. Виходячи з цього, імідж української туристичної компанії не поступається лідеру світової туристичної галузі. Ця сучасна методика управління, основана на досвіді кращих туристичних компаній, може використовуватися туристичними підприємствами для підвищення їх конкурентоспроможності.

Бенчмаркінг — це невпинний систематичний пошук і впровадження найкращих і різноманітних практик, що приведуть організацію до досконалої форми. Основним змістом бенчмаркінгу туристичних підприємств може бути виявлення референтних підприємств, які досягли значних успіхів у будь-якій функціональній галузі, особливо на ринку туристичних послуг, і ретельно вивчити їх бізнес-процеси та адаптувати отримані результати до власних умов.

Бенчмаркінг передбачає активну участь партнерів, які діляться інформацією про бізнес-процеси. Тому концепція конкурентної інтеграції бенчмаркінгу включає новий елемент — взаємодію, яка може покращити ефективність туристичного підприємства, спираючись на досягнення власних конкурентів. У рамках професійних асоціацій, асоціацій, маркетингових альянсів можна проводити відкритий та добровільний обмін інформацією між конкурентами на основі показників конкурентно-інтеграційного бенчмаркінгу.

На сьогодні українська туристична галузь має достатньо альянсів, спілок та асоціацій для підтримки й сприяння розвитку туристичної інфраструктури. У країні діють Всеукраїнська асоціація туристичних операторів, Всеукраїнська молодіжна туристична асоціація, Асоціація працівників навчальних закладів України туристичного та готельного профілю, Туристична асоціація України, Укрсоюзтур і багато інших. Сьогодні Асоціація лідерів туристичної галузі об'єднує сім основних гравців на ринку туристичних послуг — компанії «Агентство «Пан-Юкрейн», «Вояж-Київ», «Кандагар», «САМ», «ТЕЗ Тур», «Туртесс Тревел», «Проланд».

На жаль, можливості бенчмаркінгу як методології мультиплікації знань у маркетингових альянсах не отримали широкого визнання в туристичній сфері та всієї економіки України. Сьогодні мало хто з вітчизняних компаній, особливо тих, що працюють у сфері послуг, хочуть розкрити секрети свого успіху. Зазвичай, тут має місце національна звичка до так званих комерційних таємниць. Однак саме бенчмаркінг дозволяє організаціям скористатися кращими методами інших компаній, уникаючи «винаходу колеса». Дотримання цієї концепції не тільки покращить імідж туристичної, готельної та ресторанної галузей України, але й імідж України в цілому.

Отже, застосування основних компонентів конкурентно-інтеграційного бенчмаркінгу в туризмі, готелях та ресторанах може стати рушійною силою для зміни сучасного формату. Аби сформувати бенчмаркінг у цивілізований спосіб визначення своєї ринкової позиції на галузевому ринку, слід розробити чіткий процес, який повинен ґрунтуватися на співпраці та укладанні партнерських угод, враховуючи специфічну ситуацію на ринку туристичних послуг України.

*М. Ш. Мандао*

### **РИЗИК-МЕНЕДЖМЕНТ І ЕФЕКТИВНІСТЬ АНТИКРИЗОВОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В ТУРИЗМІ**

Для підприємств сфери туризму дуже складно ігнорувати ризики і вести господарську діяльність без їх урахування. У наші часи все може змінитися буквально за кілька днів або тижднів з багатьох причин. Зростаюча конкуренція, постійний прогрес і зміна смаків людей та багато інших факторів — підштовхують компанії аналізувати ринок, запобігати ризикам і навіть міняти вектор розвитку.

Основна мета ризик-менеджменту — внесок у процес максимізації вартості організації, тобто збереження нею повністю (або частково) своїх ресурсів або отримання запланованого прибутку.

Сутність антикризового управління — грамотне управління підприємством і його ресурсами з метою запобігання кризи або з метою виходу з кризи, якщо така трапилась.

В узагальненому вигляді завдання цих двох дисциплін у туризмі зводяться до: виявлення причин і основних факторів виникнення ризиків; якісної і кількісної оцінки ризиків; вибору стратегій управління; управління ризиками до прийнятного рівня; моніторингу змін ринку з метою виявлень ризиків і контролю виконання запланованих заходів; аналізу та оцінки результатів.

Туризм — сфера, яка вкрай схильна до впливу величезної кількості зовнішніх чинників. Економічна ситуація у своїй країні та інших туристичних напрямках, політичні чинники, стабільність роботи туроператорів, курс валют, погодні умови.

Усе це створює ризики постійно, і кожна компанія повинна у своїй стратегії передбачати можливості їх виникнення.

Також у великих компаніях існують спеціальні відділи, які моніторять будь-які коливання ринку, геополітику, економічні явища тощо. Усе це робиться з метою закласти ризики у цінову політику і не дозволити компанії втратити гроші навіть у разі непередбаченої ситуації.

Також дуже вагомим фактором є менталітет людей: що вони звикли робити, чого вони побоюються і чого очікують від відпочинку. Розуміючи це, туроператори формують більш цікаві пропозиції, а також у разі наростання невизначеності в очах туриста (з економічних чи політичних чинників) — корелюють ціни, щоб жадібність та спрага заощадити перемогла страх невідомості.

Але є фактори, які неможливо спрогнозувати чи протидіяти їм. Як правило, це форс-мажорні чи аномальні явища, такі як: торнадо, епідемія, землетрус, аномальна спека та багато інших. У таких випадках компанія намагається мінімізувати свої збитки у вигляді прямих збитків та втрачених можливостей, наслідуючи правилам антикризового управління.

Усі ці дії допомагають великим компаніям залишатися на плаву і заробляти гроші. Чим більша компанія — тим складніше і довше їй реагувати на мінливі ринкові умови. Це і є причиною, за якою туристичні підприємства так активно займаються ризик-менеджментом і антикризовим управлінням.

Ризик-менеджмент і антикризове управління — слова незнайомі для багатьох дрібних компаній. Але для збільшення масштабів діяльності, використання нових технологій і потенціалу компанії, а можливо і для виходу на нові ринки — ці два поняття повинні бути присутніми в її роботі майже кожен день.

## **МОТИВАЦІЙНА СИСТЕМА ЯК ЗАПОРУКА УСПІХУ ТУРИСТИЧНОГО ПІДПРИЄМСТВА**

Питання мотивації персоналу є актуальним на будь-якій стадії життя підприємства, особливо пов'язаного з туризмом. З плином часу у людей змінюються потреби і з'являються нові, однак незмінними є потреба у визнанні результатів праці і справедлива оплата. І кожна організація повинна бути досить гнучкою, щоб задовольнити ці потреби.

Наскільки ефективна організація — визначають її співробітники. Їх поведінка залежить від внутрішнього і зовнішнього середовища, але прагнення до досягнення певного результату надає саме внутрішнє середовище. Сутність мотивації полягає у задоволенні потреб працівників, які виникають упродовж їхньої діяльності.

Основна причина створення мотиваційної системи на туристичному підприємстві — підвищення результатів роботи за рахунок задоволення потреб працівників, оскільки задоволені працівники, у сучасних умовах ринку, є основною запорукою успіху підприємства. У сфері соціально-культурного сервісу та туризму існує декілька основних чинників: заробітна плата, умови праці та задоволеність результатом.

Для того щоб краще мотивувати співробітників і зробити систему мотивації максимально прозорою і зрозумілою, пропонується прив'язати розмір оплати праці до показників ефективності. При тому для різних посад можуть бути свої показники, відповідно до обов'язків. Підсумковим показником ефективності буде вважатися інтегральний показник, який включає кілька коефіцієнтів, що охоплюють аспекти робочого процесу. Це дає високу гнучкість і здатність підлаштуватися під всі умови.

Наприклад, для менеджерів з продажу показниками ефективності можуть бути план продажів, кількість оброблених клієнтів, відсоток конверсії. Також є можливість включити нематеріальні фактори, такі як ввічливе спілкування з клієнтами. Так, наприклад, можна ввести коефіцієнт задоволених клієнтів, де нормативним показником буде відсутність скарг, а при їх появі — показник знижуватиметься, що прямо впливає на зарплату.

Для вищих і керівних посад можуть бути свої коефіцієнти, у тому числі залежать від того, як ефективно працюють співробітники і чи досягає організація поставлених цілей.

Для керівника відділу продажів може бути введений показник, який включає середнє значення підсумкової ефективності всіх співробітників, і чим гірше працюють підопічні, тим сильніше це впливає на зарплату керівника. Тому потрібно застосовувати заходи: проводити тренінги, покращувати навички або звільняти непрацездатних співробітників, щоб дати шанс новим і сміливим, тобто працездатним.

Нематеріальне стимулювання також відіграє важливу роль. Це один з ключових чинників того, наскільки співробітник задоволений своєю роботою: різноманітні корпоративні заходи, корпоративний стиль, подарунки на свята — допомагають співробітникам відчутти свою значущість і більше згуртувати колектив.

Сутність цього підходу полягає в можливості пов'язати між собою співробітників і керівників, зацікавити в ефективній роботі як перших, так і других, а також дати підприємству можливість швидко адаптуватися під мінливі ринкові умови, що є частим явищем у сфері туризму

Отже, стабільна робота підприємства соціально-культурного сервісу та туризму — це сукупність безлічі факторів. Серед них співробітники відіграють ключову роль, оскільки жоден процес не відбувається без участі людини. Задоволені співробітники працюють краще і розвивають компанію, і поки організація піклується про своїх людей — люди піклуватимуться про неї.

*Н. А. Минко*

### **МЕТОДИ МОТИВАЦІЇ ПРАЦІ В ТУРИЗМІ**

У сучасному менеджменті все більшого значення набувають мотиваційні аспекти. Мотивація персоналу є основним засобом забезпечення оптимального використання ресурсів, мобілізації наявного кадрового потенціалу підприємств соціально-культурної та туристичної сфери. Основна мета процесу мотивації ґрунтується на отриманні максимальної віддачі від використання наявних трудових ресурсів, що дозволяє підвищити загальну результативність і прибутковість діяльності підприємства.

Розрізняючи види мотивації, слід виокремити наступні: зовнішня мотивація — мотивація, не пов'язана зі змістом певної діяльності, але зумовлена зовнішніми відносно до суб'єкта обставинами, внутрішня мотивація — мотивація, яка пов'язана не з зовнішніми обставинами, а з особливостями діяльності; позитивна і негативна мотивація.

Залежно від стимулів, що застосовуються, методи мотивування праці працівників туристичних підприємств поділяють на економічні, адміністративні та соціально-психологічні.

Адміністративні методи ґрунтуються на владі, дисципліні та покаранні: вони базуються на ієрархії управління. Організаційні (або як їх ще називають — адміністративні) способи мотивації персоналу орієнтуються на праві керівництва туристичного підприємства вимагати від підлеглих дотримання правил трудової діяльності та виконання вимог організації. Найпоширенішим з цих методів є покарання.

Економічні методи базуються на використанні економічних стимулів: за їх допомогою здійснюється матеріальне стимулювання працівників.

Найпоширеніші з них: грошові виплати за досягнення об'ємів продажу туристичних продуктів, індивідуальні доплати як винагорода за володіння певними навичками та успіхи в роботі, надбавка за реформування та розвиток системи організації праці та управління. Серед прикладів матеріального негрошового стимулювання є відпочинок та подорожі, участь робочого складу в рекламних тиражах, організація корпоративного навчання іноземним мовам, оформлення корпоративних страхових полісів, стажування та підвищення кваліфікації за рахунок компанії тощо.

Соціально-психологічні методи основані на використанні моральних стимулів до праці і впливають на персонал з допомогою психологічних механізмів з метою переведення адміністративного завдання в усвідомлений обов'язок,

внутрішню потребу людини в особі працівника підприємства туристичного спрямування. Типовими соціально-психологічними стимулами є створення нормального психологічного клімату й творчої атмосфери; усна подяка в присутності колег; задоволення культурних і духовних потреб працівників; встановлення соціальних норм поведінки і соціального стимулювання розвитку колективу; соціальний захист; встановлення моральних санкцій і заохочення.

Основною особливістю управління персоналом туристичного підприємства та підприємств соціально-культурної сфери в ринкових умовах, зважаючи на кризовий економічний стан у країні, є зростаюча роль особи працівника. Виключно за умови врахування особливостей наявного складу працівників, застосування всіх видів та методів мотивування праці підприємство зможе сформувати надійний та стабільний склад працівників, які будуть зацікавлені в успішній діяльності підприємства та виявлятимуть бажання й надалі залишатися в компанії, а все це, у свою чергу, створить сприятливі умови для функціонування підприємства на ринку.

*Г. В. Бреславець*

#### **ПСИХОГРАФІЧНА СЕГМЕНТАЦІЯ ТУРИСТІВ ГОТЕЛЬНОГО КОМПЛЕКСУ CLUB GRAND SIDE 5\*/CLUB GRAND AQUA 5\***

Сегментація — розподіл аудиторії на окремі групи з однаковими інтересами. Існує безліч способів сегментації цільової аудиторії. Серед них немає поганих і хороших методів, але є ті, які підходять більше або менше для конкретної ситуації і ніші бізнесу. Метод Котлера дозволяє сегментувати аудиторію по чотирьом великим параметрами: географічним, психографічним, поведінковим і демографічним.

Класифікація цільової аудиторії за географічним принципом дозволяє проаналізувати регіони, області, міста і селища з урахуванням інтересів жителів.

Сегментація за демографічним принципом полягає в поділі клієнтів на групи за статтю, віком, розміром сім'ї, рівнем доходу, національності і посади. Ці чинники є найпопулярнішими при аналізі цільової аудиторії, оскільки вдоволення і потреби клієнтів тісно пов'язані саме з демографічними ознаками.

За допомогою психографічного сегментування користувачі поділяються на групи за суспільним класом, способом життя, типом особистості, цінностями, емоціями. Психографічна ознака дозволяє аналізувати, як користувачі здійснюють покупки. Наприклад, підлітки роблять емоційні покупки, а люди 35-40 років — ретельніше планують і продумують кожну покупку.

У готелях ClubGrandSide 5\* / ClubGrand Aqua5\* склад гостей — змішаний: 80% Німеччина, 20% Чехія, Польща, Італія, Франція, Нідерланди. Увагу буде приділено Німеччині.

Розглянемо сегментацію туристів готелю

За віковою ознакою:

- діти від 4 до 12 років, адже саме з цього віку вони можуть відвідати міні клуб у готелі;
- молодший шкільний вік — період життя дитини від 6-7 до 12 років;
- підлітки від 12 до 18 років. З цього віку вони можуть відвідати підлітковий клуб у готелі;



- дорослі від 18 до 55 років;
- люди літнього віку.

Сегментація за цілями відпочинку:

- дозвілля, рекреація і відпочинок;
- відвідування знайомих і родичів;
- ділові та професійні цілі;
- лікування;
- екстрим;
- спорт.

Сегментація за рівнем доходів:

- середній;
- вищий від середнього;
- високий.

Відповідно до сегментації у готельних комплексах ClubGrandSide 5\* / ClubGrand Aqua5\* сформовано спеціальний комплекс послуг для відповідної категорії приїжджаючих, аби зробити їхній відпочинок незабутнім.

## СЕКЦІЯ: СХОДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

А. В. Ожога-Масловська

### ЯПОНІЗМ ЯК СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Тривала політична і культурна ізоляція країни Сонця, що сходить, дозволили зберегти унікальність її культури, а мода на «все японське», яка зародилася у Франції як світовий культурний феномен, отримала назву *Japonisme* (*японізм*). До регіонів, на які поширився вплив японської культури, відносять Європу, Америку і навіть Австралію. Дослідники цього культурного явища вважають, що завершився бум *японізму* під час Першої світової війни, найпізніше – до Другої світової війни. З наближенням війни образ Японії набував ознак агресивності та втрачав популярність.

У країнах Європи, що знаходилися в різних історичних, політичних і соціальних умовах, цей вплив має свої національні ознаки і відмінності. У волелюбній Франції, що стала на той час «меккою» для митців всіх національностей, *японізм* набув найбільшого поширення і простежується майже у всіх сферах: живопису, графіці, пластичних мистецтвах, моді та ін. Східну Європу хвиля *японізму* «накрила» із затримкою на 20–30 років.

Розвиток *японізму* в Україні мав власні особливості. На початку ХХ ст. мода на «все японське» проникла і в українське культурне середовище завдяки мандруючим до Європи українським художникам, меценатам-промисловцям, що привозили до України твори японського мистецтва, які купувалися на європейських аукціонах, а також вченим-мандрівникам, котрі безпосередньо досліджували культури країн Азії. Проте після революційних подій з 1920-х рр. на території України настають часи політичних і культурних репресій, що призвело до знищення не тільки сходознавчої школи, а й митців та їхніх творів, які, на думку режиму, не відповідали його ідеології. Така участь настигла Михайла Бойчука та його учнів, у творчості яких яскраво проявлений вплив японської художньої традиції. Український *японізм*, перерваний на льоту, довгі роки залишався за дверима майстерень художників, так і не реалізувавши себе повноцінно.

Накопичений творчий потенціал «вибухнув» наприкінці ХХ ст. після проголошення незалежності України у 1991 р. Отримана свобода і відкриті кордони надали українським митцям можливість творчих експериментів і пошуків. Активне звернення до японського художнього досвіду в останні десятиріччя дозволяє констатувати нову хвилю *японізму* в українському мистецтві. У мистецьких практиках українських художників спостерігається як безпосереднє наслідування японської художньої традиції (мистецтво живопису сумі-е, каліграфія, оригамі та ін.), так і введення японських образів та мотивів у контекст власних мистецьких меседжів (живопис, графіка).

Мистецтво кераміки стало одним із яскравих напрямів українського *японізму*. Українські гончарі активно опановують славнозвісну японську технологію випалу *раку*, яка надає багато можливостей для експерименту при запіканні полив.

Представники українського акціонізму — одного з мейнстрімів сучасного постмодернізму, доволі часто звертаються до японського художнього досвіду у своїх практиках. Мистецтво чайної церемонії та каліграфії, бойові мистецтва, японська флейта сякухачі та ін. стають елементами перформансів та хепенінгів.

Сьогодні спостерігається тенденція відчуження японського мистецтва від своєї основної культурної, історичної та соціальної основи й використання японського художнього досвіду українськими митцями як способу національної самоідентифікації в пошуках власної художньої мови.

*А. В. Тимофєєнко*

### **ІМАГОТИП «ЯПОНІЯ ЯК ЖОВТА НЕБЕЗПЕКА»: ІСТОРИЧНІ І СУЧАСНІ РЕЦЕПЦІЇ**

Формування концепту «жовта небезпека» пов'язане з занепокоєнням західних держав щодо потенційної агресії з боку азійських країн. Під концептом «жовта небезпека» розуміється складний комплекс суспільно-політичних настроїв, що формувалися з кінця XIX ст. у масовій свідомості західноєвропейських країн та США. Уперше цей вираз використано французьким публіцистом П. Больє, але його поширення пов'язується із суспільно-політичною діяльністю німецького імператора Вільгельма II, який був стривожений несподіваним пробудженням Сходу. Побоювання щодо активізації зовнішньої політики Китаю та Японії спостерігалися також у Російській Імперії, до складу якої на той час входила Україна.

Сприйняття Японії як жовтої небезпеки сформувалося під впливом Російсько-Японської війни (1904–1905 рр.). Європейська інтелектуальна еліта лише спостерігала за подіями війни, але не втручалась. У європейській свідомості ще панував міф про Японію, як про «втрачений рай». У 1921 р. відбулась Вашингтонська конференція — символ встановлення дружніх відносин між Китаєм, Японією та рядом західних країн.

На початку 30-х рр. XX ст. спостерігається значний вплив японських емігрантів на соціокультурне життя США. Новий поштовх «жовтої небезпеки» вже не могли заперечувати ані європейці, ані американці. В іноземних ЗМІ формується антияпонська пропаганда, а японців починають називати «жовтими макаками», натякаючи на «жовту небезпеку».

Формування імаготипу Японії як «жовтої небезпеки» підкріплюють події Другої світової війни (1939–1945), у якій далекосхідна країна підтримує політику німецької імперії. Імператорський уряд зміцнював переживання європейського співтовариства зовнішньополітичною діяльністю, адже його основною метою було «створення образу непереможної як у військовому, так і в духовному відношенні держави, що несе народам Азії звільнення від білого імперіалізму і майбутнє процвітання». Японський милітаризм тривалий час відображався у взірцях масової культури та наукових доробках дослідників як нова загроза європейським країнам.

Друга світова війна завершилась 2 вересня 1945 р. підписанням Акту про капітуляцію Японії. Перед міжнародною спільнотою постало питання співіснування різних народів, у зв'язку з чим уряд союзницьких військ вирішив трансформувати «вчорашніх ворогів» у «теперішніх партнерів». Політика, економіка,

соціокультурна сфера стали головними каналами налагодження міжнародних відносин між країнами.

Кінематограф, як одночасний ретранслятор суспільної думки та творець соціальних міфів, також став каналом поступової трансформації відносин Японії та західного світу. У кіномистецтві імаготипу «жовта небезпека» властива дуальність, що знаходить відбиття в полярних образах ворогу і жертви (1945–1970), а також моністичність: образи японського воїна (1970–1994), якудзи та ніндзя (1994–2015). Зі становленням Японії як світового лідера (з 1970 р.), заснуванням «Японського Фонду» та активною участю Японії в діяльності ООН спостерігається поступова трансформація імаготипу «жовта небезпека» в імаготип «країни з високотехнологічним розвитком».

*Цяньжуй Тан*

### **СТИЛЬ ШИНУАЗРІ: ВИТОКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

Стиль, який отримав назву шинуазрі, відігравав важливу роль у формуванні естетичних смаків і, відповідно, мистецьких творів у більшості європейських держав XVIII ст. Історіографічний огляд означеної проблематики досить широкий, охоплює різноманітні напрями і види мистецтва. Окрім того, в окремих європейських країнах збереглися історично-культурні архітектурні ансамблі XVII–XVIII ст. зі збереженими пам'ятками мистецтва у стилі шинуазрі.

У цілому ситуація з виникненням і розповсюдженням стилю шинуазрі уявляється наступною. Перші зразки китайського мистецтва до Європи потрапляють через країни-«контактери» з Далекосхідними цивілізаціями, значними морськими державами, які стали «піонерами» у торгівлі з Китаєм і Японією. Голландець Ян Нейхов опублікував свої враження від відвідування двору китайського імператора династії Мін у 1655 р. Більш ніж 100 естампів з китайськими замальовками, розміщених у його творі, стали зразками для подальшого продукування і вважаються тією основою, звідки Європою став поширюватися «китайський стиль». У 1667 р. серія естампів німецького гравера Анастасіуса Кіршера викликала цікавість до Китаю Людовика XIV, за наказом французького короля його апартаменти у Версалі були прикрашені китайськими тканинами.

Саме двір «короля-сонце» і його Версальський ансамбль, який на той час в інших європейських монархів став вважатися символом смаку і витонченості, фактично започаткував «шинуазрі» як самостійний напрям у європейських культурі і мистецтві.

Окрім цікавості до усього екзотичного, характерного для панівних у XVII – XVIII ст. стилях бароко і рококо, увага до зразків китайського мистецтва мала під собою й певні ідеї, багато у чому побудовані на легендарних уявленнях. Так дослідниця М. Неглинська вважає, що у їх основі — розповіді про мудрих і сильних китайських правителів, які дослухалися до порад філософів та були «батьками» для своїх підданих. Подібні уявлення співпадали з концепцією абсолютної і, в той же час, «просвітницької» монархії, яка була закладена у правління Людовика XIV і відповідала устремлінням інших європейських монархів.

Відповідно, більшість елементів і проявів «шинуазрі» були, як вже згадувалося, започатковані у Версалі. Завдяки зведенню й оформленню Порцеляново-

го Тріанону розпочалася мода на численні «китайські палаци», кабінети, павільйони по всій Європі. Їхнім важливим атрибутом стали колекції далекосхідної порцеляни, а згодом імітація європейськими виробництвами.

Так звані «порцелянові кімнати», китайські лаки (предмети, які належать до декоративно-ужиткового мистецтва), навіть устрій паркових ансамблів у «східному стилі» — усе це розмаїття вимагало вже не просто репродукування, але й естетичного підґрунтя. Ним стала ідея про «духовну довершеність і гармонію світу», яку Захід втратив, але віднайшов у Китаї. У той же час постійний і масовий попит на «китайщину» призвів до того, що європейське виробництво починає засвоювати китайські зразки, шукаючи нагоду прилаштувати наявні технологічні можливості до випуску творів, які б нагадували китайські і, в той же час, неминуче «асимілюючи» їх для власних потреб. Означені процеси призводили до неоднозначних і складних процесів, які відбувалися в шинуазрі, уже як у самостійному явищі європейської культури.

В Україні стиль шинуазрі не набув широкого розвитку, але мав окремі прояви як явище, запозичене з країн Європи — Франції, Австрії. Більш виразно звернення до китайської спадщини і її мистецьке осмислення простежується в художньому процесі кінця ХХ — початку ХХІ ст. В умовах глобалізації та загальносвітового інтересу до культури країн Східної Азії китайський компонент у мистецькому житті Європи зростатиме.

*О. Д. Сосік*

#### **ЄГИПЕТСЬКА ТЕМА У ТВОРЧОСТІ ВІЛЬГЕЛЬМА КОТАРБІНСЬКОГО**

У ХІХ ст. в європейському мистецтві надзвичайного поширення набули орієнтальні мотиви. Інтерес до вищезгаданої тематики почався після походу Наполеона Бонапарта на Єгипет і створення ним у Каїрі інституту, який займався дослідженням стародавньої єгипетської культури. Так, вже у 1850-х роках розквіт археологічної науки, яка «<...>виступивши за межі університетів, наукових товариств й академій, звернула на себе увагу широкої публіки». Єгипет збурював цікавість не тільки істориків, а й митців, серед яких був і Вільгельм Котарбінський (1848–1921), котрий одним із перших привніс «до вітчизняного мистецтва єгипетські мотиви». Звернення художника у своїх роботах до тематики Стародавнього Сходу співпадали з періодом еkleктичних пошуків у мистецтві ХІХ ст. й увібрали в себе стилістичні віяння академізму, декадансу та символізму.

Академічні рефлексії у єгипетських студіях В. Котарбінського позбавлені пафосу класичних традицій «створення високих істин». Умовність сцен і камерність сюжетів, певна театральність та ідеалізованість образів виводили на перший план естетичні прагнення майстра. До таких робіт належать «Годування ібісів», «Мелодії Нілу», «Клеопатра», два твори під назвою «Єгиптянка» та фризи на стінах червоної вітальні будинку Ханенків «Алегорія Давнього Єгипту. Тронна зала», «Алегорія Давнього Єгипту. Сцена поклоніння», «Алегорія Давнього Єгипту. Атрибути влади фараона». Останні вирізняються дослівним цитуванням високого мистецького стилю означеної епохи країни, виконаної у кращих традиціях історизму. Адже тут всі елементи є підпорядкованими один одному, що створює відчуття «врівноваженої й ритмічної» композиції.

Всі вищезгадані роботи датовані приблизно останніми роками XIX — початком XX століття, коли головними тенденціями академічного живопису були спрощені, дещо легковажні сюжети розважального характеру, які користувались попитом серед буржуазії.

Відбиток декадансу несуть на собі картини «Жертва Нілу», «Тріумфатор», «Сон. Донька Каїру». Сакралізація смерті, страждань та занепаду у зазначених роботах відображала Есхатологічно-апокаліптичні настрої та трансцендентні страхи перед невідомим майбутнім, що панували у суспільстві епохи *fin de siècle*. Загалом, зображення мерців було головною домінантою декадентського мистецтва, позаяк воно пропонувало по-новому переосмислити відношення до вітальності та смерті, ховаючи жахи та кошмари за завісою естетизму та витонченості «краси вмирання». Натомість, у творах «Янголи пірамід», «Мойсей», «Туман Нілу», «Сфінкс», «У країні пірамід», «Авангард», «Смерть первістків» прослідковуються яскраво виражені ознаки символізму. Підкреслена нематеріальність зображення, якої В. Котарбінський досягав за допомогою сутінків та туману, занурює у ірраціональну реальність, де світ християнства злився із космогонією Стародавнього Єгипту й створює «контраст дійсного, містичного і фантазійного».

Отже, в єгипетських візіях В. Котарбінського віддзеркалилась загальна атмосфера та культурна ситуація доби *fin de siècle*. У розглянутих роботах знайшли відображення різноманітні художні напрямки другої половини XIX століття. Синкретичність зображення, об'єднання сюжетів європейської та східної культур у роботах митця відповідали специфічному світосприйняттю людини межі століть.

*А. Ю. Корнєв*

### **КИТАЙСЬКІ ПЕЙЗАЖІ АРТЕМА РОГОВОГО**

Художник Артем Роговий (нар.1988) належить до молодого покоління митців, чия творча біографія відбиває процеси, що відбувалися в харківському арт-середовищі на початку 2000-х рр.: плюралізм творчих методів, втрата монополії держави на визнання художніх досягнень, організацію виставок тощо. Чимало молодих українських митців саме на початку 2000-х об'єднуються в різноманітні творчі угруповання.

Артем Роговий, здобувши освіту в Харківській державній академії дизайну і мистецтв, приєднався до утвореного випускниками того ж ЗВО творчого об'єднання «ДеГраЖ». Його члени відобразили у його назві власну художню концепцію, поєднавши у своїй творчості принципи декоративного мистецтва, графіки і живопису. У ретроспекції найближчими до себе зразками вони бачили художників доби сецесіону, при цьому не прагнули наслідувати певних авторів, залишаючи свободу для власного творчого висловлювання.

Артем Роговий по-різному подає ті жанри, які нині належать до його творчого репертуару. Прийом поєднання реалістично та декоративно трактованих елементів художник використовує у пейзажі. Конкретика пов'язана із використанням мотивів, набутих художником у його плернерних експедиціях. Незвичним і надзвичайно цікавим є художній проект, в межах якого члени групи «ДеГраЖ», у тому числі й А. Роговий, здійснили дві плернерні експедиції до КНР. За

результатами цих експедицій проведені виставки як у КНР (м. Нінбо), так і в Україні (м. Харків).

Пленерні подорожі дали змогу художнику зібрати багатий візуальний матеріал, а також зробити перші етюдні проби. Екзотичність природи й архітектури Китаю, своєрідність кольорової палітри природного і матеріального середовища постали перед А. Роговим у своєрідному професійному виклику. Відгукнувшись переважно пейзажним жанром, А. Роговий зміг вирішити певні складнощі художнього характеру через поширення елементів декоративізму у роботах китайського циклу. При цьому автор продемонстрував саме європейський художницький досвід і тим самим викликав зацікавленість та дискусії у китайського глядача.

Найбільш показовою в цьому плані є робота «Гора Чан Кайші», виконана за пленерними матеріалами, зібраними в околицях м. Нінбо. Моноліт скелі займає дві третини живописного полотна, залишаючи тільки вузьку стрічку неба, яка дозволяє підкреслити масштабність гори. При цьому фактура скельної породи сама постає декоративним тлом, ніби прошитим тріщинами із кольоровими стрічками скупой рослинності. Горизонтальна скельна «вишивка» перерізається водоспадом, який є не тільки центральною віссю картини, але ще одним декоративним елементом. Його тонке водяне «різьблення» срібною ниткою виділяється на тлі темної гірської ущелини. Таким чином, навіть не ставлячи перед собою первинного завдання діалогу з китайською культурою, А. Роговий продовжує китайську традицію зображень у жанрі шань-шуй (гори-води).

У картині «Хуанг Яо» головним природним персонажем постає дерево. Його звивистий силует, посилений фактурою задерев'янілих пагонів, є, так би мовити, дуже китайським на вигляд, викликаючи у пам'яті мистецтво бонсаю і в той же час нагадує про улюблені модерном звивисті лінії. На противагу щільно прописаному стовбуру, його крона і оточуюча зелена місцевість Південного Китаю вирішені як декоративне тло. Схил гори постає своєрідною ширмою, що «присуває» до глядача центральний план, підкреслюючи могутність старого дерева. Ту ж роль порівняння об'ємів виконує і присутній стафаж (човен з екзотичним рибалкою).

Творчі горизонти А. Рогового продовжують розширюватися, демонструючи досягнення і нові надбання харківської школи живопису.

*С. Б. Рибалко*

### **КІМОНО В ПРОСТОРІ ЯПОНСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

Незмінність крою японського одягу спричинила розмаїття текстильних технік та засобів його оздоблення. Площинність кімоно дозволяла використовувати у розробці декору кімоно майже все художнє надбання.

Писемна культура збагатилась зображальний реєстр декору кімоно як каліграфічно досконалими текстами, так і зображеннями-ребусами, де ієрогліф виконує роль ключового слова. Багатозначність ієрогліфіки й омонімічність японської мови використовувалися для утворення інформаційних повідомлень з підтекстом, який розраховано на освіченого глядача. Водночас, літературні тексти, написані японською, рясніють костюмними асоціаціями й образами, що також відіграють важливу роль у конструюванні смислу.

Мінімалізм японської архітектури зумовив сприйняття кімоно як найяскравішої деталі інтер'єру, внаслідок чого склалися норми репрезентації одягу, де він постає як річ та картина. Модульність архітектури яскраво ілюструє мислення конструктивними елементами, завжди кратними. Той самий принцип кратного модуля можна бачити і в оригамі, ікебані і, особливо, в кімоно, яке не тільки є базовим модулем для більшості типів одягу, а й саме складається за модульним принципом, де одиниця виміру — стандартна ширина тканини (тан). Кімоно утворюється накладанням та скріпленням полос тканини.

Тривала політична ізоляція країни стала часом її автохтонного розвитку, що призвело до відпрацювання досконалих форм і рішень, їх трансформації та адаптації в інших галузях мистецтва та культури. Костюм у зазначеному сенсі найбільш яскраво ілюструє цей процес. З одного боку, він увібрав найкращі досягнення живопису, графіки й архітектури, активно використовуючи, нерідко цитуючи архітектурні пам'ятки, відомі живописні твори та прославлені графічні серії. З іншого — він сам стає елементом архітектури, функціонуючи як екран або ширма. Запозичивши художні рішення з різноманітних живописних жанрів, костюм сам активно впливає на жанровий репертуар живопису, сформувавши окрему групу розписів — зображення розвішаного на підставці одягу (тогосоде бьобу). У деяких випадках фрагмент кімоно, обрамлений паспарту, виконує функцію живописної картини, посівши законне місце живописного сувою в ніші.

У графіці укійо-е кімоно спіткала доля не тільки бути зафіксованими, а й стати визначальним фактором у розвитку сюжетно-тематичного репертуару та навіть у самій композиції зображального простору. За едоських часів виокремлюється рекламний напрям гравюри, який позначається на тематиці кольорових естампів; складається крупноплановий тип композиції з ракурсними, переважно зі спину зображеннями красунь, що дозволяло продемонструвати усі подробиці декору.

У семіотичній структурі декору кімоно чітко визначаються різноманітні елементи, пов'язані з театральним життям міста. Певні групи візерунків були похідні від театральної символіки, міцно пов'язаною з її репертуаром та стилем і відтак ідентифікували театральні вподобання та соціальний статус людини, що їх вживала у своєму одязі (візерунки театру но прикрашали одяг аристократів, а но — містян). Окремі варіанти декору були винайдені акторами і носили суто персональний характер, відбиваючи індивідуальний смак, винахідливість, іронію. Зрештою й зображення самих акторів потрапили до костюмних комплексів, утворивши помітний сегмент серед аксесуарів (портрети акторів на віялах, нецке у вигляді акторів тощо).

Заборони адміністрації Токугави щодо використання дорогоцінних матеріалів та яскравих кольорів як у театрі, так і серед містян спричинили звернення до всіх галузей художньої практики в пошуку новітніх рішень. Так виникли вільно розписані кімоно, з'явилися складні техніки трафаретного розпису, простота матеріалів компенсувалася оригінальними дизайнерськими рішеннями.



**ЖАНР РОМАНСА В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ:  
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

XX в. для китайской музыки — время интенсивного освоения европейских жанров: опера, симфония, кантата, инструментальные жанры для европейских инструментов и др. Не стал исключением и жанр вокальной миниатюры европейского типа — романс или художественная песня (по аналогии с немецкой *Kunstlied*), — не только органично вписавшийся в академическую музыкальную культуру Китая, но и занявший одно из ведущих мест в творчестве китайских композиторов. Однако, несмотря на столетнюю национальную романсную традицию, ни в современном музыковедении (китайском и западном), ни в китайском композиторском творчестве до сегодняшнего дня не существует единого жанрового подхода к вокальной миниатюре. Поэтому камерно-вокальная лирика Китая требует научного осмысления, прежде всего, с позиции теории жанра.

Сложившиеся к настоящему времени подходы к трактовке художественной песни позволяют говорить о двух тенденциях. Согласно первой, китайская камерно-вокальная миниатюра не должна подстраиваться под западные традиции, в частности, отождествляться с *Kunstlied*, поскольку национальные особенности китайской культуры должны быть приоритетными. Исследователи, придерживающиеся данного подхода (например, Ван Юйхэ, Ван Даянь, У Цюнь, Цю Суюэцин и др.), заявляют о необходимости расширения понятия «художественная песня», предлагая индивидуальные жанровые «расширения». Например, включают в это понятие песни из спектаклей, кинофильмов и телепередач, обработки народных песен, песни для хора, поп-музыку и др.

Вторая тенденция в понимании жанра художественной песни — преобладающая в китайском музыковедении — является более традиционной, однако не менее убедительной. Следуя этой концепции, художественными песнями можно считать камерно-вокальные миниатюры, выражающие личностные переживания, написанные на профессиональные высокохудожественные стихи, зачастую созданные для конкретных голосов (тенор, меццо-сопрано и т.д.). Главная же особенность заключается в особой роли аккомпанемента (фортепиано либо оркестра), которая имеет равноправное с вокальной партией значение, а не является просто поддерживающим сопровождением. В данном случае, композитор, вопреки сложившейся в китайской композиции практике, сочиняет вокальную и инструментальную (-ные) партии одновременно.

Размышления китайских музыковедов и композиторов о феномене «художественная песня» сходятся в том, что в области китайской камерной вокальной лирики возможно дифференцировать несколько жанровых разновидностей, среди которых — выделить одну максимально близкую понятию «романс» в его европейском понимании. При исследовании феномена художественной песни европейского типа в китайской музыке наиболее перспективным является апеллирование к жанровой дефиниции «романс», поскольку она представляется универсальной в изучении разновидностей камерной вокальной лирики в музыкальном искусстве различных национальных культур.

## НАТЮРМОРТ У ТВОРЧОСТІ ПАНЬ ЮЙЛЯН

Пань Юйлян (1895–1977) — одна з найвідоміших постатей у китайському мистецтві ХХ ст. Непересічна особистість, мисткиня, чия творчість стала містком між культурами Сходу та Заходу, вона привертає увагу фахівців різних галузей гуманітаристики.

Пань Юйлян здобула художню освіту в Шанхаї. Її першим учителем був Хон Є, який підготував її до вступу в Шанхайську школу мистецтв (згодом — інститут мистецтв) у 1918 р. Очоловав школу Лю Хайсу — прибічник західних методик у галузі художньої освіти. Саме його методика викладання, побудована на сполученні національної та західної традиції, складає основу сучасної художньої освіти. Він же й сприяв відрядженню молодої мисткині до Франції удосконалювати живопис.

У Європі Пань Юйлян провела 7 років. Вона навчалася в Ліоні, Парижі, Римі; відвідувала музеї та виставки, вивчала європейський досвід. Зазвичай дослідники фокусують увагу на жанрі «ню» у творчості мисткині, однак її натюрморти були також новітнім явищем у контексті національної художньої традиції.

Роботи в жанрі натюрморту відбивають естетичні орієнтири Пань Юйлян, які не вичерпуються імпресіонізмом, як прийнято вважати. По-перше, у колориті та живописно-пластичній інтерпретації форм простежуються як імпресіоністичний, так і постімпресіоністичний та фовістський підходи. Постановка натюрмортів, засоби експонування предметів свідчать про глибоке знання авторкою історії мистецтва та кращих творів старих майстрів. Елементи натюрморту присутні у її численних портретах та автопортретах, де крім речей, що характеризують предметне середовище, в якому показана модель, майже завжди наявні квіти. Їхня трактовка часто наближується до відомих творів Поля Сезанна, Вінсента ван Гога, Поля Гогена та Анрі Матісса, взірців голландського живопису XVII ст.

З якими би художніми напрямками не солідаризувалася художниця, неповторну своєрідність її роботам приносило поєднання елементів західних художніх прийомів із засобами художньої виразності, притаманними китайській художній традиції, серед яких — орнаментальність, тяжіння до флоральних мотивів і яскравих кольорів, залучення каліграфії до композиційної структури. Від китайської традиції походить й певна площинність зображення, яка простежується навіть у композиціях, де передбачається передання глибини простору: використані прийомів лінійної перспективи не підтримується і часто протирічить розподілу тональної насиченості кольорів. Таке явище спостерігається в натюрмортах в інтер'єрі і нівелюється в крупнопланових, фрагментованих композиціях.

Пань Юйлян писала натюрморти не лише олійними фарбами, а й використовуючи суто китайські матеріали — чорну туш та акварельні фарби, що дозволяло поєднати витончену ретельну графічну проробку елементів із ніжними розпливами фарби та досягати ефекту повітряного середовища.

Серед об'єктів зображення в натюрморті превають квіти, що цілком природно для мисткині з Китаю, де квіти становлять окремий жанр. Після квітів

найчастіше Пань Юйлянь писала фрукти — рум'яні яблука, груші, персики. Майже обов'язковим елементом її композицій є ваза, часто порцелянова, з китайським орнаментом. Присутні у творчості мисткині й типові для академічної пропедевтики постановки в інтер'єрі, з використанням музичних інструментів, різних предметів та тканин.

*Юїдін Се*

### **ОБРАЗ МИТЦЯ В КИТАЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ**

В умовах сучасних культурних процесів, коли акценти зміщуються до візуальних, екранних, масових форм, зростає актуальність досліджень образу митця, осмислення якого, за визначенням сучасних дослідників, у постмодерністській філософії виводить на перший план ідею симулякра. Відтак є потреба у перегляді змісту багатьох мистецьких категорій, серед яких і образ митця — головного «актора» в історії мистецтва.

На відміну від європейської цивілізації, де перші розповіді про митців з'являються лише у XV ст. (праці Джорджо Вазарі або Кареля ван Мандера), у Китаї інтерес до персон митця простежується вже від III–IV ст. В історичних записах різних місцевостей у рубриці «про незвичне» з'являлися відомості про художників, оскільки вони часто вирізнялися способом життя, поведінкою серед пересічних підданих Піднебесної. Однак в образотворчому мистецтві ситуація протилежна: якщо в країнах Європи автопортрет до XVII ст. стане одним із узаконених жанрів у різних видах мистецької діяльності, то в китайській художній практиці автопортрет набуватиме розвитку лише у XX ст. Відражені до Франції набувати європейського досвіду китайські живописці після повернення на Батьківщину демонструють новий підхід до зазначеного жанру: умовність зображення зміниться ретельною передачею фізичної подоби та емоційно-психологічного стану.

Проблеми еволюції образу художника потрібно розглядати не лише в мистецтвознавчій площині, а й перш за все в культурологічній. Методологічним підґрунтям подібних досліджень є праці Л. Баткіна, Л. Бежина, С. Данієля, О. Семеніцевої, С. Соколова-Ремізова, Є. Штейнера. У працях зазначених учених обґрунтовано онтологічні та гносеологічні засади досліджуваного феномену. Зокрема, зазначається, що в онтологічному аспекті образ митця є цілісним конструктом, в якому поєднані конкретні та узагальнені уявлення про творчу особистість на певному етапі розвитку культури. На його формування впливають як образ людини, так і уявлення про особистість, прийняті в тій чи іншій культурі. У гносеологічному аспекті потребує уваги проблема співвідношення наукового та буденного сприйняття творчої особистості, можливість її адекватного пізнання.

Система функціонування мистецтва і його значення в житті суспільства дозволяють розглядати соціальні, комунікативні, аксіологічні та семіотичні аспекти образу художника. Їх зміст визначається засобами утворення художньої комунікації (художник-твір-глядач), уявленнями про цінність мистецтва і творця.

*О. Н. Нелина*

### **ТРАДИЦИОННЫЙ СЛОВАРЬ (КОША) КАК ИСТОЧНИК И ОТРАЖЕНИЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ «АМАРАКОШИ» АМАРАСИМХИ**

Опыт создания понятийных словарей имеет длительную историю. Первые дошедшие до нас словари начали появляться во II–III вв. до н.э. — словарь «Attikai Lexeis» Аристофана Византийского, «Ономастикон» Юлия Поллукса, древнеиндийский словарь «Амаракоша» Амарасимхи. Отличительная черта этих словарей — группирование лексики не по алфавиту, как принято сейчас, а по смысловым группам («боги», «люди», «животные», «качества и т.п.). Изучение этих групп, их иерархии и содержания дает возможность соприкоснуться с мироощущением соответствующей эпохи. Поскольку «...мышление не просто зависит от языка, оно вообще до известной степени определяется каждым отдельным языком» (Фон Гумбольдт).

Специфика индийских словарей состоит в том, что традиционные лингвисты не только систематизировали слова, но и искали причинные связи в процессе именования, пытались выявить природные свойства предмета или явления, которые потребовали назвать его именно таким способом. Они считали, что имена даны вещам не случайно, что, познавая значение слов, можно познать качества того, что ими обозначено. Такие исследования могли сопровождаться изучением синонимов, перифразирования и т. д. Поэтому в своем докладе хотим обратить внимание на нюансы значений отдельных слов, которые могут оказаться актуальными в изучении мышления индийской культуры в период составления словаря — III век н. э.

*Е. А. Орлова*

### **ТЕНЕВЫЕ ПЛАНЕТЫ ИНДИЙСКОЙ АСТРОЛОГИИ: РАХУ И КЕТУ**

Астрология как культурный феномен является неотъемлемым элементом многовековой истории человечества. В мировой астрологической традиции можно выделить две взаимно пересекающихся и одновременно независимых ветви: астрологию западную, уходящую своими корнями в шумеро-вавилонскую и древнегреческую традицию, и астрологию восточную, центром зарождения которой была древняя Индия.

Исследование посвящено проблеме использования в астрологическом инструментарии так называемых «теневого планет», не имеющих физического тела и представляющих собой точки пересечения лунной орбиты с эклиптикой. В западной астрологии они известны как Восходящий (Северный) Лунный Узел и Нисходящий (Южный) Лунный Узел, в индийской астрологии — как Раху (Голова Дракона) и Кету (Хвост Дракона). Специфика двух обозначенных точек лунной орбиты проявлена в их связи с затмениями: если Солнце и Луна в процессе движения по собственным орбитам одновременно оказываются на оси лунных узлов, то в новолуние происходит солнечное затмение, а в полнолуние имеет место лунное затмение. Однако вопрос о датировке и предпосылках внедрения в астрологию узлов лунной орбиты в качестве отдельных планетарных факторов остается открытым.

В ходе исследования автором обозначено семантическое различие понятий «септениер» и «наваграха», выделены упоминания о Раху и Кету в мифологических сюжетах пуран, на основе морфемного анализа сделан перевод синонимов Раху и Кету, содержащихся в Амаракоше (II в. н.э.) — первом санскритском тезаурусе. На основании текстового анализа древнегреческих и древнеиндийских астрологических трактатов Тетрабиблоса Птолемея (II в. н.э.), Явана-джатаки Спхуджидхваджи (III в.н.э.), Вриддха Явана-джатаки Минараджи (IV в.н.э.) и Брихат-джатаки Варахамихиры (VI в. н.э.) установлено индийское происхождение идеи введения Раху и Кету в систему планетарных принципов «наваграха», а также выделен примерный временной период, когда «теневые планеты», представляющие собой объекты небесной сферы, лишённые материальной формы, стали учитываться джйотиши в качестве независимых астрологических факторов наряду с реально существующими планетами септениера.

*Д. В. Болюх*

### **«ЙОГА-СУТРЫ» ПАТАНДЖАЛИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ АЛИСТЕРА КРОУЛИ**

Алистер Кроули (1875–1947) — выдающийся эзотерик XX века, который оказал большое влияние на развитие европейского эзотеризма и на всю европейскую культуру. Предвосхитив свое время на несколько десятилетий, он выдвигал революционные для современного ему общества идеи, которые сейчас уже являются неотъемлемой частью массовой культуры.

Интересуясь в числе прочего и индийскими духовными практиками, Кроули уделял пристальное внимание йоге и изучал доступные ему первоисточники, в особенности ключевой текст по йоге — «Йога-сутры» Патанджали. Интерпретации изложенных в них идей посвящена книга Кроули «Восемь лекций по йоге» (1939 г.).

Автором были выделены следующие характерные черты в интерпретации йоги Алистером Кроули: следование системе «скептического настроения»; научный подход к теории и практике йоги; универсализация йогических практик вне зависимости от культурного контекста; асоциализация практикующего йогина; антирелигиозность; непризнание авторитетов, смелость давать авторскую интерпретацию с опорой на личный опыт; отсутствие аксиоматичности; инструментальность йоги; творческий подход.

В то же время, используя доступные ему переводы «Йога-сутр», изданные Теософским обществом, и перевод Вивекананды, Кроули транслирует содержащиеся в них стереотипы, главным из которых является стереотип о том, что «цель процесса йоги — это остановка всех процессов, включая самого себя»; «высшая цель медитации состоит в прекращении деятельности ума, полезным подготовительным шагом можно считать остановку сознания и всех функций тела». Эта идея, растиражированная в различных переводах, прижившаяся в сознании европейских эзотериков и в массовой культуре, является ошибочной и требует критического осмысления.

## РЕЦЕПЦИЯ ТАНТРИЗМА В ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ ЮЛИУСА ЭВОЛЫ

Юлиус Эвола (1898–1974) — континентальный философ, традиционалист, мистик, поэт, художник и «правый» политический мыслитель, идеи которого не осмысленны должным образом в академическом пространстве. Несмотря на то, что сам Ю. Эвола презрительно относился к любой дискурсивности (в особенности к академизму), автор полагает недостойным избирательное отношение к предмету исследования, господствующее в западной науке и обусловленное определенными политическими и идеологическими ориентациями. Как мистик и исследователь эзотеризма, Ю. Эвола обращается не только к оккультной традиции Запада, представленной алхимией и герметизмом, но и к духовному наследию индийской мысли, а именно — к тантризму как шайва-шактийского, так и буддийского направления. О тантризме Ю. Эвола пишет в своих трудах — «Йога могущества» и «Учение о пробуждении. Очерк буддийской аскезы». Ю. Эвола был одним из первых европейцев, которые глубоко изучили тантрическую традицию и поняли ее суть. Поэтому его интерпретация учения представляет важность для исследования эзотеризма Индии. При подготовке тезисов были использованы герменевтический и аксиологический подходы, структурный анализ. Данная проблема рассматривается в трех основных аспектах.

*Человек как могущество:* Ю. Эвола противопоставляет кризисному состоянию субъекта в европейской культуре свою теорию абсолютного индивидуума. Позиция Ю. Эволы заключается в отказе от таких сущностей как «Бог» и «человечество», а также утверждения идеи безграничной автономии от любых авторитетов, кроме Самости. Самость трактуется в качестве наблюдателя, самодостаточного и отрешенного от имманентного сущего. Абсолютный индивидуум свободен от постулирования или отрицания, доказательства или опровержения бытия каких-либо объектов. Он не знает ничего, кроме себя, а то, что знает, считает своей собственной игрой — лила или майя. Наблюдатель понимается как чистое самоцентричное бытие. Здесь присутствует влияние индуистских метафизических представлений об Атмане.

*Познание как могущество:* Ю. Эвола отвергает и откровение, как оно понимается «религией книги», и рационализм позитивных наук. Первое не является плодом личных усилий, а второе не изменяет экзистенциальную ситуацию индивида. Ю. Эволе пришлась близкой агамическая позиция, согласно которой абстрактное отвлеченное знание не представляет ценности в современную эпоху — кали-югу или железный век. Ю. Эвола понимает тантризм как систему методов преодоления эпистемологических ограничений. Не существует мира феноменов, позади которого якобы находится некая истинная реальность. Существует единая многомерная реальность, а также иерархия человеческого опыта. Познание понимается как активная позиция к Сакральному, которое угрожает, восхищает и уничтожает.

*Бытие как могущество:* Согласно недвойственным тантрическим учениям феноменальная действительность представляет собой игру сил (шакти) сознания, осмысленных в эротологическом ключе, которые развертываются от неподвижного центра к бушующей периферии и обратно. В тантрической

иконографії принцип неподвижного центра символізується отстраненим аскетом Шивой, сидячим в объятиях страстної Шакти: он являється господином ероса і разом з тим, вільним від вожделення. Шива осмислюється Ю. Еволей як вирільний (от слова «вира», т.е. герой, чоловік) ерос, який абстрагується от жіночої інстанції (шакти), но не через избегання, а посредством глибокого з'єднання з нею.

Рассмотрев преломление тантризма в традиционалистской мысли Ю. Эво-лы, мы обнаружили, что в его интерпретации подчеркивается активный пра-ксиологический характер тантрического учения, во многом противоположный рационалистическому характеру современной культуры Запада. Также тантризм для Ю. Эволы является примером мистериальной традиции, в которой он как традиционалист и мистик, восставший против буржуазной рациональности, ус-матривает пример живой Сакральности и методы формирования нерасщеплен-ной «вертикальной» индивидуальности.

*Хішам Кобейссі*

### **ЕВОЛЮЦІЯ ЛІВАНСЬКОГО ЖИТЛОВОГО ІНТЕР'ЄРУ**

Традиції будівництва житла в Лівані формувалися протягом тисячоліть під впливом різних культур: єгипетської, давньоримської, сирійської, іранської, італійської, турецької, французької. Протягом століть склалося декілька основних типів будинків, однак найбільшого поширення отримав тип будівлі із центральним залом, який доповнюється окремими елементами з інших типів житла. Традиційний для багатьох культур арабського сходу ліуан поступово трансформувався в салон так званого «ліванського будинку». Прикметою ліванського житла була відсутність замкненості назовні: стіна, що відокремлює внутрішнє середовище будинку від зовнішнього світу, відкривається до нього вікнами, мезоніном, терасою.

В організації внутрішнього простору житлових будинків простежується зв'язок із сільською хатою, де винайдено прості рішення, що забезпечували поліфункціональність приміщень. У народній архітектурі були відпрацьовані засоби роботи з місцевими матеріалами, ступінь відкритості природному середовищу визначався кліматичними умовами: у спекотних місцевостях влаштовува-лися тераси, а в регіонах з інтенсивними вітрами — затишні ліуани.

Сільський та міський будинки демонструють пріоритетність вільних просторів, відкритість. Вбудовані в стіни шафи дозволяли прибрати речі та діста-вати їх лише за необхідності; периметральне розташування диванів також зали-шало багато вільного простору; пониження та підвищення підлоги було одним із прийомів зонування простору та забезпечення гігієни. Конфіденційність ко-мунікативних зон утворювалася не за рахунок ізолюваності приміщень, а через відстань між ними, чому сприяють довгі передпокої та облаштування фонтанами.

У давніх будинках відсутня спальна кімната як спеціалізоване місце для відпочинку, але згодом така кімната виокремлюється і на початку ХХ ст. стає нормою. Звичай збиратися групами сформував такий тип приміщення, як діуан (досл. «кімната для сидіння»). Наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. у будинку ви-окремлюється й ванна кімната. Уже у 1930-ті рр. ванна кімната була доступна ліванцям із середніми статками.

Багатоетнічний склад населення та тісні зв'язки із сусідніми країнами зумовили інтенсивний обмін ремісницьким досвідом і використання різноманітних технік, серед яких найбільш вживаними були аль-абляк (кам'яна кладка з чергуванням смуг світлих та темних видів каменю), різьблення по каменю та дереву, складні різьблені та розписані плафони у т. зв. «дамаській техніці», інкрустація меблів, численні варіанти мозаїк, вітражів.

Наприкінці XIX ст. розширюється типологія меблів. Крім підвищеної платформи, де розкладалися матраци для сидіння або сну, у житловому середовищі з'явилися ліжка, які не були «прив'язаними» до стіни, стільці, обідні та письмові столи. Активно використовували килими для облаштування житла. Цінні килими експонувалися вертикально, виключно як окраса інтер'єру.

У XIX ст. і на початку XX до інтер'єрних рішень включають живописні твори та інші арт-об'єкти, що розташовувалися на стінах або у вбудованих нішах. Якщо в попередні часи експонування дорогоцінних предметів у нішах лише додавало декілька яскравих штрихів у загальну композицію діуану, де головну роль відігравали орнаментовані стелі, підлога, інколи — фонтан та вітражні вікна, то з розвитком колекціонування арт-об'єкти нерідко стають візуальними домінантами або задають колористику усій локації.

*Ю. В. Шеменьова*

### **ТВОРИ БЕНКСІ В КОНТЕКСТІ МУРАЛ-АРТУ БЛИЗЬКОГО СХОДУ**

Стріт-арт як революційне мистецтво та спосіб висловлення протесту населення проти владної політики набув популярності в 70-х — на початку 80-х рр. XX ст. в США та країнах Європейської Співдружності. Першим містом, де 1990 р. відбувся графіті-бум, став Лондон. Втім, саме Брістоль вважається головною стріт-арт-ареною Англії завдяки художнику, котрий працює під псевдо Бенксі (Banksy). Його графіті, виконані в техніці трафарету, скоріше нагадують сатиричні епіграми з ноткою чорного гумору. У власних творах райтер зображає політичні та соціальні коментарі, інтерпретує тему війни, гендерної рівності й екологічних проблем. Авторські трафарети художник розміщує на вуличних парканах, опорах мостів і стінах будівель по всьому світу, зокрема і в орієнтальних країнах. Протягом останніх 20 років все більше відчутно зростає увага до вуличного мистецтва держав Близького Сходу, їх тематики та специфіки об'єктів.

Одним з основних чинників, які вплинули на напрям стріт-арту цього регіону, стала серія масових вуличних протестів 2010–2013 рр. під назвою «Арабська Весна». Подібні виступи набули поширення на території Іраку, Ірану, Йорданії, Ємену, Палестини та Саудівської Аравії. Стріт-арт зазначених країн об'єднали теми, що наскрізно пронизують актуальні проблеми на східних землях. На цих територіях, зокрема в Ємені, Ізраїлі та Палестині, за допомогою трафаретних графіті Бенксі («Лють, кидання квітів», 2003 (Єрусалим), «Виріжте», 2005 (Палестина), «Голуб миру», 2005, «Дівчина і солдат», 2007 (Віфлеєм)) та робіт його послідовників Джея Ара (фотоколаж «Обличчям до обличчя», 2007 (Палестина)) й Мурада Субея («Діти могил», «Трилогія війни, голоду та хвороб», обидва 2012 (Ємен)), митці висвітлюють теми війни, політичних репресій і соціальної нерівності між представниками різних релігійних конфесій. Питання гендерної



рівноправності пропагують європейські художники в мурал-арті Йорданії. Зокрема, Джоель Бергнер (муралі із зображенням жінок у селищі Заатарі 2013 – 2014), Фінтан Маггі («Вигнання», 2016), Джонатан Дарбі («Сила», 2016) та Кевін Ледо («Створіть рівність», 2017). У власних стінописах вони відтворюють образ сильної та вільної жінки, що стоїть на одному соціальному щаблі з чоловіками. Митці ж Саудівської Аравії, за рахунок особливості віросповідання та заборони зображувати людей, висвітлюють вищезазначені теми на стінах міських будівель, створюючи каліграфічні графіті й орнаментальні малюнки. Вказані митці, зокрема і Бенксі, виконуючи свої твори, закликаючи суспільство до вирішення усіх названих проблем, — шляхом відкритого діалогу між художником, звичайним мешканцем міста та владою.

Таким чином, у муралах і графіті на згаданих територіях прослідковується ідеологія пацифізму, яка наскрізно пронизує стріт-арт країн Близького Сходу. Адже її представники осуджують вирішення різних конфліктів революційними діями та заперечують доцільність будь-яких воєн.

## ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО РЕКТОРА ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ В. М. ШЕЙКА ОРГАНІЗАЦІЯ ПІДГОТОВКИ НАУКОВИХ І НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ У ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ .....	3
СЕКЦІЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ В СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ	
<i>Н. О. Ковальчук</i> МАЙБУТНЄ, ДО ЯКОГО МИ НЕ ГОТОВІ: ОСОБЛИВОСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН ПІД ВПЛИВОМ ЦИФРОВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ .....	7
<i>О. С. Неділько</i> ДО ПИТАННЯ МУЗЕЄФІКАЦІЇ ПІДЗЕМНОЇ СПОРУДИ НА ВУЛ. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА В ХАРКОВІ .....	8
<i>Д. Р. Байрак</i> ФІЛОСОФСЬКІ КОНЦЕПТИ МОРТАЛЬНОСТІ .....	9
<i>Н. С. Бедріна</i> МЕТОДОЛОГІЯ ВИКЛАДАННЯ ВЕБ-ДИЗАЙНУ У ТВОРЧОМУ ЗВО .....	9
<i>Д. Р. Сокол</i> «ХАРКІВ ВЕРТЕП-ФЕСТ 2020»: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ .....	10
<i>М. О. Чуmachenko</i> ПЕРСОНАЛІСТИЧНИЙ ДИСКУРС У РЕЛІГІЙНО-ФІЛОСОФСЬКІЙ СПАДЩИНІ П. ТІЛЛІХА .....	11
<i>А. І. Беженар</i> ПОЛІЕТНІЧНА КУЛЬТУРА БУКОВИНИ В СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ .....	13
<i>А. М. Біленька</i> КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ОСОБЛИВОСТЕЙ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ ЛЕСЯ КУРБАСА .....	14
<i>Д. І. Хараман</i> ТАТУЮВАННЯ ЯК ВІЗУАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ МОЛОДІ .....	16
<i>Є. В. Гориславець</i> ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ МЕТАМОДЕРНІЗМУ В КУЛЬТУРІ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ .....	18
<i>В. В. Калініченко</i> ДО ПИТАННЯ ЗЕМЛЕУСТРОЮ В ЗЕМЕЛЬНИХ ГРОМАДАХ НАДДНІПРЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ (1922–1930 РР.) .....	19
<i>Д. Д. Косиченко</i> МЕМЫ КАК СПОСОБ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИСКУССТВА .....	20
<i>Т. К. Македонська</i> ОСОБЛИВОСТІ МУЗЕЄФІКАЦІЇ ПАМ'ЯТОК АРХЕОЛОГІЇ В УКРАЇНІ .....	21
<i>І. М. Шуляков, В. М. Шуляков</i> ТРАНСКУЛЬТУРНІСТЬ ЯК ПРОБЛЕМА СУЧАСНОГО ДІАЛОГУ КУЛЬТУР .....	22
<i>А. О. Авершина</i> ЖІНОЧІ МІФОРИТУАЛЬНІ ОБРАЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ У ТВОРЧОСТІ М. ГОГОЛЯ ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ .....	23
<i>Д. С. Возний</i> ОСНОВНІ ЧИННИКИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ .....	25

<i>А. М. Лузан</i> РОЗРОБКА КОМУНІКАЦІЙНОГО МУЗЕЙНОГО ПРОДУКТУ «БОГИ ЕЛЛАДИ. ОЛЬВІЯ 2500» НА БАЗІ НАЦІОНАЛЬНОГО АРХЕОЛОГІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА «ОЛЬВІЯ» .....	26
---	----

<i>Н. Є. Шолуха</i> КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ ФІЛОСОФСЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ БРУНО ЛАТУРА ТА МАНУЕЛЯ ДЕЛАНДИ .....	27
---	----

#### СЕКЦІЯ: УКРАЇНСЬКА Й СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА ТА МОВОЗНАВСТВО

<i>М. А. Чепелева</i> ГЕРМЕНЕВТИКА ПЕРЕВОДА: АНГЛІЙСЬКІ ІДИОМИ І ФРАЗОВІ ГЛАГОЛИ В СОВРЕМЕННОЙ КОМПЬЮТЕРНОЇ ЛЕКСИКЕ .....	29
---	----

<i>А. А. Абдулова</i> «ОПОВІДЬ СЛУЖНИЦІ»: ВІД ТЕКСТУ ДО ЕКРАНІЗАЦІЇ .....	30
--	----

<i>Э. Ф. Зульфигарова</i> ОСОБЕННЫЕ КНИГИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ СТИВЕНА КИНГА .....	31
--	----

<i>К. В. Кайдалова</i> ПЬЕСА «НОСОРОГИ» ИОНЕСКО И ПРОБЛЕМА ОНОСОРОЖИВАНИЯ МИРА .....	32
---	----

<i>В. М. Маруєва</i> ПОЕЗІЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ: «ЗГОРИ ВНИЗ» ТАНИ МАЛЯРЧУК .....	33
---	----

<i>С. К. Панасюк</i> ДОБРО І ЗЛО СВІТУ МИКОЛИ СТАВРОГІНА .....	34
---	----

<i>А. В. Сажнева-Дмитриченко</i> БЕССМЕРТИЕ — ПОДАРОК ИЛИ НАКАЗАНИЕ: ОТ «ГИЛЬГАМЕША» ДО «ГАРРИ ПОТТЕРА» .....	35
--	----

<i>А. Ю. Сірик</i> «ТРОЯНДА ПАРАЦЕЛЬСА» ТА «ДОКТОР СТРЕНДЖ» ЯК СТИГМАТИ ВІРИ .....	36
---	----

#### СЕКЦІЯ: ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

<i>Ю. М. Іванова</i> ДИТЯЧИЙ ХОР У ТВОРЧОСТІ М. КАРМІНСЬКОГО .....	38
---	----

<i>В. В. Воскобойнікова</i> THE MAIN FEATURES OF THE ORTHODOX CHURCH DIVINE SERVICES ABROAD .....	39
--	----

<i>К. Ю. Донцова-Пушенко</i> КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЙ Г. СКОВОРОДИ В ХОРОВИХ МІНІАТЮРАХ В. КИРЕЙКА .....	40
---	----

<i>О. В. Стецкович</i> АВТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ Г. М. Т. САМНЕРА (СТІНГА) В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СТИЛЬОВИХ ПРОЦЕСІВ У ПОПУЛЯРНІЙ МУЗИЦІ .....	42
--	----

<i>І. В. Яціє</i> ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ В ПАРАЛІТУРГІЙНИХ ТВОРАХ МИРОНА ФЕДОРІВА .....	43
---	----

<i>В. Д. Балюк</i> ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ДЖ. РАТТЕРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ АНГЛІЙСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ — ПОЧ. ХХІ СТ. ....	44
--	----

<i>В. С. Свириденко</i> ХОРОВА МУЗИКА В СИСТЕМІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ М. СКОРИКА .....	45
--	----

<i>А. О. Шерстюк</i> «СТАВАТ МАТЕР» У КОНТЕКСТІ КАНТАТНО-ОРАТОРІАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ АНТОНІНА ДВОРЖАКА .....	46
--	----

<i>Є. А. Фесик</i>	
СПЕЦИФИКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРА СТРАСТЕЙ В ОРАТОРИЇ МИТРОПОЛИТА ІЛАРИОНА (АЛФЕЄВА) «СТРАСТИ ПО МАТФЕЮ» .....	48
<i>А. О. Нескоромна</i>	
СУЧАСНІ МЕТОДИ РЕЖИСЕРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ В ОПЕРНИХ ПОСТАНОВКАХ.....	49
<i>О. С. Майська</i>	
ЖАНР ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ П. КОЗИЦЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ВІСІМ ПРЕЛЮДІВ-ПІСЕНЬ»).....	50
<i>К. Ю. Кочержук</i>	
ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ Ю. ФАЛІКА — ДВІ ОБРАЗНІ СФЕРИ .....	51
<i>О. С. Кир'янова</i>	
ВТІЛЕННЯ ДУХОВНИХ ЖАНРІВ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ У ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ .....	53
<i>Н. В. Богачова</i>	
СИНТЕЗ ДЖАЗУ ТА АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. ГЕРШВІНА.....	54

#### СЕКЦІЯ:

#### МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ, ВИКОНАВСЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА

<i>Н. О. Рябуха</i>	
МУЗИКА ЯК МИСТЕЦТВО ЗВУКА: НОВІ ВИМІРИ ЗВУКОТВОРЧОСТІ .....	56
<i>В. О. Гіголаєва-Юрченко</i>	
ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ТА ВОКАЛЬНА ФОНОПЕДІЯ: ДО ПИТАННЯ ПРО ПЕРСПЕКТИВУ ВЗАЄМОДІЇ.....	57
<i>І. І. Снедков, Л. А. Снедкова</i>	
САМОБУТНІ ОЗНАКИ СУЧАСНОГО АНСАМБЛЕВОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ СЛОБОЖАНЩИНИ.....	58
<i>О. Ю. Степанова</i>	
ЕТАПИ ВІДРОДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ М. КЛЕМЕНТИ У ФОРТЕПІАННІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ. ....	59
<i>А. Ю. Лошков</i>	
ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ЛЕСІ ДИЧКО В ПРОБЛЕМНОМУ ПОЛІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	60
<i>Г. К. Константинов</i>	
ВІДЧУТТЯ СУЧАСНОСТІ ЯК ОЗНАКА ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ТА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ МСТИСЛАВА РОСТРОПОВИЧА .....	62
<i>Є. П. Кемєнчеджи</i>	
ДУХОВНІ ТВОРИ В КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ДОРОБКУ ГАННИ ХАЗОВОЇ.....	63
<i>В. А. Гончаренко</i>	
ТВОРЧИСТЬ А. РОЛЛА В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА.....	65
<i>Р. Г. Акавець</i>	
СЮЖЕТНИЙ АНАЛІЗ ПРЕЛЮДІЇ ІЗ СЮІТИ №3 C-DUR ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ СОЛО Й. С. БАХА НА ОСНОВІ СИМВОЛІВ І РИТОРИЧНИХ ФІГУР.....	66
<i>В. М. Цицирев</i>	
ФОРМУВАННЯ ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ В УМОВАХ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА.....	67
<i>О. В. Савицька</i>	
ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ АНСАМБЛЮ НАРОДНОЇ МУЗИКИ «СТОЖАРИ» В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ .....	68

<i>Н. В. Мельник</i> АНСАМБЛЬ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ «ПОСПАКИ»: ТВОРЧЕ КРЕДО ТА ВИКОНАВСЬКИЙ РЕПЕРТУАР .....	70
<i>Т. В. Пасичинська</i> ТВОРЧИСТЬ ЛУЧАНО ФАНЧЕЛЛІ ЯК ФЕНОМЕН ІТАЛІЙСЬКОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. ....	71
<i>В. В. Савченко</i> РАПСОДІЯ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД ВИТОКІВ ЖАНРУ ДО ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ЦИМБАЛЬНО-ОРКЕСТРОВІЙ ТВОРЧОСТІ М. СТЕЦІОНА .....	72
<i>О. А. Савченко</i> «БОЛГАРСЬКА СЮІТА» В. СЕМЕНОВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ СЮІТИ В СУЧАСНІЙ БАЯННІЙ МУЗИЦІ .....	74
<i>І. В. Донченко</i> ІСТОРИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СПАДКУ М. М. ПОНСЕ В РОЗВИТКУ ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА ХХ СТ. ....	75
<i>М. Г. Гребінченко</i> ПЕРЕДУМОВИ ТА ШЛЯХИ РЕДАКТОРСЬКОГО ПЕРЕКЛАДЕННЯ ОПЕРНИХ АРІЙ ДЛЯ ГОЛОСУ І БАНДУРИ .....	76
<i>Г. Г. Косенко</i> ПРИХОВАНІ СКАРБИ АЛЬТОВОГО ДОРОБКУ ХАРКІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ. ....	77
<i>Т. І. Богатирьова</i> ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СКРИПКОВИХ ТВОРІВ НА ДОМРІ .....	78
<i>М. Ю. Площенко</i> СИНТЕЗ АМАТОРСЬКОЇ ТА ПРОФЕСІЙНОЇ ТРАДИЦІЙ У ПЕРЕКЛАДЕННЯХ І ТРАНСКРИПЦІЯХ ДЛЯ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ .....	80
<i>В. В. Осипенко, У. А. Барсук</i> ДО ПРОБЛЕМИ ВІДТВОРЕННЯ ДАВНЬОЇ ГУСЕЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНИ .....	81
<i>Г. М. Бреславець</i> СУБ'ЄКТНІСТЬ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ МАР'ЯНИ САДОВСЬКОЇ .....	82
<i>У. А. Барсук</i> СУЧАСНЕ ПОБУТУВАННЯ ПІСЕННОЇ ЛІРИКИ У ФОЛЬКЛОРНОМУ ОСЕРЕДКУ (НА МАТЕРІАЛІ ТРАДИЦІЇ СЕЛ. МАЛИНІВКА НА ХАРКІВЩИНІ) .....	83
<i>В. В. Осипенко, Є. В. Лихобаб</i> ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОПІСЕННОГО ІНТОНУВАННЯ ПОЕЗІЙ Т. Г. ШЕВЧЕНКА (НА ПРИКЛАДІ ВАРІАНТІВ АВТЕНТИЧНИХ ЗРАЗКІВ «ПЛАВАЙ, ПЛАВАЙ, ЛЕБЕДОНЬКО») .....	84
<i>О. С. Рогов</i> СТАН ТРАДИЦІЇ ВИКОНАННЯ ТА ТИПОВІ ОБРАЗИ КОЛИСКОВИХ НА ТЕРИТОРІЇ ПОЛТАВЩИНИ .....	85
<i>А. В. Гуріна, А. А. Грунь</i> ВТІЛЕННЯ ТВОРЧОГО МЕТОДУ ВИДАТНОГО ВОКАЛЬНОГО ПЕДАГОГА О. МУРАВІЙОВОЇ В ДІЯЛЬНОСТІ Л. РУДЕНКО .....	86
<i>О. В. Ростягаєва</i> МИСТЕЦЬКЕ ВТІЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ СЛОБОЖАНЩИНИ У ТВОРЧОСТІ ВОКАЛЬНОГО ТРІО «ОБЕРЕГИ» М. ХАРКОВА .....	88
<i>К. В. Жук</i> ІСТОРИКО-ГЕОГРАФІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ПОБУТУВАННЯ НАРОДНОЇ ПІСЕННОСТІ ПІВДЕННОГО КОРДОНУ СЛОБОЖАНЩИНИ (МЕЖИРІЧЧЯ ОРЕЛІ, САМАРИ ТА СІВЕРСЬКОГО ДІНЦЯ) .....	89

<i>Є. О. Федоренко</i> ПАМ'ЯТЬ СЕРЦЯ: ПОЛІСЬКІ ПІСНЕСПІВИ ВІД ЖИТЕЛЬКИ СЕЛА НА ХАРКІВЩИНІ .....	91
<i>А. А. Стулачук</i> ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ СЛОБОЖАНЩИНИ ЯК ЕТНОКОНТАКТНОГО РЕГІОНУ .....	91
<i>А. О. Гурдієнко</i> ВОКАЛЬНИЙ ПРОСТІР ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДМИЛИ КРАСОВСЬКОЇ .....	92
<i>І. Л. Апанасенко</i> ЕСТРАДНО-ПІСЕННІ ВЕКТОРИ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ СОФІЇ РОТАРУ .....	94
<i>Л. Д. Дергоусова</i> АВТОРСЬКА ПІСНЯ ДЛЯ ДІТЕЙ ЯК ЖАНР МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ШУТЯ .....	95
<i>Ю. Ю. Добріна</i> ПОЗАМУЗИЧНІ ДЕТЕРМІНАНТИ АРТИСТИЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВИКОНАВЦЯ В ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦАРИНИ ТА ПРОБЛЕМИ СЦЕНІЧНОГО ІМІДЖУ .....	96
<i>О. О. Сенеш</i> УНІКАЛЬНІСТЬ І УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ УІТНІ Х'ЮСТОН .....	97
<i>В. А. Свір</i> ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНИЙ ОБРАЗ КАЙЛІ МІНОУГ ЯК СКЛАДОВА СЦЕНІЧНОГО ІМІДЖУ СПІВАЧКИ .....	98
<i>Г. Б. Толстих</i> РОК-ОПЕРА ЯК ЖАНР МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА .....	100
<i>І. М. Тамчук</i> ЗАСОБИ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОЇ ПІСНІ (НА ПРИКЛАДІ «AND ALL THE JAZZ» З МЮЗИКЛУ «ЧИКАГО») .....	101
<i>А. В. Гладких</i> РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО СЛУХУ — ОСНОВА ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСТВА НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ .....	103
<i>Ю. В. Персидський</i> ВІЙСЬКОВА МУЗИКА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ .....	104
<i>Н. Л. Глінко</i> ТВОРЧА ПОСТАТЬ ВИДАТНОЇ САКСОФОНІСТКИ МАРГАРИТИ ШАПОШНІКОВОЇ В КОНТЕКСТІ ГЕНДЕРНИХ АСПЕКТІВ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА .....	106
<i>А. С. Дуднік</i> ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА ЯК НАПРЯМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА .....	107
<i>О. Б. Давидов</i> ФОРМОУТВОРЮЮЧІ ФУНКЦІЇ ЕЛЕКТРОГІТАРИ-СОЛО В МУЗИЧНОМУ ТВОРІ .....	108
<i>І. Г. Бакшеев</i> ІНКЛЮЗИВНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА. ПІДГОТОВКА ВИКЛАДАЧА СПЕЦДИСЦИПЛІН ДО РОБОТИ З УЧНЯМИ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНИМИ ПОТРЕБАМИ (РОЗЛАД АУТИЧНОГО СПЕКТРА) .....	109
<i>В. О. Лебедеєва, С. Я. Школьнік</i> СУЧАСНІ ВИМОГИ ДО МЕТОДИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА ЯК ДО ПОКАЗНИКА ЙОГО ПРОФЕСІЙНОГО РІВНЯ .....	110
<i>В. О. Воловач, Т. В. Бешапошнікова</i> ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ .....	111

<i>А. А. Миронова, І. А. Канте</i> АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА .....	112
<i>Ван Цзяцзи</i> СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ДЕТЕРМІНАНТИ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В ПЕРІОД 1920–1930-Х РР. ....	114
<i>Ван Ке</i> ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЛЮ ШИКУНЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ: АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ .....	115
<i>Лу Тунцзе</i> РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ СФЕРИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ. ....	116
<i>Дін Боюй</i> ОПЕРА ЦЗИНЬ СЯНА «СХІД СОНЦЯ»: КИТАЙСЬКО-ЄВРОПЕЙСЬКІ ПАРАЛЕЛІ .....	117
<i>Кун Чжунцзюнь</i> ААРОН АВШАЛОМОВ — ФУНДАТОР КИТАЙСЬКОЇ ОПЕРНОЇ ТА СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ ХХ СТ. ....	118
<i>Цзян Чжаоюй</i> УТИЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У ЖАНРІ МЮЗИКЛУ (НА ПРИКЛАДІ «КНИГИ ПІСЕНЬ. НА ЧУЖИНІ») .....	120
<i>Чень Хайюнь</i> ТВОРЧА ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР .....	121
<i>Чжан Юньшо</i> ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗВУКООБРАЗУ ФОРТЕПІАНО ЯК ВТІЛЕННЯ ЗВУКОІДЕАЛУ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ. ....	122
<i>Лю Веньшу</i> КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА: АНАЛІЗ І СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ІСТОРИОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ .....	124
<i>Чжоу Ні</i> КИТАЙСЬКИЙ ПІАНІСТ ЧУН ВАН: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ, ТВОРЧІ ДОСЯГНЕННЯ .....	125
СЕКЦІЯ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА. НАЦІОНАЛЬНИЙ ТА СВІТОВИЙ ДОСВІД	
<i>Ю. М. Назорний</i> ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА НА ШЛЯХУ ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЇ .....	127
<i>О. І. Карандеева</i> ГЕРОЙ ЧАСУ НА БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ЗРІЗІ ЕПОХИ .....	128
<i>Н. М. Семенова</i> ШКОЛА ЧОЛОВІЧОГО ТАНЦЮ В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ–ХХІ СТ. ....	129
<i>А. А. Паладійчук</i> ПОДІЛЬСЬКИЙ СТРИЙ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ХОРЕОГРАФІЧНУ ЛЕКСИКУ РЕГІОНУ .....	130
<i>О. Ю. Акімченко</i> ДОСВІД ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ФЛАМЕНКО В ІСПАНІЇ .....	132
<i>Л. П. Дегтяр</i> НОВАТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА .....	133
<i>О. М. Курдупова</i> СИНТЕЗ РУХІВ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ ТА АКРОБАТИКИ В БАЛЕТІ Ф. ЛОПУХОВА «КРИЖАНА ДІВА» .....	134

<i>П. В. Полякова</i> ОСОБЕННОСТИ ХОРЕОГРАФИИ ЛЕОНИДА ЯКОБСОНА .....	135
<i>Є. Ю. Сластіна</i> ТРАНСФОРМАЦІЯ ВАЛЬСУ В ТРИ ПА В ХІХ СТ. ....	136
<i>К. І. Шкурєєв</i> КАЗКА ЯК ОСНОВА БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ ДЛЯ ДІТЕЙ: ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ.	137

СЕКЦІЯ:

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ НАУКОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

<i>І. О. Борис</i> ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ВИХОВАННЯ АКТОРІВ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА КІНО.....	139
<i>В. Д. Міз'як</i> СВІТОВА ДРАМАТУРГІЯ НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ В РЕЖИСУРІ М. ЯРЕМКІВА .....	141
<i>Н. М. Ігнат'єва</i> РИТМІКА В ПРОЦЕСІ ПЛАСТИЧНОГО ВИХОВАННЯ АКТОРА .....	142
<i>Д. О. Бєлий</i> ОПЫТ СУЩЕСТВОВАНИЯ ТЕАТРА-СТУДИИ Й. ГИРНЯКА В ЭМИГРАЦИИ .....	144
<i>М. В. Войтенко</i> ОСОБЛИВОСТІ СИНТЕЗУ РІЗНИХ ВИДІВ ХОРЕОГРАФІЇ В СУЧАСНИХ ВИСТАВАХ ПОЛТАВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ М. В. ГОГОЛЯ.....	145
<i>К. О. Єршова</i> ІННОВАЦІЙНА РЕЖИСУРА ФРАНКО ДРАГОНЕ.....	146
<i>В. В. Ланецький</i> УКРАЇНСЬКИЙ ПОЕТИЧНИЙ ТЕАТР ТА КІНО ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗДОБУТОК .....	147
<i>К. І. Новіков</i> СПЕЦИФІКА МЮЗИКЛУ ЯК ЖАНРУ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА.....	148
<i>В. О. Сальник</i> СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НАРОДНОПІСЕННОГО ДЖЕРЕЛА В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ КИЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ «БЕРЕГІНЯ» .....	149
<i>В. О. Солових</i> МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В ПЕРІОД ПЕТРОВСЬКИХ РЕФОРМ (1696–1718 РР.) .....	150
<i>М. О. Кішмєрєшкіна</i> РОБОТА АКТОРА ЗА МЕТОДОМ ГОРДОНА КРЕГА.....	151

СЕКЦІЯ:

ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА  
ТА ВИРОБНИЦТВА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

<i>А. М. Алфьоров</i> УКРАЇНСЬКА ОПЕРАТОРСЬКА ШКОЛА В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ.....	153
<i>С. С. Семенюк</i> КОНВЕРГЕНТНІ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЯК УМОВА САМОРОЗВИТКУ РЕЖИСЕРА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА .....	154
<i>Х. О. Воскобойник</i> СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ДРАМА (ГЕНЕЗА ТА ПЕРСПЕКТИВИ ВИВЧЕННЯ) .....	155
<i>В. О. Ключников</i> ДОСВІД НОВИХ УКРАЇНСЬКИХ КІНОКОМЕДІЙ .....	156



<i>О. О. Косачова</i> ФІЛЬМ-БІОГРАФІЯ НА РУБЕЖІ ХХ І ХХІ СТ.....	157
<i>А. В. Посашкова</i> ЕВОЛЮЦІЯ ДИТЯЧОГО ФЕНТЕЗІ (НА ПРИКЛАДІ «ГАРРІ ПОТТЕР...» І «ХРОНІКИ НАРНІЇ...»)	158
<i>І. Б. Первишева</i> РЕЖИСУРА МОНТАЖУ В СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ В МЕЖАХ ПОСТНЕКЛАСИЧНОЇ ПАРАДИГМИ.....	160
<i>Ю. В. Мартиненко</i> РАКУРС ЯК ВИРАЗНИЙ ПРИЙОМ КІНОЗОБРАЖЕННЯ .....	161
<i>А. А. Листопад</i> СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ РЕГІОНАЛЬНОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ ХАРКОВА В СУЧАСНИХ УМОВАХ МЕДІЙНОГО РИНКУ .....	162
<i>В. В. Жуков</i> ТИПОЛОГІЯ ЗАСОБІВ ЕКРАННОЇ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ «РЕАЛІТІ-ШОУ».....	164
<i>О. О. Вербін</i> РОЛЬ ЕТНІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В КЛІПАХ СУЧАСНИХ ВІТЧИЗНЯНИХ ВИКОНАВЦІВ .....	165
<i>У. А. Колякіна</i> БЛОГГІНГ ТА ЖУРНАЛІСТИКА: ШЛЯХИ ПЕРЕТИНУ .....	166
<i>А. С. Харламенко</i> ПОНЯТТЯ ЦЕНЗУРИ В СРЕДСТВАХ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ НА ПРИМЕРЕ СОЦСЕТИ ІНСТАГРАМ .....	167
<i>О. С. Хінчик</i> ДИТЯЧИЙ КОНТЕНТ У СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ. НАЯВНІСТЬ РЕКЛАМИ У ВІДЕО ДЛЯ ДІТЕЙ .....	169
<i>О. В. Мусяєнко</i> ЖАНР «MASH UP» ЯК ПРИКЛАД СУЧАСНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВІРТУАЛЬНОЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ПРИРОДИ ВІДЕОХОСТИНГУ .....	170
<i>Д. О. Мельникова</i> СТАНОВЛЕННЯ КОЛЛАПСАЛЬНОЇ ЕСТЕТИКИ .....	171
<i>В. В. Пухарєв</i> РИСУНОК У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ГОНТАРОВА ТА ЙОГО УЧНІВ .....	172

СЕКЦІЯ:  
ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА, АРХІВНА СПРАВА  
В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

<i>Н. С. Тюркеджи</i> ПРОБЛЕМИ ВПРОВАДЖЕННЯ АСИСТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНИХ СТРУКТУРАХ .....	174
<i>Т. В. Сидоренко</i> ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ЯК РЕПУТАЦІЙНИЙ ІНСТРУМЕНТ БІБЛІОТЕК .....	175
<i>О. В. Зубренко</i> ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ МЕДІА- ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ГРАМОТНОСТІ В БІБЛІОТЕКАХ УКРАЇНИ .....	176
<i>Н. А. Коржик</i> ІМЕРСИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ В БІБЛІОТЕКАХ .....	177
<i>М. О. Шевченко</i> МІЖВІДОМЧА СПІВПРАЦЯ — ЗАПОРУКА ЕФЕКТИВНОГО ОЦИФРУВАННЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ .....	179

<i>Г. В. Прохорова</i> БІБЛІОТЕКА ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ТЕХНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ .....	180
<i>Н. М. Міщанин</i> СТАН ЦИФРОВІЗАЦІЇ ІНФОРМАЦІЙНИХ РЕСУРСІВ ОСВІТЯНСЬКИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ .....	182
<i>О. В. Куц</i> ВЕБКОНТЕНТ БІБЛІОТЕК МЕДИЧНИХ ЗВО УКРАЇНИ: МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ ПІДВИЩЕННЯ РІВНЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ КОРИСТУВАЧІВ.....	183
<i>Г. В. Колоскова</i> ЕЛЕКТРОННА СКЛАДОВА БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ДНІПРА: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ.....	185
<i>Чжан Хао</i> ЦИФРОВІ БІБЛІОТЕКИ ЯК ЗАСІБ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ РЕГІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ ЗДОБУТКІВ КИТАЮ.....	187
<i>Янь Пен</i> АКАДЕМІЧНІ БІБЛІОТЕКИ КИТАЮ ЯК ЦЕНТРИ ПІДТРИМКИ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ.....	188
<i>Ян Чен</i> КАДРОВИЙ РЕСУРС ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК КНР .....	190
<i>А. Р. Гуменок</i> ІМІДЖЕВІ КОМУНІКАЦІЇ СУЧАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ.....	192
<i>О. І. Залогіна</i> ФОТОПРОЄКТ ЯК НАПРЯМ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ БІБЛІОТЕКИ.....	193
<i>В. С. Попова</i> ЕЛЕКТРОННА КНИЖКОВА ТОРГІВЛЯ ЯК КОМУНІКАЦІЙНИЙ КАНАЛ КНИГОРОЗПОВСЮДЖЕННЯ ТА КНИГОЗАБЕЗПЕЧЕННЯ БІБЛІОТЕК .....	194
<i>А. А. Ладика</i> БІБЛІОМЕТРИЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ОПТИМІЗАЦІЇ ПРОЦЕСУ КОМПЛЕКТУВАННЯ ФОНДУ БІБЛІОТЕКИ .....	195
<i>В. Р. Ломтева</i> ВІРТУАЛЬНЕ ДОВІДКОВО-БІБЛІОГРАФІЧНЕ ОБСЛУГОВУВАННЯ КОРИСТУВАЧІВ УНІВЕРСИТЕТСЬКИХ БІБЛІОТЕК .....	196
<i>Д. С. Кабаков</i> СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДИТЯЧОМУ ЧИТАННІ .....	197
<i>І. І. Кротов</i> ПРОЄКТ «ГУТЕНБЕРГ» ЯК ПЕРШЕ ЗІБРАННЯ ЕЛЕКТРОННИХ КНИГ .....	198
<i>А. Ф. Богдан</i> «ГІПЕРТЕКСТ» ЯК ОСНОВА ВІРТУАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....	199
<i>Н. В. Самсоненко, С. М. Гарашко</i> ТРЕНДИ В ОСВІТІ: DIGITAL COMPETENCE .....	201
<i>О. Ю. Кулаков, Н. В. Самсоненко</i> ТЕХНОЛОГІЇ ВІРТУАЛЬНОЇ ТА ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ.....	202
<i>С. О. Шкурутій, Н. В. Самсоненко</i> ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ: ВЕБКВЕСТ.....	203
<i>Д. В. Мирна</i> ЩОДО ПИТАННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ДОКУМЕНТІВ В АРХІВОСХОВИЩАХ ДЕРЖАВНИХ АРХІВІВ УКРАЇНИ .....	205

СЕКЦІЯ:  
ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНІ СИСТЕМИ  
В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

<i>І. О. Побіженко, Т. Г. Білова</i> ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЇ MOODLE В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ .....	206
<i>А. М. Шелестова</i> GOOGLE CLASSROOM ЯК ІНСТРУМЕНТ ВПРОВАДЖЕННЯ ТА РЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПЦІЇ ПОВСЮДНОГО НАВЧАННЯ В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ .....	207
<i>В. О. Ярута, І. А. Трішина</i> МАРКЕТИНГОВІ КОМУНІКАЦІЇ НА РИНКУ ОСВІТНІХ ПОСЛУГ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ .....	208
<i>В. О. Ярута, Ю. А. Трішина</i> ЕЛЕКТРОННА ІНФОРМАЦІЙНА СИСТЕМА ПЕРЕКЛАДУ СЛІВ .....	209
<i>О. Л. Мазур</i> ЗАРУБІЖНІ ФОНДИ МУЗИЧНИХ ФОНОДОКУМЕНТІВ: ДОСВІД «THE BRITISH LIBRARY SOUND ARCHIVE» .....	211
<i>Н. І. Васильєва</i> КОНЦЕПЦІЯ РОЗВИТКУ ЕЛЕКТРОННОГО УРЯДУВАННЯ В УКРАЇНІ ЯК СКЛАДОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ІННОВАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ .....	212
<i>А. Л. Клименко</i> ЕЛЕКТРОННИЙ ДОКУМЕНТООБІГ НА ЗАЛІЗНИЧНОМУ ТРАНСПОРТІ НА ПРИКЛАДІ АТ «УКРЗАЛІЗНИЦЯ» .....	213
<i>Є. В. Кожушко</i> ПРОБЛЕМИ ЗБЕРІГАННЯ ЦИФРОВИХ АРХІВНИХ РЕСУРСІВ У СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ .....	214
<i>О. В. Муценко</i> ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНІ ЗАСОБИ ПРОСУВАННЯ ТУРИСТИЧНОГО АГЕНТСТВА .....	215
<i>А. Б. Бойко, О. О. Остапенко</i> ІНФОРМАЦІЙНА МОДЕЛЬ ЕЛЕКТРОННОЇ АДМІНІСТРАТИВНОЇ ПОСЛУГИ .....	216
<i>Ю. В. Борисенко</i> ЗАВДАННЯ ВПРОВАДЖЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБІГУ В МЕДИЧНИХ УСТАНОВАХ .....	218
<i>К. Є. Котенко</i> АНАЛІЗ СИСТЕМ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБІГУ В УКРАЇНІ ТА МОЖЛИВОСТІ ЇХ ВИКОРИСТАННЯ НА ПІДПРИЄМСТВІ .....	219
<i>Д. М. Надьожкіна</i> ПЕРСПЕКТИВНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ ДИСТАНЦІЙНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ .....	220
<i>Д. Р. Подорожня</i> ПРО РЕЗУЛЬТАТИ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ КОНТЕНТУ ВЕБСАЙТІВ СЕРЕДНІХ ШКІЛ М. ХАРКОВА .....	221
<i>Л. О. Рябініна</i> ЗНАЧЕННЯ РОЗВИТКУ СИСТЕМ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБІГУ В ОРГАНАХ ДЕРЖАВНОЇ ВЛАДИ .....	222
<i>І. В. Сергієнко</i> ОПТИМАЛЬНИЙ UX/UI ДИЗАЙН САЙТУ ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ .....	223
<i>А. О. Черепкіна</i> ТЕХНОЛОГІЇ ПОШИРЕННЯ ІНФОРМАЦІЇ ПРО НЕФОРМАЛЬНІ ОСВІТНІ ПОСЛУГИ (НА ПРИКЛАДІ ОДЕСИ) .....	225

<i>О. Д. Горбань, О. Г. Сидорина</i> ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ СИСТЕМИ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБИГУ ALFRESCO .....	226
<i>І. І. Запелська, О. Г. Сидорина</i> ІНФОРМАЦІЙНА БЕЗПЕКА СИСТЕМ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТУВАННЯ .....	227
<b>СЕКЦІЯ: СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ МЕНЕДЖМЕНТУ І АДМІНІСТРУВАННЯ</b>	
<i>Л. Г. Гетьман</i> ДЕЯКІ АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ МІЖНАРОДНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ БІЗНЕС-ДІЯЛЬНОСТІ.....	229
<i>А. О. Дезьяр, А. Б. Гончаров</i> ОСНОВНІ НАПРЯМИ ВИРІШЕННЯ ПРОБЛЕМ МЕНЕДЖМЕНТУ В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ .....	230
<i>О. О. Губарєв, О. В. Серьозіна-Берестовська</i> СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «СТРАТЕГІЯ» ТА СКЛАД ЇЇ КОМПОНЕНТ .....	231
<i>С. П. Шипова, І. В. Волобуєв</i> АНАЛІЗ РЫНКА ФРИЛАНС-УСЛУГ И ЕГО ПОЛЬЗА ДЛЯ БИЗНЕСА .....	232
<i>О. С. Белякова</i> ПРИЧИНИ ДЕМОТИВОВАНОСТІ ПЕРСОНАЛУ ТА ШЛЯХИ ЇХ УСУНЕННЯ.....	233
<i>В. В. Долженкова, М. А. Швердина</i> ВСЯ ЖИЗНЬ — ПРОЕКТ, А ТЫ В НЕЙ МЕНЕДЖЕР .....	234
<i>Р. М. Окуєва</i> ПЕРСОНАЛЬНИЙ БРЕНД-МЕНЕДЖМЕНТ У МУЗИЧНОМУ БІЗНЕСІ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ .....	235
<i>О. М. Крайнюкова</i> THE COMPARISON OF MCDONALD'S IN AMERICA AND UKRAINE .....	237
<i>О. С. Белякова</i> THE SINGLE BIGGEST REASON WHY STARTUPS SUCCEED .....	237
<b>СЕКЦІЯ: СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ТУРИЗМУ</b>	
<i>О. А. Барма</i> ИНФОРМАЦИОННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ ТУРИСТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ .....	239
<i>Т. Д. Балащенко</i> ФАКТОРЫ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ .....	240
<i>М. В. Федченко, В. О. Ємець</i> НОРВЕГІЯ — КРАЇНА З ЕКОЛОГІЧНО ЧИСТОЮ ДУШЕЮ .....	241
<i>К. Р. Бульба, М. Ш. Мандао</i> АРХІТЕКТУРНА СПАДЩИНА СРСР У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ДЕСТИНАЦІЇ .....	242
<i>І. М. Безкоровайна, Ю. О. Шульжинська</i> ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ХАРКІВЩИНИ .....	243
<i>А.-М. І. Доган, А. О. Новак</i> SMART-CITY: ІННОВАЦІЙНА ТУРИСТИЧНА ДЕСТИНАЦІЯ .....	244
<i>А. В. Бессонна</i> ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ПРОВЕДЕННЯ ОСВІТНІХ ЕКСКУРСІЙ.....	245
<i>М. С. Козлов, Г. В. Бреславець</i> ВІРТУАЛЬНІ ЕКСКУРСІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ ТУРИЗМУ .....	246
<i>А. С. Єманова</i> ПРОВЕДЕННЯ МАСОВИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ЗАХОДІВ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ЕТНОТУРИЗМУ В УКРАЇНІ .....	248

<i>A. D. Synko, K. D. Spesyutseva</i> THE IMPORTANCE OF ECOTOURISM .....	249
<i>Я. В. Сахарова, Л. С. Курьонкова</i> ВПЛИВ РЕКЛАМИ НА ЕСТЕТИЧНЕ СПРИЙНЯТТЯ МІСТ УКРАЇНИ .....	250
<i>М. Г. Ляхман, Я. О. Проскуріна</i> БЕНЧМАРКІНГ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ ТУРИСТИЧНИХ ПІДПРИЄМСТВ УКРАЇНИ.....	251
<i>М. Ш. Мандао</i> РИЗИК-МЕНЕДЖМЕНТ І ЕФЕКТИВНІСТЬ АНТИКРИЗОВОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В ТУРИЗМІ .....	253
<i>М. Ш. Мандао</i> МОТИВАЦІЙНА СИСТЕМА ЯК ЗАПОРУКА УСПІХУ ТУРИСТИЧНОГО ПІДПРИЄМСТВА .....	254
<i>Н. А. Мінко</i> МЕТОДИ МОТИВАЦІЇ ПРАЦІ В ТУРИЗМІ .....	255
<i>Г. В. Бреславець</i> ПСИХОГРАФІЧНА СЕГМЕНТАЦІЯ ТУРИСТІВ ГОТЕЛЬНОГО КОМПЛЕКСУ CLUB GRAND SIDE 5*/CLUB GRAND AQUA 5*.....	256

#### СЕКЦІЯ: СХОДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

<i>А. В. Ожого-Масловська</i> ЯПОНІЗМ ЯК СКЛАДОВА ХУДОЖНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ .....	258
<i>А. В. Тимофеевко</i> ІМАГОТИП «ЯПОНІЯ ЯК ЖОВТА НЕБЕЗПЕКА»: ІСТОРИЧНІ І СУЧАСНІ РЕЦЕПЦІЇ .....	259
<i>Цяньжуй Тан</i> СТИЛЬ ШИНУАЗРІ: ВИТОКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ.....	260
<i>О. Д. Сосік</i> ЄГИПЕТСЬКА ТЕМА У ТВОРЧОСТІ ВІЛЬГЕЛЬМА КОТАРБІНСЬКОГО .....	261
<i>А. Ю. Корнев</i> КИТАЙСЬКІ ПЕЙЗАЖИ АРТЕМА РОГОВОГО .....	262
<i>С. Б. Рибалко</i> КІМОНО В ПРОСТОРІ ЯПОНСЬКОГО МИСТЕЦТВА .....	263
<i>Дунсюань У</i> ЖАНР РОМАНСА В КИТАЙСЬКОМУ МУЗИКЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМИ .....	265
<i>Чже Чжан</i> НАТЮРМОРТ У ТВОРЧОСТІ ПАНЬ ЮЙЛЯН .....	266
<i>Юйдін Се</i> ОБРАЗ МИТЦЯ В КИТАЙСЬКІЙ КУЛЬТУРИ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ .....	267
<i>О. Н. Неліна</i> ТРАДИЦИОННЫЙ СЛОВАРЬ (КОША) КАК ИСТОЧНИК И ОТРАЖЕНИЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ «АМАРАКОШИ» АМАРАСИМХИ.....	268
<i>Е. А. Орлова</i> ТЕНЕВЫЕ ПЛАНЕТЫ ИНДИЙСКОЙ АСТРОЛОГИИ: РАХУ И КЕТУ .....	268
<i>Д. В. Болух</i> «ЙОГА-СУТРИ» ПАТАНДЖАЛИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ АЛИСТЕРА КРОУЛИ .....	269
<i>В. И. Дуравкин</i> РЕЦЕПЦИЯ ТАНТРИЗМА В ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ ЮЛИУСА ЭВОЛЫ .....	270
<i>Хішам Кобейсі</i> ЕВОЛЮЦІЯ ЛІВАНСЬКОГО ЖИТЛОВОГО ІНТЕР'ЄРУ.....	271
<i>Ю. В. Шеменьова</i> ТВОРИ БЕНКІСІ В КОНТЕКСТІ МУРАЛ-АРТУ БЛИЗЬКОГО СХОДУ .....	272

*Наукове видання*

## КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО ХХІ СТОЛІТТЯ

Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної  
конференції молодих учених

23–24 квітня 2020 р.

Комп'ютерна верстка  
*Колесник І. Г.*

План 2020

Підписано до друку 14.04.2020 р. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Times». Ум. друк. арк. 16,6. Обл.-вид. арк. 18,1.  
Тираж 300 прим. Зам. № \_\_\_\_\_

---

Адреса редакції і видавця:  
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

Віддруковано в типографії «Мадрид»  
Україна, м. Харків, вул. Гуданова, 18